A person wearing a dark hoodie and sunglasses is talking on a mobile phone. They are in a dimly lit room with a warm, yellowish light source. In the foreground, there is a desk with a computer monitor on the left, a keyboard, and some papers. The background shows a window with a view of a city at night.

Andrea Reiter

Kritik, Aktivismus und Prospektivität

Politische Strategien
im postjugoslawischen
Dokumentarfilm

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 42

Andrea Reiter
Kritik, Aktivismus und Prospektivität

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 42

ANDREA REITER

KRITIK, AKTIVISMUS UND PROSPEKTIVITÄT

**Politische Strategien im
postjugoslawischen Dokumentarfilm**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der
Universität Zürich im Herbstsemester 2018 auf Antrag der Promotions-
kommission Prof. Dr. Margrit Tröhler (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Britta Hartmann als Dissertation angenommen.

Die Forschungsarbeiten für diese Studie und die vorliegende Publikation
wurden unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Publiziert von
Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Andrea Reiter 2019
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Andrea Beutlhauser / Philipp Brunner
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Gesamtherstellung Schüren Verlag GmbH, Marburg
ISBN (Printausgabe) 978-3-7410-0342-4
ISBN (Open Access ebook) 978-3-7410-0341-7
DOI: 10.23799/9783741003417



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz.
Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und
öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das
Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht
verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.

Inhalt

Dank	7
Einleitung	11
1 Historische Voraussetzungen	29
1.1 Der Zerfall Jugoslawiens. Kontexte und Perspektiven	29
1.2 Propaganda und die Medien	43
1.3 Perspektive und Rolle des ‹Westens›	61
1.4 Kulturalistische Erklärungsmuster	65
1.5 Beendigung des Krieges und Kontinuitäten nach Dayton	70
2 Theoretische Voraussetzungen	81
2.1 Bestimmung des Dokumentarfilms	81
2.1.1 Dokumentarfilmische Praktiken	85
2.1.2 Dokumentarfilmisches Aktivierungspotenzial	88
2.1.3 Engagierter Dokumentarfilm vs. filmische Propaganda	95
2.1.4 Ethik des Dokumentarfilms	106
2.2 Pragmatische Rahmung	111
2.2.1 Der semiopragmatische Ansatz	116
2.2.2 Die dokumentarisierende Lektüre	118
2.2.3 Rezeptionsweisen des Politischen	120
2.3 Facetten des politisch-aktivistischen Diskurses	129
2.3.1 Ideologiekritik als soziale Praxis	129
2.3.2 Der Gegendiskurs	134
2.3.3 Die prospektive Perspektive	140
3 Dokumentarfilmlektüren	153
3.1 Politisch-aktivistisches Dokumentarfilmschaffen (1991–1995)	153
3.1.1 Dokumentarfilme aus Serbien	154
3.1.2 Dokumentarfilme aus Kroatien	177
3.1.3 Dokumentarfilme aus Bosnien-Herzegowina	202

3.2 Dokumentarfilmische Konfigurationen des politisch-aktivierenden Modus nach 1995	236
3.2.1 Aktivismus und Gegenöffentlichkeit: Selbstreflexive Situierung eines antagonistischen ›Wir‹	238
3.2.2 Enttabuisierung und Verantwortung	263
3.2.3 Subjektive dokumentarische Erzählstrategien	294
Schlussbetrachtung	323
Anhang	
Literaturverzeichnis	330
Sekundärliteratur	330
Interviews	353
Filmografie	354
Primärkorpus	354
Ergänzender Filmindex	355
Bildnachweis	362
Register	363

Dank

Die Studie *Kritik, Aktivismus und Prospektivität* entstand in den Jahren 2014 bis 2018 im Rahmen des Forschungsprojekts «Alternative Weltentwürfe. Der politisch-aktivistische Dokumentarfilm» unter der Leitung von Prof. Dr. Margrit Tröhler und in Kooperation mit Dr. Simon Spiegel. Sie konnte dank eines Beitrags des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung verwirklicht werden.

Mein besonderer Dank gilt Margrit Tröhler. Ihr Vertrauen und ihre Unterstützung haben das Forschungsvorhaben überhaupt erst ermöglicht. Mit persönlichem Engagement, einem stets wohlwollend-kritischen Gespür für vorhandene Unschärfen und mit wertvollen Anregungen hat sie meine Dissertation bis zur Publikation sehr umsichtig betreut und begleitet. Britta Hartmann möchte ich großen Dank aussprechen, denn sie hat mir durch ihr Interesse an meiner Forschung, ihr präzises Nachfragen, ihre hilfreichen Ratschläge und ihre aufmunternde Art in Momenten des Zweifels wichtige Anstöße gegeben. Für die bereichernden Gespräche und die kritische Lektüre danke ich Simon Spiegel. Andrea Beutlhauser hat mit beeindruckender Offenheit und Sorgfalt das Lektorat durchgeführt, wofür ich ihr sehr dankbar bin. Für den letzten sprachlichen und formalen Feinschliff vor der Veröffentlichung danke ich Philipp Brunner, für die Übersetzungshilfe Ljiljana Bosnić. An Natalie Bringolf geht mein Dank für die grafische Gestaltung des Buchcovers, an Erik Schüßler für das Layout des Textes beim Verlag. Für die unkomplizierte und gut strukturierte Organisation der Publikation bedanke ich mich bei Annette Schüren.

Mit wichtigen Kontakten, Einblicken, Anregungen zu meinem Forschungsthema haben mir Jasna Bastić, Ana Ćosić, Greg DeCuir, Renata Maeder Milakovic, Patricia Pfeifer, Nena Skopljanak-Brunner und Magdalena Tutka-Gwózdź zur Seite gestanden. Ihnen allen ein großes Dankeschön. Den Dokumentarfilmschaffenden, mit denen ich während des Recherchierens und Schreibens Kontakt hatte, sowie den Spezialist*innen auf dem Gebiet des postjugoslawischen Dokumentarfilms danke ich für die wertvollen Gespräche und das Anvertrauen oder Bereitstellen ihrer Filme auf VHS, DVD oder über Streaming: Dimitar Anakiev, Ismet Nuno Arnautalić, Aldin Arnautović, Janko Baljak, Nedžad Begović, Vinko Brešan, Biljana Čakić-Veselić, Damir Čukić, Nevena Daković, Goran Dević, Ivica Đorđević, Alen Drljević, Marija Gajicki, Želimir Gvardiol, Hrvatski Audiovizualni Centar (Marta Užarević), Dina Iordanova, Dunja Jelenković, Zvonimir Jurić, Ademir Kenović, Boro Kontić, Vesna Ljubić, Nikola Majdak, Ivan

Markov, Goran Marković, Dušan Mašić, Mladen Matičević, Zijad Mehić, Miodrag (Miša) Milošević, Aleksandra Milovanović, Diana Nenadić, William Ney, Novotny & Novotny Filmproduktion GmbH (Yvonne Wendelin), Zrinko Ogresta, Aleksandar Perović, Bata Petrović, Zoran Popović, Zvetlana Popović, Haris Prolić, Nenad Puhovski, Goran Radovanović, Goran Rebić, Branko Schmidt, Aleksandra Sekulić, Rada Šešić, sixpack-film (Christian Wachel), Miki Stojanović, Lazar Stojanović (in memoriam), Filip Svarm, Igor Toholj, Hrvoje Turković, Ustanova Zagreb Film (Sanja Borčić), Srđan Vučenić, Miroljub Vučković, Srđan Vuletić, Maja Weiss, Women Make Movies (Elenie Chung), Lordan Zafranović, Pjer Žalica, Jasmina Žbanić und last, but not least Želimir Žilnik. Sie alle haben wesentlich dazu beigetragen, mich in die komplexe Materie einarbeiten zu können.

Für wertvolle Impulse und Unterstützung jeglicher Art danke ich den Mitarbeitenden und Ehemaligen des Seminars für Filmwissenschaft Yvonne Augustin, Jessica Berry, Michelle Beutler, Barbara Bitterli, Philipp Blum, Henriette Bornkamm, Christine N. Brinckmann, Till Brockmann, Matthias Brütsch, Daniela Casanova, Thomas Christen, Alice Christoffel, Noemi Daugaard, Josephine Diecke, Philipp Doerler, Evelyn Echle, Carla Engler, Barbara Flückiger, Wolfgang Fuhrmann, Adrian Gerber, Marcy Goldberg, Selina Hangartner, Franziska Heller, Kristina Köhler, Joëlle Kost, Marius Kuhn, Yvonne Kummer, Bregt Lameris, Mattia Lento, Fabienne Liptay, Jacqueline Maurer, Ursula McCormack, Marian Petraitis, Jelena Rakin, Veronika Rall, Jan Sahli, Vera Schamal, Jörg Schweinitz, Olivia Stutz, Susie Trenka, Giorgio Trumpy, Geesa Tuch, Kostas Tzouflas, Matthias Uhlmann, Laura Walde, Denise Weber-Hefti, Martin Weiss, Stephanie Werder, Daniel Wiegand, Nepomuk Zettel und Julia Zutavern. Der Austausch mit ihnen regte mich immer wieder zu neuen Gedanken an.

Für das Gelingen der Forschungsarbeit war darüber hinaus die Unterstützung vieler Menschen aus meinem persönlichen Umfeld von großer Bedeutung. Zunächst möchte ich meinen Eltern Gertrud und Manfred sowie meinen Geschwistern Ulrich und Karin für ihr anhaltendes Interesse und die Anteilnahme an meiner Forschung danken, ebenso wie meiner Schwägerin Silvina Bravo, meinen Neffen Jerome und Frederic, und außerdem Inge Arbenz, Gabi Reiter, Bettina Seidel, Gunda Gottschau für die vielen gemütlichen Stunden und aufmunternden Worte. Außerdem haben mich viele Freund*innen immer wieder neu aus den Tiefen des zuweilen nicht enden wollenden Arbeitsalltags mit erfrischenden Gesprächen, gemeinsamen Kino-, Theater- und Opernbesuchen, Ausflügen und Reisen entführt. Danken möchte ich dafür besonders Dominik Bachmann, Niaz Bayati, Beatrice Bohrer, Bettina Eberhard, Avan Fatah, Emi Georgieva, Beatrice Gut, Sinje Homann, Uschi Hugo, Bettina Klatz, Gabriel Kraft,

Martin Kubli, Katharina Kukiolka, Magda Magnussen, Claudia Meyr, Barbara Oehm, Christina Petrakis-Sze, Yvonne Rosteck, Martin Schäfer, Barbara Scherrer, Alexander Schönhuth, Oliver Schlumpf, Zorica Simic, Irene Stöckli, Beatrice Stoll, Leon Sze, Maria Tschudi, Regula Weber, Viola Zimmermann und meinen Ruder-Gefährt*innen von Nordiska.

Einleitung

Der Zerfall der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien und die damit einhergehenden Kriege zu Beginn der 1990er-Jahre wurden auf nationaler wie internationaler Ebene von einer umfassenden Berichterstattung begleitet. Die Analysen der Ereignisse, Bezüge zu den vielfältigen Ursachen, Fragen nach potenziellen Interventionen und Ausblicke auf mögliche Entwicklungen zeichneten sich nicht selten durch eine Vermischung von Fakten und Mythen aus, gefiltert durch politische oder gesellschaftliche Interessen.¹ Dass die Medienkommunikation mittels Presse, Radio, Fernsehen und in jüngster Zeit auch Internet in den Situationen politischer Konflikte und kriegerischer Auseinandersetzungen Einfluss auf die Entwicklung von Krieg und Frieden ausübt, legt der Kommunikationswissenschaftler Philip M. Taylor (1997) in *Global Communications, International Affairs and the Media since 1945* dar. Er erörtert mit Bezug auf den Kalten Krieg und die unmittelbar darauffolgende Zeit anhand exemplarischer Fallstudien, wie die Interaktionen und engen Verbindungen zwischen Medien, politischen und ökonomischen Interessengruppen, Kultur und Gesellschaft – unabhängig von staatlichen Ideologien – die Politik und die gesellschaftliche Haltung mitbestimmen. Taylor richtet seinen analytischen Fokus auf die Schwierigkeiten und Fallstricke, mit denen alle Exponent*innen des Medienbetriebs, von den Berichterstatte*r*innen bis zu den Redaktionsmitgliedern, aufgrund dieser Vernetzungen und deren Wirkkräfte zu kämpfen haben, um einen unabhängigen Journalismus zu gewährleisten – insbesondere, wenn das eigene Land involviert ist.² In vielen politischen Konflikten sieht der Autor die unabhängige Rolle der Medien als gefährdet an; er vertritt, dass diese eher als kooperatives oder beeinflussendes Glied denn als unbeteiligte, kritische Beobachter fungieren, da sie einerseits die Politiker*innen zu Äußerungen und damit auch zu Entscheidungen bewegen und andererseits umgekehrt von den Politiker*innen als Bühne genutzt werden (vgl. u. a. Taylor 1997: 95 f.). Hinsichtlich der kriegerischen Ereignisse in den postjugoslawischen Ländern hebt Taylor zudem hervor, wie schwierig es gewesen sei, Ursachen und Verlauf aus außenstehender Sicht und unvoreingenommen zu erforschen (vgl. ebd.: 132). Denn alle involvierten Konfliktparteien waren bemüht,

- 1 Vgl. u. a. Ramet (1992: 80 ff.); Glaurdić (2014: 23 ff.); siehe auch Kapitel 1.2 und 1.3, in denen ich mich ausführlich mit der Rolle der Medien befasse.
- 2 In dieser Arbeit verwende ich das Gender-Sternchen für einen geschlechtergerechten Sprachgebrauch.

ihre Standpunkte in den eigenen Medien und ebenso nach außen hin moralisch zu rechtfertigen und die internationalen Pressevertreter*innen für sich einzunehmen (vgl. ebd.).

Doch während die Grenze zwischen objektiver Berichterstattung und interessengeleiteter Kommunikation zuweilen nicht klar zu erkennen war, wurden von kritischen Beobachter*innen und Medienschaffenden zugleich Anstrengungen unternommen, die herrschende Informationspolitik zu hinterfragen und alternative Perspektiven anzubieten. So gab es auf internationaler Ebene wie auch in den jugoslawischen Nachfolgestaaten selbst kritische Stimmen, welche sich einseitigen oder vereinfachenden Erklärungsversuchen widersetzten. Deren Exponent*innen trugen Fakten zusammen, stellten die Perpetuierung geläufiger Mythen und Vorurteile sowie vorschnelle Antworten infrage und reflektierten die gesellschaftlichen und politischen Mechanismen der Informationsvermittlung. In meiner Studie befasste ich mich mit einer besonderen und marginalen Form der medialen Repräsentation, die sich vor dem Hintergrund des Zerfalls Jugoslawiens aktuellen Themen und Fragen widmete: Mit seinen spezifischen ästhetischen Mitteln und rhetorischen Strategien leistete das regionale Dokumentarfilmschaffen Widerstand gegen die dominanten politischen Positionen und Ideologien. So zielt die zentrale Fragestellung der Arbeit auf das politisch-aktivistische und politisch-aktivierende Potenzial der Filme, die in diesem Kontext entstanden, sowie auf deren Anspruch, einen gesellschaftlichen demokratischen Wandel mitzugestalten.

Mein Interesse an diesem Thema wurde ursprünglich durch einen Dokumentarfilm von Marcel Ophüls aus dem Jahr 1994 geweckt. In seinem dreieinhalbstündigen *VEILLÉES D'ARMES: HISTOIRE DU JOURNALISME EN TEMPS DE GUERRE* (*THE TROUBLES WE'VE SEEN: A HISTORY OF JOURNALISM IN WARTIME / DIE GESCHICHTE DER KRIEGSBERICHTERSTATTUNG*, FR 1994) befasst sich Ophüls mit den Eigentümlichkeiten und den ethischen Herausforderungen der Kriegsberichterstattung. Dafür reiste er Ende 1992 und noch einmal im Jahr 1993 jeweils zusammen mit einem Kameramann für einige Wochen in die von den Truppen bosnischer Serben und serbischer paramilitärischer Einheiten umzingelte Hauptstadt Sarajevo. Sie quartierten sich im zum Medienzentrum umfunktionierten Hotel Holiday Inn ein, in welchem die Mehrzahl der internationalen Pressevertreter*innen ihre Basis hatte. Von hier aus begleiteten die beiden Journalist*innen und Fernsehreporter*innen durch die unter Beschuss stehende Stadt, aber auch zu den feindlichen Stellungen in den Bergen. Ophüls unterhielt sich mit Sarajevoer*innen unterschiedlicher Ethnien und Religionen sowie mit Angehörigen der gegnerischen Kriegspartei. Er

ist als Protagonist in Ton und Bild anwesend, wodurch nicht nur die Äußerungen der Befragten, sondern auch Ophüls' Interaktion mit ihnen sowie seine Eingriffe ins Geschehen sicht- und hörbar werden. Mithilfe dieser selbstreflexiven Geste regt er ein Nachdenken der Zuschauer*innen über das Entstehen des dokumentarfilmischen Diskurses an.

Eine wichtige Ebene des Films bilden die ausführlichen Gespräche mit den in Bosnien tätigen Berichtersteller*innen und Kameraleuten der BBC, der *New York Times*, des ZDF, von RTL, TF1 oder Antenne 2. Auch spricht der Regisseur mit freien internationalen Reporter*innen. So erfährt er vieles über die nationalen Eigenheiten ihrer Anstellungsverhältnisse, Arbeitsweisen und Abhängigkeiten von den Redaktionen, über die Einflüsse der Politik «zu Hause» auf die Arbeit im Kriegsgebiet und die Gestaltung der Nachrichtenbeiträge. Die Schwierigkeiten, an ausgewogene Informationen zu gelangen oder die Presseinformationen der kriegsgerischen Parteien unvoreingenommen einzuordnen, werden ebenfalls thematisiert. Zudem interessiert sich Ophüls für die individuellen Einstellungen der Journalist*innen hinsichtlich ihrer persönlichen Motivation, ihres Arbeitsethos und ihrer politischen Haltung.

Viele der anwesenden Medienschaffenden zeigen sich solidarisch mit der Bevölkerung in der eingeschlossenen Stadt. Sie geben an, dass sie diese Position in ihren Berichten zu vermitteln versuchen, allerdings im Wissen darum, nicht die erhoffte Wirkung erzielen zu können, nämlich die Beendigung der Belagerung und des Krieges voranzutreiben. In ihren Äußerungen wird außerdem deutlich, dass es vor allem die Redakteur*innen und Entscheidungsträger*innen fern des kriegerischen Geschehens sind, die die Prioritäten setzen und die Ausrichtung der Beiträge bestimmen. Dazu fügt Ophüls Ausschnitte aus Fernsehgesprächsrunden und Anmoderationen zu Nachrichtensendungen aus westlichen Ländern über den Krieg in Bosnien ein. Diesen stellt er wiederum Interviews gegenüber, die er mit involvierten Medienvertreter*innen und Politiker*innen geführt hat. Hier kommen auch die Journalistin Martha Gellhorn, der Moderator Walter Cronkite oder der Schriftsteller Alain Finkielkraut mit ihren kritischen Einschätzungen zu Wort. So wird in Ophüls' GESCHICHTE DER KRIEGSBERICHTERSTATTUNG ersichtlich, was der Kommunikationswissenschaftler Siegfried Weischenberg als die «Logik der Regeln des Systems Journalismus» bezeichnet: Die Medienberichterstattung funktioniert in Kriegszeiten nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und schafft eigene Wirklichkeiten (Weischenberg 1993: 69 ff.). Doch illustriert die Perspektive, die Ophüls gegenüber der Kriegsberichterstattung einnimmt, auch ganz grundsätzlich, wie Wahrheitsdiskurse in einer Gesellschaft durch bestimmte Machtverhältnisse produziert und reguliert werden.

Mit diesem Diskursbegriff beziehe ich mich auf den Philosophen Michel Foucault. Seine Erörterungen dienen mir als Grundlage für die Analyse kritischer Dokumentarfilme. Unter ›Diskurs‹ versteht Foucault historisch und kulturell in Beziehung zueinander stehende Ansammlungen von Aussagen – er spricht von «Ensembles diskursiver Ereignisse» (Foucault 2001: 37) –, in deren Prozesshaftigkeit Wissen produziert wird. In der *Archäologie des Wissens* beschreibt Foucault ›Diskurs‹ auch als «eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören» (Foucault 1981: 156).³ Dabei wird die Produktion von Diskursen und ebenfalls von Erkenntnis innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge

zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert [...] – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen. (Foucault 2001: 11)

Die Kontrolle über die Diskurse bringe eine gesellschaftliche «Ordnung der Wahrheit» hervor: Jede Gesellschaft «akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren lässt» (Foucault 1978b: 51). Foucault spricht diesbezüglich auch von einer «allgemeine[n] ›Politik‹ der Wahrheit» (ebd.). Wichtig ist für ihn, dass «die Wahrheit weder außerhalb der Macht steht noch ohne Macht ist» (ebd.). Wahrheit steht in einem engen Verhältnis zur Macht und kann je nach gesellschaftlich-hegemonialen Kontexten perpetuiert, verändert oder negiert werden (vgl. Foucault 2001: 13 f.). Zentral ist dabei die Frage, wie eine Gesellschaft mit der Wahrheit verfährt, wie sie diese produziert, reproduziert und überwacht. Auch kritische Stimmen sind Teil der gesellschaftlichen Ordnung und demnach Teil der «›Politik der Wahrheit‹», selbst wenn sie vom dominanten Diskurs unterdrückt und negiert werden oder, wie Foucault es nennt, den «Prozeduren der *Ausschließung*» unterliegen (ebd.: 11).⁴

Ophüls belässt es allerdings nicht bei einem Hinterfragen der *Politik der Wahrheit*. Kurze, aber prägnante Szenen, in denen sich der Regisseur zwischen seinen Aufenthalten in Sarajevo mal mit einem Callgirl in einem Wiener Hotel, mal als Teil einer Karnevalsgruppe in den Straßen Venedigs inszeniert und filmen lässt, dienen zur Destabilisierung der Autorposition: Während er sich den Korrespondent*innen (den Vertreter*innen

3 Neben dem Diskurs als «diskursive Formation» gibt es bei Foucault zwei weitere Bedeutungen des Begriffs, die den Bereich aller produzierten Aussagen respektive eine individuelle Gruppe von Aussagen betreffen (vgl. Foucault 1981: 156), um je nach Zusammenhang entweder das Konzept des Diskurses genauer zu bestimmen oder gewisse Strukturen innerhalb einer Gruppe von Aussagen zu erforschen (vgl. auch Mills 2004: 6).

4 Sofern nicht anders vermerkt, sind die Hervorhebungen in den verwendeten Zitaten im Folgenden aus den jeweiligen Originaltexten übernommen.

des internationalen medialen Diskurses) durchaus kritisch nähert, weist er mithilfe dieser Sequenzen darauf hin, dass er nicht von einer höheren Warte aus spricht, sondern sich selbst als Teil jenes Systems reflektiert, wozu sich ebenfalls die Zuschauer*innen aufgefordert fühlen.

Im Wesentlichen kreist Ophüls' Dokumentarfilm um den westlichen medialen sowie politischen Diskurs über den Krieg in Bosnien, thematisiert die damit verbundenen Interessen auf allen Seiten und beschäftigt sich folglich mit der Ethik der internationalen Kriegsberichterstattung. Doch kommen auch zwei lokale Medienschaffende zu Wort: die Reporterin Gordana Knežević und der Redakteur Vlado Mrkić. Beide gehören dem in Sarajevo ansässigen und während des Krieges fast durchgehend erscheinenden Journal *Oslobodenje* an. Ophüls dokumentiert und erörtert mit ihnen die Arbeit der bosnischen Journalist*innen vor Ort. In einem nicht sehr geräumigen Keller, der während der Belagerung Lebens-, Arbeits- und Produktionsstätte in einem ist, stellen sie eine tägliche, meist nur wenige Seiten umfassende Zeitung her, um die Bevölkerung in der abgeriegelten Stadt zumindest in Grundzügen über die politischen Entwicklungen und wichtige gesellschaftliche Themen zu informieren.

Zwei Aspekte dieser persönlichen Perspektive auf die ‹Geschichte der Kriegsberichterstattung› – die besondere formalästhetische Herangehensweise mit ihrem selbstkritischen Charakter sowie die einheimischen Medienschaffenden, die im Film vorkommen – lösten bei mir weiterführende Fragen aus: ob es ein engagiertes politisches Dokumentarfilmschaffen vor Ort und im Krieg überhaupt geben konnte, wie dieses aussah, mit welchen Problemen die Regisseur*innen gerade in Bezug auf die herrschende Politik konfrontiert waren und wie sie mit der von Ophüls thematisierten Problematik der dominanten Diskurse umgingen.

Auch Chris Markers *LE 20 HEURES DANS LES CAMPS (PRIME TIME IN THE CAMPS, FR 1993)*, den ich einige Jahre nach seiner Uraufführung zum ersten Mal sah, widmet sich der Rolle des medialen Diskurses. Der Film konfrontierte mich erneut mit der Frage nach dokumentarfilmischen Positionen jener Filmschaffenden, die die politischen Wirren, den aufkommenden Nationalismus, die Kriege und Menschenrechtsverletzungen sowie die demgegenüber lange Zeit unentschlossene Position der internationalen Gemeinschaft während des Zerfalls Jugoslawiens vor Ort miterlebt hatten.⁵

5 Vor kurzem ist *PRIME TIME IN THE CAMPS*, der viele Jahre nur schwer zugänglich war, zusammen mit zwei weiteren Dokumentarfilmen von Chris Marker über den Konflikt im ehemaligen Jugoslawien, *CASQUE BLEU (BLUE HELMET, FR 1995)* und *UN MAIRE AU KOSOVO (FR 2000)*, unter dem Titel *La Trilogie des Balkans* bei Arte Editions (FR 2016) erschienen.

Marker dokumentiert in *PRIME TIME IN THE CAMPS* eine Gruppe junger bosnischer Flüchtlinge, die, dem Krieg entkommen, in einer ehemaligen Kaserne in Ljubljana untergebracht waren und dort an einem Film-Workshop teilnahmen. Dieser wurde vom französischen Filmemacher Théo Robichet organisiert. Die Zuschauer*innen verfolgen mit, wie die Teilnehmenden Beiträge für eine allabendliche Nachrichtensendung produzieren, die sie aus regionalen und internationalen Fernsehbeiträgen von Satelliten-Sendern überspielen und neu zusammenstellen. In der Konfrontation unterschiedlicher Darstellungen und Beurteilungen derselben Ereignisse geben die alternativen ‹Fernsehmacher*innen› ihrem Publikum die Gelegenheit zu erkennen, wie perspektiviert und polarisierend die Nachrichten zuweilen ausfallen, d. h. wie ‹relativ› Begriffe von Wahrheit und objektiver Berichterstattung verstanden werden können. Dadurch erhalten die Mitwirkenden die Möglichkeit, eine eigene Haltung zu entwickeln. Ein weiteres Element des Workshops ist die Arbeit an eigenen Filmen, in denen die Kursteilnehmer*innen das Leben in den Flüchtlingsbaracken und die Geschichten, Erinnerungen und Gegenstände aus der Heimat, die diese Menschen verlassen mussten, dokumentarisch festhalten. Wie einschneidend die Erkenntnisse über die Konstruktion von scheinbarer Objektivität und die Erfahrungen dokumentarfilmischen Arbeitens für alle Bewohner*innen der Flüchtlingsunterkunft sind, erfahren die Zuschauer*innen anhand beobachtender Einstellungen und zahlreicher Interviews mit allen beteiligten sozialen Akteur*innen.

Weitere Dokumentarfilme, die ich in den darauffolgenden Jahren entdeckte und die mehrheitlich von internationalen Filmemacher*innen oder von im Ausland lebenden Dokumentarfilmer*innen mit ex-jugoslawischen Wurzeln realisiert wurden, beschäftigen sich ebenso wie Ophüls' oder Markers Filme mit Fragen zu Wirkung und Funktion der Berichterstattung in den jugoslawischen Nachfolgestaaten.⁶ Mir war bewusst, dass es – sofern nicht andere Forschende diese Arbeit übernähmen – nur durch

6 Dazu zählen u. a. *SERBIAN EPICS* (GB 1992) von Pawel Pawlikowski, *WE ARE ALL NEIGHBOURS* (GB 1993) von Debbie Christie, *LES VIVANTS ET LES MORTS DE SARAJEVO* (*LEBEN UND STERBEN IN SARAJEVO*, FR 1993) von Radovan Tadić, *REISE NACH MOSTAR* (D 1994) von Klaus Wildenhahn, *BOSNA!* (FR 1994) von Alain Ferrari und Bernard-Henri Lévy, *CALLING THE GHOSTS. A STORY ABOUT RAPE, WAR AND WOMEN* (USA/HR 1996) von Karmen Jelincic und Mandy Jacobson, *FRAUEN IN SCHWARZ* (D 1997) von Helga Reidemeister und Zoran Solomun, *DAS JAHR NACH DAYTON* (A 1997) von Nikolaus Geyrhalt, *SREBRENICA: A CRY FROM THE GRAVE* (GB 1999) von Leslie Woodhead, *DRAGA LJILJANA* (A 2000) von Nina Kusturica, *THE PUNISHMENT* (A 2000) von Goran Rebić oder *MY FRIENDS* (NL 2006) und *MY OWN PRIVATE WAR* (NL 2016) von Lidija Zelović. Für eine ausführliche Filmografie regionaler und internationaler Produktionen, die sich mit dem Zerfall Jugoslawiens beschäftigen, vgl. Iordanova (2001: 312–316).

die Recherche über Archive und Kontakte vor Ort möglich sein würde, an engagierte Dokumentarfilme aus dem ehemaligen Jugoslawien zu gelangen und zu erfahren, mit welchen filmischen Erzählweisen sie auf den Zerfall des Landes, die damit verbundenen Nationalismen, die dominanten gesellschaftlichen Diskurse, Kriege, Gewalt und deren Aufarbeitung reagierten. Erst zwanzig Jahre später, nachdem ich während vieler Jahre selbst im dokumentarfilmischen Bereich gearbeitet hatte, bot sich mir die Möglichkeit, mich im Rahmen des Forschungsprojekts «Alternative Weltentwürfe: Der politisch-aktivistische Dokumentarfilm» unter der Leitung von Prof. Margrit Tröhler mit dem Dokumentarfilm als politischem Gegendiskurs in Post-Jugoslawien zu befassen. Was sich als Forschungsgegenstand herauskristallisierte, war nicht nur die Frage nach den Formen dokumentarfilmischer Kritik des Bewahrens, Bezeugens und Reflektierens von gesellschaftlichen Umständen, die den Zusammenbruch Jugoslawiens prägten, sondern auch danach, wie sich der Wille, mit Dokumentarfilmen eine soziale und politische Funktion wahrzunehmen, in den Filmen spiegelt. Ich wollte untersuchen, wie sich der dokumentarfilmische Aktivismus unter den Bedingungen von Krieg und einer autoritären Staatsführung äußerte.

Dazu differenziere ich zwischen einem «politisch-aktivistischen» und einem «politisch-aktivierenden» Potenzial des Dokumentarfilms. Die Charakterisierung als «politisch-aktivistisch» bezieht sich auf ein Verständnis von Aktivismus als politisches Handeln oder auf die Agitation innerhalb von Bewegungen, welche Film als ein Mittel zur Durchsetzung ihrer Interessen begreifen und nutzen.⁷ Eine solche Einschätzung rekurriert auf ein Selbstverständnis von Filmemacher*innen, sich kritisch in den öffentlichen Diskurs einzumischen, um die Zuschauer*innen zu sensibilisieren, sowie auf bestimmte ästhetische und rhetorische Strategien zur Initiierung eines kritischen Bewusstseins. Spreche ich hingegen vom «politisch-aktivierenden» Vermögen des Dokumentarfilms, handelt es sich um einen diskurstheoretischen Begriff, mit dem ich die Aktivierung eines kritisch-politischen Denkens und damit verbundener «aufbegehrender» Diskurse erfassen möchte. Diese Form des *Aktivierens* zielt auf die Anregung eines politischen Bewusstseins, das sich auf das individuelle Verhalten auswirkt – ein politisches Verhalten, welches im differenzierten Umgang mit den Mitmenschen, in der Beteiligung an Wahlen, im Protest oder in konkreten Aktionen münden kann. Im Zentrum meines Interesses steht somit eine aktivierende Funktion und ein damit verbundener rezeptiver Effekt. In der filmwissenschaftlichen Literatur wird diesbezüglich – allerdings

7 Vgl. hierzu u. a. Popper (2003a: 7); Geene (2014); Sharp (2011); Braune (2017).

in unterschiedlichen politischen und diskursiven Zusammenhängen – von «political documentary» (King 1981: 7), «committed documentary» (Waugh 1984b: xiii), «radical political documentary» (Kleinhans 1984: 318), «independent documentary» (Zimmermann 2000: xix) oder von Dokumentarfilmen mit «interventionistische[r] soziale[r] Funktion» (Hohenberger 2006: 10) gesprochen. Der Filmwissenschaftler Bill Nichols hat den Begriff der «politischen Reflexivität» von Dokumentarfilmen geprägt (Nichols 1991: 69, Übers. A. R.).⁸ In erster Linie dient die politisch-reflexive Eigenschaft zur Sensibilisierung der Zuschauer*innen für Fragen der Gesellschaft und des Gemeinsinns und ist sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene verankert (vgl. ebd.).

Für die Analyse einer solchen politischen Perspektive kommt der Frage nach der «gesellschaftlichen Funktion» des Dokumentarfilms in einer spezifischen «Medienwirklichkeit» ein besonderer Stellenwert zu (Hohenberger 2006: 18). Eva Hohenberger identifiziert insgesamt vier Bereiche, die für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm unter dem Gesichtspunkt seines spezifischen Wirklichkeitsbezugs und in Abgrenzung zum Spielfilm ausschlaggebend sind: 1. Auf einer «institutionellen Ebene» rücken dokumentarfilmspezifische Fragen zu Ökonomie, Vertriebswegen und der Bildung einer Öffentlichkeit in den Fokus. 2. Auf der «sozialen Ebene» steht der dokumentarfilmische «Anspruch auf Aufklärung und Wissen über die real existierende Welt» im Zentrum. 3. Auf der «Ebene des Produkts» gilt es, die Charakteristik des dokumentarischen Materials als nichtfiktional zu reflektieren. 4. Die letzte Ebene betrifft die Pragmatik und die Aktivierung einer Lektüre, in der Dokumentarfilme als «Filme über die reale Welt» erkannt werden (ebd.: 20f.). Um diese vier Komplexe in meine Analysen einzubeziehen, orientiere ich mich am semiopragmatischen Ansatz von Roger Odin (vgl. u. a. Odin 1983; 2000a; 2011). Im konkreten Bezug auf den Dokumentarfilm beschreibt er in seinem Artikel «Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre», dass erst im Zusammenspiel von Text, kontextueller Rahmung und Lektüerverhalten aufseiten der Rezeption Bedeutung entsteht und ein Film als Dokumentarfilm gelesen wird (vgl. Odin 1990b). Aufbauend auf Odins Theorie entwickle ich in Kapitel 2.2 in Anlehnung an die Forschungsarbeit der Filmwissenschaftlerin Julia Zutavern (2015) das Konzept eines politisch-aktivierenden Modus, um so die für meine Studie wesentliche Funktion politischer Aktivierung durch Dokumentar-

8 In der gesamten Studie habe ich kürzere Zitate im Laufertext zur besseren Lesbarkeit aus dem Englischen und Französischen ins Deutsche übersetzt. Dies wird im Folgenden nicht mehr einzeln ausgewiesen. Besondere Ausdrücke sind in Klammern in der Originalsprache angefügt. Längere Textstellen werden im Original zitiert.

filme genauer beschreiben zu können. Zutavern nimmt die von Odin aufgeführten Lektüremodi, mit denen ein Film nach bestimmten Kriterien als dokumentarisch, fiktional, argumentativ/persuasiv oder ästhetisch erfasst wird, zum Ausgangspunkt, um verschiedene politische Modi zu entwerfen, durch welche die Zuschauer*innen auf textueller und kontextueller Ebene dazu angeleitet werden, einen Film politisch zu lesen (vgl. Kapitel 2.2.3). Auch eine politische Aktivierung basiert dementsprechend auf der Bedeutungsproduktion der Rezipient*innen, die sowohl mittels filmischer als pragmatischer Faktoren angeleitet wird (vgl. Kapitel 2.2).

Auf dieser Grundlage werde ich die Filme meines Korpus hinsichtlich ihres Potenzials politischer Aktivierung untersuchen und erkunden, wie die Zuschauer*innen anhand formalästhetischer Merkmale zum Nachdenken über filmische Produktionsprozesse, Argumentationslinien und über ein dem Dokumentarfilmischen zugrunde liegendes ethisches Moment angehalten werden. Dabei geht es um den filmischen Blick auf die Welt und die sozialen Akteur*innen, d. h. um die visuelle Repräsentation der historischen Wirklichkeit, in der sich die Positionierung des Filmemachers oder der Filmemacherin zu dieser Wirklichkeit spiegelt (vgl. Nichols 1991: 77). Nichols legt in *Representing Reality* dar, wie sich in der künstlerischen Kreation eines dokumentarfilmischen Blicks auf die «historische Wirklichkeit» und das «Objekt» des filmischen Interesses eine Argumentationslinie entwickeln kann, die an bestimmten politischen, ethischen und ideologischen Maßstäben orientiert ist (ebd.; vgl. Kapitel 2.1.1). Ich befaße mich also mit der Frage, wie im historischen und politischen Kontext Post-Jugoslawiens die Voraussetzungen und Möglichkeiten von Dokumentarfilmen aussehen, angesichts der gegebenen Verhältnisse die gesellschaftlichen Zustände zu beanstanden. Ebenfalls interessiert mich, welche politische Wirkkraft die Filme mittels ästhetischer und rhetorischer Strategien und innerhalb des Gesamtzusammenhangs von Vorankündigungen, Filmkritiken, Aufführungsorten und Veranstaltungsrahmen auf die Zuschauer*innen ausüben können und wie die Filme in Anbetracht der schwierigen gesellschaftspolitischen Verhältnisse produziert, vertrieben und rezipiert wurden.

Meinen Analysen des politisch-aktivierenden Modus der Dokumentarfilme lege ich Ernst Blochs Konzeption eines «utopischen Bewusstseins» (Bloch 1979: 11) zugrunde, das dieser in *Das Prinzip Hoffnung* als Potenzial in allen Formen des menschlichen Strebens und insbesondere in künstlerischen Werken verortet. Im kulturellen Schaffen ist für den Philosophen die Hoffnung auf eine gesellschaftliche Veränderung und ein besseres Leben als prospektive, d. h. in die Zukunft gerichtete Kraft antizipiert (vgl. ebd.: 178). Das Prinzip der «Prospektivität» als Neologismus für eine Fähigkeit, das utopische, weltoffene Denken zu initiieren, will ich als Grund-

satz für das hier zu untersuchende Korpus politischer Dokumentarfilme voraussetzen und als funktionalen Impuls der Werke anhand textueller und kontextueller Merkmale prüfen. Meine These ist, dass sich die Dokumentarfilme mit Zeitkritik beschäftigen, Denkanstöße liefern und so auf ein Zukünftiges verweisen, was aufseiten der Zuschauer*innen zu einer spezifischen filmischen Erfahrung führt, welche die Vision eines demokratischen Wandels der Gesellschaft anregt. Wo sich das Denken gegen das «Unmenschliche» einer gegebenen Ordnung richtet, so formuliert es der Philosoph Julian Nida-Rümelin, lässt sich ein enger Bezug «zwischen humanistischem Denken und utopischem Denken» ausmachen, dessen Antrieb «die Vision einer genuin menschlichen Gesellschaft» ist (Nida-Rümelin 2011: 33).

* * *

Für die Recherche nach Dokumentarfilmen aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens orientierte ich mich anfänglich an Filmlisten und Aufsätzen, die auf der Online-Plattform des Festivals des zentral- und osteuropäischen Films goEast im Forum «SeeDox – South Eastern European Documentaries» zugänglich sind.⁹ Im Werk *Cinema of Flames* der Filmwissenschaftlerin Dina Iordanova von 2001 findet sich ebenfalls eine ausführliche Filmografie. Beim Versuch, an die Filme zu gelangen, zeigte sich allerdings, dass in den postjugoslawischen Ländern bis heute keine ausreichende politische Sensibilisierung erreicht werden konnte, um die Bewahrung insbesondere des unabhängigen gesellschaftskritischen Filmerbes durch staatliche Institutionen zu gewährleisten. Damit sind die Möglichkeiten zur Erforschung dieses Dokumentarfilmschaffens erschwert. Zwar gibt es mittlerweile einige, wenn auch punktuell ausgerichtete Archivierungsinitiativen, durch die manche der von mir gesuchten Filme aufzutreiben waren: In Prag arbeitet das Institute of Documentary Film (IDF) seit 2001 an einer Datenbank des Dokumentarfilmschaffens aus Zentral- und Osteuropa und bietet verschiedene Sichtungsmöglichkeiten an; in Zagreb kümmert sich das 2008 gegründete Croatian Audiovisual Centre (HAVC) um die Promotion und den Erhalt des audiovisuellen Erbes Kroatiens; außerdem existiert in der Central European University in Budapest ein Archiv, in dem einige der kritischen Dokumentarfilme aus Ex-Jugoslawien vorliegen.¹⁰ Zur Erarbeitung meines Korpus war es jedoch erforder-

9 Siehe www.archiv.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=152&clang=1 [15. Feb. 2018].

10 Zudem finden sich im United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C., einzelne Filme, welche die Konflikte im ehemaligen Jugoslawien thematisieren (vgl. Iordanova 2001: 16).

lich, mehrheitlich im direkten Kontakt mit Produktionsfirmen, einzelnen Medienschaaffenden, Filmwissenschaftler*innen und -kritiker*innen sowie über die Dokumentarfilmer*innen selbst an die Filme zu gelangen. Zuweilen erhielt ich digitale Fassungen der meist auf Videoformaten gedrehten Dokumentarfilme. Manche der Kopien waren von VHS-Kassetten überspielt, und die Farb- und Tonqualität dieser oftmals noch herunterkomprimierten Digital-Fassungen ist als prekär einzustufen. Ob die Originale noch existieren oder wo sie sich befinden, konnte ich oft nicht in Erfahrung bringen. Eine Reihe von Filmkopien stellte mir die Medienwissenschaftlerin Nena Skopljanac Brunner zur Verfügung. Als Mitgründerin einer Schweizerischen Medienplattform, die seit Beginn der 1990er-Jahre erst als Verein «Medienhilfe Ex-Jugoslawien» und später ausgeweitet auf den gesamten ost- und südosteuropäischen Raum unabhängige Journalist*innen unterstützte, ermöglichte mir Skopljanac Brunner die Sichtung der Filme des Medienhilfe-Archivs. Zuletzt fand ich einzelne Dokumentarfilme auf YouTube oder Vimeo, wo sie bis heute öffentlich zugänglich sind.

Mein Fokus auf das politisch-aktivierende Moment engagierter Dokumentarfilme, die sich aus der «Innenperspektive» mit dem Verhältnis von Gewalt, Unterdrückung, Ausgrenzung, Nationalismus und Krieg befassen und dabei den sich entwickelnden Wertmaßstäben und gesellschaftlichen Prozessen in den neu gebildeten Nationalstaaten nachspüren, konzentrierte sich im Laufe der Recherchen mehr und mehr auf Serbien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina. Hier lassen sich die Bedingungen der Filmproduktion und -rezeption im Hinblick auf die komplexen politischen Zusammenhänge und Restriktionen paradigmatisch untersuchen.¹¹ Anhand von Dokumentarfilmen aus diesen drei Ländern, die maßgeblich in die kriegerischen Handlungen verwickelt waren, will ich mich der Frage des politisch-aktivierenden «Gegendiskurses» widmen. Für die Ausführungen zum «Gegendiskurs» stütze ich mich auf das Werk *Discourse/Counter-Discourse* (1985) von Richard Terdiman (vgl. Kapitel 2.3.2).

Im Brennpunkt meiner Filmanalysen steht die zeitliche Phase zwischen dem Beginn des endgültigen Auseinanderbrechens Jugoslawiens im Jahr 1991 und dem Ende der 2000er-Jahre: von den Unabhängigkeitserklärungen Sloweniens und Kroatiens bis zu einer Phase, in der sich die autoritäre Politik in den einzelnen Ländern deutlich zu wandeln begann und gesellschaftliche Demokratisierungsprozesse vorangetrieben wurden. Für die Eingrenzung des Korpus aus über zweihundert Dokumentarfil-

11 Die Fragestellungen, Themenschwerpunkte und audiovisuellen Strategien, die in Slowenien, im damaligen Mazedonien, in Montenegro oder im Kosovo zu spezifischen dokumentarfilmischen Diskursen führten, habe ich in dieser Arbeit nicht berücksichtigen können. Sie bleiben zukünftigen Forschungen vorbehalten.

men, die mit meiner Forschungsfrage in Zusammenhang stehen, suchte ich nach politisch-reflexiven Aussagen, die auf inhaltlicher, ethischer und prospektiver Ebene eine die Zuschauer*innen aktivierende Funktion erkennen lassen. Die engere Wahl fiel auf jene Filme, die auf formalästhetisch anspruchsvolle Weise ein Nachdenken der Rezipient*innen über die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge anregen, ohne didaktisch vereinfachende Erklärungen zu liefern oder eindeutige Botschaften zu kanalisieren.

Mit Želimir Žilniks *TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA* (*TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN*, BRJ¹² 1994), Lordan Zafranovićs *ZALAZAK STOLJEĆA: TESTAMENT L.Z.* (*DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L.Z.*, CZ/FR/HR/A 1993) oder Želimir Gvardiols *CRNI GAVRANI* (*RAVENS*, BRJ 2001) werde ich Filme in den Blick nehmen, die in Bezug auf die dominanten Diskurse kritische Positionen einnehmen, sich gegen historische Vereinheitlichungen und das Vergessen wenden und Sichtweisen eröffnen, die gerade in marginalen Positionen die Möglichkeiten des Widerstands reflektieren.

Dokumentarfilme wie *TRI* (*THREE*, HR 2008) von Goran Dević, *IŠPOVIJEST MONSTRUMA* (*CONFESSIONS OF A MONSTER*, BIH 1992) der Regisseure Ademir Kenović und Ismet Nuno Arnautalić oder die *KOSOVSKA TRILOGIJA* (*KOSOVO TRILOGY: THE PARALLEL WORLDS OF KOSOVO*, BRJ 1994) von Janko Baljak richten ihre filmische Kritik auf die anfangs der 1990er-Jahre verbreitete Ideologie, welche die ethnische Intoleranz als ›natürliche Gesinnung‹ der Menschen in der Region postulierte und anhand derer der Zusammenbruch Jugoslawiens in Teilen gerechtfertigt wurde.

Zvonimir Jurićs *NEBO ISPOD OSIJEKA* (*THE SKY BELOW OSIJEK*, HR 1995), Vesna Ljubićs *EVO ČOVJEKA: ECCE HOMO* (*ECCE HOMO: BEHOLD THE MAN*, BIH 1994) oder *SMRT U SARAJEVU* (*DEATH IN SARAJEVO*, BIH 1994) von Haris Prolić werfen Fragen zur Selbstvergewisserung gesellschaftlicher Identität durch kulturelle Praktiken auf.

OLUJA NAD KRAJINOM (*STORM OVER KRAJINA*, HR 2001) von Božidar Knežević wie auch *OTMICA* (*ABDUCTION*, BRJ 2002) der Filmschaffenden Jasna Šarčević-Janković und Ivan Markov, Janko Baljaks *ETNIČKI ČISTO* (*ETHNICALLY CLEAN*, BRJ 1998) oder Nenad Puhovskis *PAVILJON 22* (*PAVILION 22*, HR 2002) befassen sich mit verleugneten Kriegsverbrechen und deren Aufarbeitung als Basis für den Demokratisierungsprozess.

Die selbstreflexive Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen dokumentarfilmischen Argumentationslinien, filmischer Konstruktion von Wahrheit oder Objektivität und filmischen Erzählweisen vereint Goran Markovićs

12 Nach dem Zerfall Jugoslawiens (YU) gehörte Serbien ab 1992 zusammen mit Montenegro der ›Bundesrepublik Jugoslawien‹ (BRJ) an. 2003 wurde diese staatliche Entität in ›Serbien und Montenegro‹ (CS) umbenannt, bevor im Jahr 2006 auch Montenegro seine Unabhängigkeit erklärte.

SERBIJA, GODINE NULTE (SERBIEN IM JAHRE NULL, BRJ/MK/FR 2001), Jasmina Žbanićs SLIKE SA UGLA (IMAGES FROM THE CORNER, BIH/D 2003) und Srđan Vuletićs Dokumentarfilm PALIO SAM NOGE (I BURNT LEGS, BIH 1993).

Während ich in diesem kurzen Überblick inhaltliche oder funktionale Charakteristiken in den Vordergrund gerückt habe, werde ich in den Analysen der Dokumentarfilme ihre rhetorischen und inhaltlichen Eigenheiten im Kontext der jeweiligen historischen und politischen Phase, in denen die Filme entstanden sind, besprechen. Dabei werde ich auch dem Wechselspiel zwischen den Veränderungen formalästhetischer Strategien und den historischen Entwicklungen nachgehen.

* * *

Film wurde in Jugoslawien nach dem Zweiten Weltkrieg einer Maxime Lenins folgend zur wichtigsten Kunstform erhoben (vgl. Tucaković 2007: o.S.). Spielfilme, Dokumentarfilme sowie experimentelle Filme wurden in den nächsten Jahrzehnten mehrheitlich mit staatlicher Förderung realisiert und waren an der Ideologie des Sozialismus und der ›Brüderlichkeit und Einheit‹ ausgerichtet. Obwohl die Filmproduktion in den einzelnen Republiken unabhängig organisiert war, konstatiert der Filmmacher und -wissenschaftler Dinko Tucaković in seinem Artikel über das serbische Dokumentarfilmschaffen die Schwierigkeit einer «nationalen» Charakterisierung:

The «national» film production at that time has been amalgamated with a Yugoslav flavor. The same goes for the other national histories of the former Yugoslavia, although the independent traditions of Zagreb, Sarajevo, Ljubljana or Skopje can be recognised. *(ebd.)*

Auf diese Einschätzung weisen auch die Forschungsergebnisse der Filmmacherin und -wissenschaftlerin Rada Šešić hin. Sie hebt das kleine, kreative Filmzentrum Sarajevos innerhalb Jugoslawiens hervor, betont aber die individuelle Bildsprache der Dokumentarfilmer*innen und ihre kritische Haltung gegenüber sozialen Themen als Eigenheit, ohne auf eine nationale Spezifik zu verweisen (vgl. Šešić 2007: o.S.).¹³ Fakt ist, dass sich die Dokumentarfilmszene vor allem seit den 1960er-Jahren in allen Regionen erfolgreich entwickelte, was sich etwa in der breiten Anerkennung von

13 Siehe auch die Einschätzungen des Filmkritikers Jurica Pavičić. Er erwähnt, dass in ganz Jugoslawien Genres, Themen, Motive geteilt wurden und überall gleichermaßen auf den Wandel von Stil und Geschmack reagiert wurde und konstatiert: «Considering these close connections there were doubts – and still are among some foreign film theorists – whether it is possible even to consider separate cinemas of the Yugoslav republics before 1991» (Pavičić 2012b: o.S.).

jugoslawischen Dokumentarfilmen auf internationalen Festivals manifestierte (vgl. ebd.; siehe auch Tucaković 2007: o. S.; Turković 2007: o. S.).

Auf die ökonomischen Verhältnisse der Filmwirtschaft Jugoslawiens geht der Filmwissenschaftler Daniel J. Goulding in seiner Studie zum jugoslawischen und postjugoslawischen Kino ein (vgl. Goulding 2002: 186–232). Seit Mitte der 1970er-Jahre wurden aufgrund neu erlassener Regularien zum ‹Selbstmanagement› und einer verstärkten Konzentration auf die einzelnen Republiken alternative Finanzierungswege über Fernseh-Kooperationen, den forcierten Export und anderweitige Finanzierungsstrategien durch private Förderung und Filmkredite erprobt. Zur gleichen Zeit nahm die staatliche Unterstützung infolge wachsender ökonomischer Probleme stetig ab (vgl. ebd.: 148 f.). Dabei hebt Goulding hervor, dass sich die trotz aller Schwierigkeiten weiterhin blühende, wenn auch eher kommerziell und konformistisch als artistisch ausgerichtete Filmbranche stets für kulturelle Diversität und die Achtung nationaler und ethnischer Vielfalt einsetzte (vgl. ebd.: 149).

Der Zerfall Jugoslawiens und die aufkommenden Kriege hatten massive Auswirkungen auf die Filmindustrie. Der Umbruch betraf sowohl die Produktions- und Verkaufsstrukturen als auch die Finanzierungs- und Förderbedingungen in den neu entstandenen Nationalstaaten (vgl. Šešić 2013: 1024). Es kam zu Liquidationen und (Teil-)Privatisierungen der staatlich geförderten, aber selbstverwalteten Produktionsgesellschaften und Filmzentren, die zuvor in den einzelnen Teilrepubliken Filme hergestellt hatten. Besonders drastisch wirkte sich dies auf die Dokumentarfilmproduktion aus. Dazu ist für die Nachfolgestaaten zwischen einem von politischer Seite gestützten und einem oppositionellen Dokumentarfilmschaffen zu unterscheiden. Letzteres steht im Fokus meiner Analysen in Kapitel 3, in dem ich gesondert auf die Kriegsphase und die Nachkriegsjahre eingehe.¹⁴ Auf der Basis von persönlichem Engagement und zuweilen unter finanzieller Beteiligung seitens internationaler Nichtregierungsorganisationen entstanden vereinzelte kritische Dokumentarfilmprojekte. Das offizielle, teilweise durch geringe Fördermittel der neuen Länder mitfinanzierte, hauptsächlich von staatlichen Fernsehanstalten produzierte Dokumentarfilmschaffen unterlag besonderen, mehr oder weniger versteckten ideologischen Vorgaben: ‹Each of the new states focused on making documentaries in favour of their national policy, justifying the deeds of military and political authorities› (ebd.). Nur in seltenen Fällen und lediglich mit

14 Zur Spielfilmproduktion in den postjugoslawischen Staaten unter den besonderen Bedingungen des Krieges und in der Nachkriegssituation gibt es zahlreiche einschlägige Untersuchungen, vgl. u. a. Iordanova (2001); Levi (2007); Daković (2008); Pavičić (2012b-g); Crnković (2014); Murtić (2015).

subtilen Anspielungen konnten innerhalb der staatlichen Strukturen kritische Perspektiven vermittelt werden.¹⁵

Das Filmschaffen aus den Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawiens sowie den übrigen Ländern Mittel- und Südosteuropas ist in der internationalen filmwissenschaftlichen Forschung bis in die 1990er-Jahre überwiegend hinsichtlich der nationalen Eigenheiten und Entwicklungen betrachtet worden (vgl. Iordanova 2001: 19f.). In *Cinema of Flames* befasst sich Iordanova mittels eines transnationalen Ansatzes mit Film, Kultur und Medien des ›Balkans‹. Hinter dieser unscharfen regionalen Zuordnung, so legt die Filmwissenschaftlerin mit Blick auf die Cultural und Postcolonial Studies dar, verbergen sich über lange Jahre – und immer wieder neu – verfestigte negative Implikationen gesellschaftlicher und kultureller Art (vgl. ebd.: 29–70). Mit ihrem Fokus auf das postjugoslawische Filmschaffen bot ihre wegweisende Monografie erstmals eine analytische und länderübergreifende Gesamtschau internationaler und regionaler medialer Diskurse zum Balkan. Die Untersuchung widmet sich den Bildern und Geschichten aus diesem Raum als Reaktion auf die gesellschaftlichen Umbrüche und im Spannungsfeld von medialen Repräsentationsweisen, Filmproduktionsbedingungen und politischen Entwicklungen. Dabei befasst sich die Autorin auch mit der internationalen Zirkulation und Rezeption der Filme aus und über den Balkan. Sie hebt die besondere Rolle von Filmen und audiovisueller Berichterstattung bei der Bildung von internationalen und insbesondere westlichen Diskursen über Jugoslawien und dessen gewaltsamen Zerfall hervor und vertritt, dass sie Marginalisierung, Hierarchisierung und wertende Zuschreibungen implizierten. Umgekehrt erörtert Iordanova, wie in den regionalen Diskursen jene stereotypen und idiosynkratischen Beschreibungen im Zusammenspiel von Fremd- und Selbstwahrnehmung – teils strategisch, teils ironisch – übernommen, dadurch bekräftigt und perpetuiert wurden. Dennoch führt sie zahlreiche Beispiele an, die sich den gleichförmigen und festschreibenden Charakterisierungen widersetzen, und präsentiert einige ausführlichere Spiel- und Dokumentarfilmanalysen. Im Wesentlichen geht es ihr indes darum, die Breite des filmischen Schaffens darzulegen und den grundlegenden diskursiven und ideologischen Mechanismen der Imagination nachzugehen sowie die durch die audiovisuellen Medien erfolgte wertende Einstufung der Länder und ethnischen, kulturellen und religiösen Gruppen des Balkans aufzudecken.

Mit konkreter Ausrichtung auf die *Dokumentarfilmforschung* sind vor allem zwei Werke zu nennen, die im Kontext der politischen und ökonomischen

15 Auf die ideologische Prägung staatlich kontrollierter Dokumentarfilme werde ich sowohl in Kapitel 1 als auch in Kapitel 3.1 genauer eingehen.

mischen Umbrüche seit Beginn der 1990er-Jahre Fragen der Geschichts-, Identitäts- und Erinnerungsbildung in den postjugoslawischen Ländern reflektieren. Die Filmwissenschaftlerin Margit Rohringer widmet sich in *Documents of the Balkans* (2009) aus einer transnationalen Perspektive und mit einem besonderen Fokus auf die Filme der jugoslawischen Nachfolgestaaten den filmischen Strategien, anhand derer in den Dokumentarfilmen aus der Balkanregion Diskurse über nationale, regionale, gender-, generationen- oder gruppenbezogene Identitäten aufgegriffen und kritisch beleuchtet werden. Sie untersucht deren Bedeutungen und Effekte als spezifische historische Repräsentationen. Mit Blick auf Identifikations- und Interpretationsprozesse hinsichtlich ethnischer, religiöser, klassen-, gruppen- oder genderbezogener und intersektioneller Zuschreibungen erkundet die Musik- und Medienwissenschaftlerin Magdalena Tutka-Gwózdź in ihrer Studie *Shattered Mirror* (2013) die Vielfalt dokumentarischer Erzählweisen im Spannungsfeld zwischen Repräsentation, Konstitution und Reflexion von Identität.

Neben der Untersuchung von Jordanova dienten mir diese beiden Arbeiten als wichtige Basis für meine Studie, in der ich mich der politisch-aktivierenden Wirkkraft des postjugoslawischen Dokumentarfilmschaffens mit Schwerpunkt auf Serbien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina nach 1991 zuwende. Des Weiteren konnte ich auf viele Überblicksartikel über die Dokumentarfilmproduktion dieser Region zurückgreifen: für Serbien u. a. auf Tucaković (2007), für Kroatien auf Turković (2007) und Nenadić (2011a; 2012a), für Bosnien-Herzegowina auf Šešić (2006; 2007), Milas (2012) und Hilčišin (2012). Diesen und weiteren Arbeiten, die einzelne Filme meines Korpus unter spezifischen Fragestellungen analysieren, widme ich mich in Kapitel 3.

* * *

Meine Abhandlung beginnt mit einer allgemeinen Einführung in die historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontexte, in denen die hier zu untersuchenden filmischen Werke entstanden sind. Zuerst lege ich in Kapitel 1 den aktuellen Forschungsstand zur Geschichte des Zerfalls Jugoslawiens und zum Übergang vom Titoismus zu den nationalstaatlichen Ideologien dar. Dabei gehe ich auch auf die Rolle der nationalen postjugoslawischen und der internationalen Medien sowie auf die Positionen und Reaktionen der internationalen Gemeinschaft ein, die den Umbruch direkt oder indirekt beeinflussten. Dieser historische Hintergrund ist wichtig für das Verständnis der Dokumentarfilme, die ein solches Vorwissen oft voraussetzen. So lassen sich in den späteren Analysen spezifisch thematische

Ausrichtungen, Anspielungen oder Positionierungen gezielter aufgreifen und kontextualisieren. Der erste Teil dient damit als Grundlage, um die politisch-aktivierende Funktion der Dokumentarfilme zu erschließen.

In Kapitel 2 wende ich mich dem filmwissenschaftlichen Forschungsstand zu. Zunächst umreiße ich den Dokumentarfilm als Gattung aus historischer und theoretischer Perspektive. Ich zeige, wie sich dokumentarfilmische Erzählweisen im Laufe der Filmgeschichte entsprechend der Interessen der Filmschaffenden (weiter-)entwickelt haben, welche theoretischen Fragestellungen sich ihnen dabei eröffneten und welche filmischen Strategien zur Analyse meines Korpus von Bedeutung sind. Ausführlich befasse ich mich mit rezeptionsseitigen Aspekten und frage danach, was es braucht, um einen filmischen Text als Dokumentarfilm wahrzunehmen und wie davon ausgehend seine gesellschaftliche Wirkkraft beschrieben werden kann. Abschließend erörtere ich spezifische Facetten eines politischen Dokumentarfilmschaffens, wobei ich mich besonders auf die Aspekte der Kritik, der ethischen Haltung, der politischen Aktivierung und der prospektiven Ausrichtung konzentriere.

Unter Berücksichtigung dieser historischen und theoretisch-methodischen Grundlagen widme ich mich in Kapitel 3 der Analyse des Korpus engagierter Dokumentarfilme aus dem ehemaligen Jugoslawien. In Kapitel 3.1 beschreibe ich mit Blick auf die Länder Serbien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina die Voraussetzungen und Möglichkeiten, um in den gegebenen politischen Verhältnissen während der Kriegsjahre von 1991 bis 1995 Kritik zu üben. Ich untersuche die ästhetischen und rhetorischen Strategien, welche die Dokumentarfilmschaffenden nutzen, um sich den dominanten Diskursen in den autoritär geführten Staaten entgegenzustellen und ihre Filme als Gegendiskurs zu positionieren. Im Fokus steht die Frage nach der politischen Aktivierung der Zuschauer*innen. In der Lektüre der engagierten Dokumentarfilme richtet sich das Augenmerk daher neben inhaltlichen und formalästhetischen Charakteristika auch auf die Aspekte von Produktion und Vertrieb unter den schwierigen gesellschaftspolitischen Voraussetzungen. Denn solche Faktoren wirken als Rahmeninformationen (im Sinne eines erweiterten semiopragmatischen Modells) auf die Lektüre der Zuschauer*innen im konkreten Rezeptionszusammenhang ein.

In Kapitel 3.2 behandle ich drei dokumentarfilmische Strategien und ihre Funktionsweisen innerhalb der gesellschaftspolitischen Zusammenhänge. Dabei geht es um die Dokumentation von gesellschaftlichem Aktivismus und Gegenöffentlichkeiten sowie um Formen der Enttabuisierung und des subjektiven Erzählens als Mittel, sich den dominanten Diskursen entgegenzustellen und aufseiten der Zuschauer*innen ein poli-

tisches Bewusstsein zu aktivieren. In den Kapiteln 3.1 und 3.2 zeige ich zudem, wie mit der politischen Aktivierung der Impuls verbunden ist, als Zuschauer*in einen positiven gesellschaftlichen Wandel zu imaginieren.

In der kritischen Auseinandersetzung jener engagierten Dokumentarfilme mit den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit und der damit verbundenen Hinderung ihrer Verdrängung liegt ein wesentlicher Faktor für den gesellschaftlichen Wandel. Denn wie Theodor W. Adorno 1959 in seinem Vortrag «Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?» feststellt, bleibt «die Vergangenheit, der man entrinnen möchte, noch höchst lebendig» (Adorno 1977: 555). Sie «lebt nach» und wirkt sich auf den Alltag aus, weshalb er weiter ausführt, dass es für die Bewältigung der Vergangenheit ein Geschichtsbewusstsein zu stärken und dabei die Erinnerung an die Ereignisse aufrechtzuerhalten gelte. Er legt dar, dass die Aufarbeitung der Vergangenheit das private wie öffentliche Denken der gegenwärtigen Gesellschaft zum Ausgangspunkt zu nehmen habe; man müsse sich die historischen Voraussetzungen aber vor Augen führen und sie anerkennen, um ein Verstehen der Zusammenhänge in der Gegenwart zu erreichen und die vergangenen Realitäten zugleich bewusst zu halten. Wenn das, was Adorno die «kritische Selbstbesinnung» (ebd.: 569 f.) nennt, nicht gelingt, oder es nicht angestrebt wird, den «Schatten der Vergangenheit» zu entkommen, so bestehen die gesellschaftlichen Voraussetzungen, die zu den Ereignissen von Gewalt und Krieg führten, fort und prägen weiterhin die Gegenwart (vgl. ebd.: 566).

Welche Rolle Dokumentarfilme bei der Aufklärung und Bewusstseinsbildung spielen können, will ich mit meiner Studie herausarbeiten. Anhand der Analyse der dokumentarischen Filmwelten zeigt sich zudem die Tragweite dieser Filme, die nicht nur in der Zeit ihrer Veröffentlichung ein kritisches Denken zu initiieren versuchten, sondern auch aus heutiger Perspektive den Zuschauer*innen Anregungen bieten, um sich mit dem politisch-aktivierenden Potenzial von Dokumentarfilmen auseinanderzusetzen, vermeintlich gefestigte historische Wirklichkeiten immer wieder infrage zu stellen und kritisch zu beurteilen.

1 Historische Voraussetzungen

1.1 Der Zerfall Jugoslawiens. Kontexte und Perspektiven

Im Frühsommer des Jahres 1991 begannen in Jugoslawien kriegerische Auseinandersetzungen, die den letzten Akt eines scheinbar unaufhaltsamen Auseinanderdriftens der Interessen um Souveränitäts- und Unabhängigkeitsansprüche der einzelnen jugoslawischen Republiken bildeten.¹ Die vorausgegangenen, langwierigen Verhandlungen über die Weiterführung des jugoslawischen Staates waren ergebnislos geblieben. Am 25. Juni 1991 erklärten sich Slowenien und Kroatien für unabhängig, womit sie das Ausrücken der jugoslawischen Volksarmee provozierten. Während in Slowenien die Gefechte zwischen slowenischen Einsatztruppen und den jugoslawischen Einheiten bereits nach zehn Tagen gestoppt werden konnten, verschärften sich die Kampfhandlungen in Kroatien, wobei die jugoslawische Volksarmee dort binnen kurzem durch zahlreiche serbische paramilitärische Verbände Unterstützung fand (vgl. Sundhaussen 2014a: 324). Als Bosnien-Herzegowina ein Jahr später seine Souveränität ausrief, gelang es auch hier nicht, die Gewalteskalation, angeheizt durch Unabhängigkeitsgegner, zu verhindern.

Die jugoslawische Bevölkerung hatte anfangs noch mehrheitlich auf die politische Kompromissbereitschaft ihrer regionalen Regierungen und eine friedliche Lösung gehofft. Dies zeigten nicht zuletzt die zahlreichen Protestveranstaltungen und Demonstrationen zwischen 1990 und 1992, die in vielen Städten (Post-)Jugoslawiens gegen Krieg, Hass und Intoleranz organisiert wurden (vgl. Prosic-Dvornic 1993; Calic 2010: 307).² Doch erst im Jahr 1995 konnten die Kämpfe in Kroatien und Bosnien-Herzegovina

1 Zur Erörterung der Ereignisse und der Zusammenhänge des Zerfalls Jugoslawiens beziehe ich mich im Wesentlichen auf die Geschichtsforschung von Holm Sundhaussen (2008; 2014a; 2014b), Marie-Janine Calic (1996; 2010) und Dunja Melčić (2007a).

2 1991 ergab eine Umfrage in drei bosnischen Städten, Sarajevo, Banja Luka und Mostar, dass eine große Mehrheit der Befragten nicht von einem bevorstehenden Bürgerkrieg ausging (vgl. Calic 2010: 307). Bei Sundhaussen heißt es, dass «bis in das Jahr 1990 hinein [...] die jugoslawische Zugehörigkeit bei der Mehrheit der Bürgerinnen und Bürger des Landes an erster Stelle (bei Slowenen, Kroaten und Albanern weniger ausgeprägt als beim Rest der Bevölkerung)» rangierte (Sundhaussen 2014a: 291). Nach Europa an zweiter Stelle, sahen sich die Jugoslaw*innen erst an dritter Stelle ihrer jeweiligen Republik oder Region zugehörig (vgl. ebd.).

wina zu einem Ende geführt werden.³ Dennoch blieb die politische Situation im weiterhin als Jugoslawien bezeichneten Gebiet der Republiken Serbien und Montenegro höchst fragil, und 1999 kam es im Kosovo zu einem letzten kriegerischen Aufbäumen.⁴ Für die gewaltsame Zersetzung Jugoslawiens, die sich demnach über fast ein Jahrzehnt hinzog, ist von mehr als 200.000 Toten und über 3 Millionen Geflüchteten und Vertriebenen auszugehen (vgl. Gagnon Jr. 2004: 1).

Die Ursachen und Gründe des Zerfalls Jugoslawiens, die im Folgenden kurz hergeleitet werden sollen, sind vielschichtig und komplex, doch heute weitgehend analysiert, wenn auch zuweilen kontrovers diskutiert.⁵ Auf nationaler sowie internationaler Ebene haben sich zahlreiche Studien aus politischer, historischer, medientheoretischer oder soziologischer Perspektive mit der Frage beschäftigt, wie sich in der relativ friedlich zusammenlebenden jugoslawischen Gemeinschaft plötzlich solch ausufernder Hass und Gewalt entwickeln konnten.⁶ Grundsätzlich muss in diesem Zusammenhang zwischen der Verantwortung für das Zerbrennen der sozialistisch-föderativen Republik und zwischen der Rolle der verantwortlichen Parteien und der politischen Eliten an den Kriegshandlungen einerseits und zwischen den oft beschworenen historisch und gesellschaftspolitisch begründeten Ursachen andererseits unterschieden

- 3 Auch internationale Bemühungen trugen maßgeblich zur Befriedung dessen bei, was nicht als Krieg im klassischen Sinne zu verstehen war, bei dem die Armeen einzelner Länder gegeneinander antraten. Vielmehr bestimmten Vertreibungen und Ermordungen von Zivilist*innen durch militärische und paramilitärische Einheiten die Kriegshandlungen (vgl. Cushman/Meštrović 1996b: 4).
- 4 Zu den Verläufen der Kriegshandlungen und den politischen Begebenheiten in Kroatien, in Bosnien-Herzegowina und 1998/99 im Kosovo vgl. Calic (2010: 308–327); siehe auch Sundhaussen (2014a: 319–406).
- 5 Die westlichen Unterstellungen eines jahrhundertealten Hasses zwischen den ethnischen und religiösen Gemeinschaften und einer vermeintlich ausgeprägten Gewaltdisposition waren Vorurteilen geschuldet, die nicht dazu geeignet waren, Erklärungen zu liefern, und die heute als widerlegt gelten (vgl. Sundhaussen 2014a: 8). Maria Todorova hat in ihrem wegweisenden Buch «Die Erfindung des Balkans» (1999) erörtert, wie sich kulturelle und soziale Zuschreibungen einer westlichen Sicht über zwei Jahrhunderte dergestalt entwickelt hatten, dass die Menschen aus der Balkanregion stereotyp als rückständig, primitiv und barbarisch stigmatisiert wurden. Als journalistischen Vertreter, der mit der «These vom uralten Hass» Einfluss auf die zurückhaltende Politik der Clinton-Administration auszuüben vermochte, erwähnt Sundhaussen den US-amerikanischen Journalisten Robert D. Kaplan (Sundhaussen 2008: 9). Zur Position und Aktion des Auslands siehe Sundhaussen (2014a: 357 ff.).
- 6 Zu den breit rezipierten Werken, die sich maßgeblich auf die Forschungen aus der Region beziehen, zählen u. a. Bennett (1995) [Geschichte]; Baruch Wachtel (1998) [Kulturwissenschaft]; Thompson (1999) [Medienwissenschaft, Geschichte]; Udovički/Ridgeway (2000) [Soziologie, Politologie und Geschichte]; Gagnon Jr. (2004) [Geschichte]; Rogel (2004) [Geschichte]; Eichhorn (2009) [Politikwissenschaft]; Ramet (2010) [Politikwissenschaft]; Calic (2010) [Geschichte]; Sundhaussen (2014a) [Geschichte].

werden (vgl. Cushman/Meštrović 1996b: 16). Auf alle drei Aspekte werde ich gegen Ende des historischen Überblicks eingehen.

Die Geschichte des multiethnischen, multireligiösen, aber säkularen jugoslawischen Staates reicht bis in das Jahr 1918 zurück, als der damalige Prinzregent von Serbien, Alexander Karađorđević, nach langwierigen Verhandlungen mit den verschiedenen ethnischen Gruppierungen die Gründung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen verkündete (vgl. Calic 2010: 81).⁷ Die Vision eines gemeinsamen Staates der Südslav*innen (jug = süd) wurde allerdings bereits seit den 1830er-Jahren von zahlreichen intellektuellen Vereinigungen jener Region diskutiert (vgl. Baruch Wachtel 1998: 1). Sie ist im Rahmen eines seit dem Ende des 18. Jahrhunderts aufgekommenen Phänomens der Nationenbildung zu verstehen, wie es Benedict Anderson (2005) in seinem 1983 erschienenen *Imagined Communities* erörtert hat. Anderson legt darin eine Neukonzeption des Begriffs der ‹Nation› vor, den er antiessenzialistisch als ein diskursives Konstrukt bestimmt (vgl. Anderson 2005: 15). Die Nation versteht er dementsprechend als «eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän» (ebd.). Eine solche als Kollektiv imaginierte Nation wurde zum zentralen Richtwert des jugoslawischen Staats. Dieser existierte über die mehr als drei Jahrzehnte währende Herrschaft Josip Broz Titos (zwischen 1945 und 1980) hinaus bis zum Zerfall Jugoslawiens 1991. Mehr als zwanzig Nationalitäten und Ethnien, die zuvor in politisch, kulturell und vor allem auch sozialökonomisch sehr unterschiedlichen Systemen gelebt hatten, waren in dem Staatsgebilde, das erst ab 1929 den Namen Jugoslawien trug, integriert (vgl. Calic 1996: 13). Die diversen «Rechts- und Verwaltungsstrukturen, Währungs- und Wirtschaftssysteme» mussten ebenso zusammengeführt werden, wie es die Menschen mit ihren unterschiedlichen Zugehörigkeiten in einem gemeinsamen politischen System einander anzunähern galt (ebd.: 15). Im Jahr 1921 hatte man sich bereits auf eine zentralistische Verfassung geeinigt, die jedoch permanent zu politischen Konfrontationen führen sollte (vgl. ebd.). Von Anfang an, so zeigt die langjährige Geschichte des multiethnischen Staats, handelte es sich also um ein «politisches Gebilde, das neben innenpolitischen Konflikten auch gewaltige ethnische, soziale und ökonomische Spannungen auszuhalten hatte» (ebd.: 13).⁸

7 Zur wechselvollen Geschichte des neugegründeten Staates vgl. Calic (2010: 83 ff.).

8 Bei Calic (1996: 9; aufgenommen auch in der identischen 8. Auflage 2012: 9) oder auch bei Sundhaussen (2014a: 22) findet sich die Bezeichnung des «Vielvölkerstaats» oder der «Völker» (Calic 1996: 13; Sundhaussen 2014a: 50). Der Begriff des ‹Volkes› gilt jedoch in der Wissenschaft heute weitgehend als überholtes Konstrukt, mit welchem Ausschließungsmechanismen verschleiert werden (vgl. Wild 2017). Aus diesem Grund bemühe ich mich, die Begriffe in meiner Arbeit nicht zu verwenden.

1941 wurde Jugoslawien von Deutschland annektiert und zerschlagen. Doch formierte sich während der Kriegsjahre eine kommunistische Partisanenbewegung, die 1943 die Neukonstituierung Jugoslawiens beschloss und deren Führungsriege nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Macht übernahm (vgl. Calic 1996: 16). Mit der Gründung des ‚Zweiten Jugoslawien‘ im Jahr 1943 – in Abgrenzung zum ‚ersten Jugoslawien‘, dem zwischen 1918–1941 existierenden jugoslawischen Königreich – kam es zu einer richtungsweisenden Neuausrichtung im Verständnis des Nationenbegriffs. Die Regierungsvertreter entschieden sich *gegen* die in der Zwischenkriegszeit offiziell eingeführte Bestimmung einer ‚ethnisch-jugoslawischen‘ Nation (vgl. Sundhaussen 2014b: 298). Man führte faktisch eine Trennung zwischen Staatsbürgerschaft als politischer Kategorie (jugoslawisch zu sein) und der Nationszugehörigkeit als ethnischer Kategorie ‚im Sinne einer vermeintlichen Abstammungsgemeinschaft‘ ein (ebd.: 290). Es wurde die Gliederung Jugoslawiens in sechs Teilrepubliken Slowenien, Kroatien, Mazedonien, Bosnien-Herzegowina, Montenegro und Serbien (mit den beiden autonomen Provinzen Vojvodina und Kosovo) beschlossen. Die Aufteilung orientierte sich an den jeweils ansässigen nationalen Gruppen; sie war indes weder kongruent mit den Siedlungsräumen der ethnischen, religiösen und kulturellen Gemeinschaften noch entsprach sie den historisch-politisch gewachsenen Einheiten. Die Einführung einer bosnischen Nation war zudem von kroatischen und serbischen Bosnier*innen abgelehnt worden, sodass die politischen Organe auf Staatsebene nur die Serb*innen, Kroat*innen, Slowen*innen, Mazedonier*innen und Montenegriner*innen als Nationen anerkannten (vgl. ebd.: 297). In dieser Entwicklung sieht Marie-Janine Calic einen wesentlichen Ursprung für die Konflikte während des Transformationsprozesses Jugoslawiens in die unabhängigen Nationalstaaten (vgl. Calic 1996: 19).

Die Kategorisierung auf Basis der ethnischen Zugehörigkeit hatte vor allem für die in Bosnien-Herzegowina lebende Bevölkerung Auswirkungen. Da es keine bosnisch-ethnische Nation gab, wurde diese Teilrepublik auf Basis der Nationszugehörigkeit als «serbisch-kroatisch» und damit verbunden «als Republik zweier Staatsvölker mit drei Glaubensbekenntnissen» deklariert (Sundhaussen 2014b: 290). Für bosnische Muslim*innen führte dies zu einem Zuordnungskonflikt. Sie gehörten der Glaubensgemeinschaft der Muslim*innen an, wurden allerdings nicht als einer Nation zugehörig anerkannt, d. h. sie hatten keinen Nationalitätenstatus, obwohl sie innerhalb des bosnisch-herzegowinischen Staates eine große, eigene Gruppe darstellten. 1961 kam es diesbezüglich zu einem ersten Zugeständnis, um die Konfliktsituation zu entschärfen. Die Muslim*innen wurden als «ethnische Gruppe» anerkannt, weiterhin jedoch nicht als «Nation»;

erst 1968 wurde als Nachtrag auch eine muslimische «Nation» eingeführt (vgl. ebd.: 299). Die Hintergründe des komplizierten Umgangs mit den Zuschreibungen erörtert der Südosteuropa-Spezialist Holm Sundhaussen folgendermaßen:

Natürlich lässt sich der Religionshintergrund der Muslime als Nation nicht leugnen, aber das unterscheidet sie nicht von Serben und Kroaten oder von vielen anderen Nationen, deren aktuell lebende Mitglieder teils religiös, teils nicht religiös sind, die sich aber dessen ungeachtet derselben – über Jahrhunderte hinweg religiös geprägten – Kultur verbunden fühlen. In den Augen der jugoslawischen Parteifunktionäre waren die «Muslime» (mit großem «M») eine säkulare Nation (wie Serben, Kroaten usw., die – allen Auguren zum Trotz – ein ähnlich ethnoreligiöses Gemeinschaftsverständnis pflegen wie die bosnischen Muslime). Die Gleichsetzung der «Muslime» mit Religion galt fortan als politisch unkorrekt, «laienhaft». Doch für viele Kroaten, Serben und andere «Laien» blieben die Muslime in Bosnien-Herzegowina – unter Berufung auf eine (imaginierte) gemeinsame Abstammung – Teil ihrer jeweiligen Nation (also Kroaten resp. Serben islamischen Glaubens) bzw. «nur» eine (abtrünnige) Religionsgemeinschaft, der auch diejenigen zugerechnet wurden, die nicht religiös waren. (ebd.: 300)

Erst nach der Unabhängigkeitserklärung Bosnien-Herzegowinas im Jahr 1992 wurde eine Lösung durchgesetzt, die eine Nationszuordnung unabhängig von der Religion ermöglichte, wie Sundhaussen weiter festhält:

1993, nach Beginn des Krieges in Bosnien, benannten sich die «Muslime» in «Bosniaken» (Bošnjaci) um. [...] Damit war die Frage der nationalen Zuordnung nach rund einem Jahrhundert voller Schwankungen gelöst. Fortan gab es Bosniaken und Bosnier (im regionalen Sinn). Während (fast) alle Bosniaken auch Bosnier sind, sind nur etwa 43% der Bosnier auch Bosniaken. (ebd.: 300f.)

Trotz all der mit steten Machtkämpfen verbundenen Querelen zeigt Calic in ihrer Untersuchung der Mechanismen und Stadien der Gewalteskalation in Bosnien-Herzegowina, dass sich Jugoslawien als ein «über lange Jahrzehnte relativ friedliche[s] multiethnische[s] Milieu» darstellte (Calic 1996: 9). Die sich verschärfenden ethnischen Spannungen seit Mitte der 1980er-Jahre sind daher nicht als Ursache, sondern als künstlich entfachte Destabilisierung – zum Zweck von Machterhalt, Machtkonsolidierung und der Erfüllung eigener Interessen des politischen Establishments sowie der Wirtschaftseliten nach Titos Tod im Jahr 1980 – zu begreifen. Tito hatte auf den Säulen des Sozialismus, des Leitspruchs von «Brüderlichkeit und Einheit» und seines mächtigen Personenkults die einenden Grundwerte

dieser imaginierten Nation aufrechterhalten und Sonderwünsche und nationalistische Tendenzen der einzelnen ethnischen, religiösen und kulturellen Gemeinschaften mit eiserner Hand unterbunden (vgl. Calic 2010: 171 ff.). Zu keiner Zeit ging es ihm freilich darum, deren Differenzen zu leugnen: Vielmehr sollte das fragile Staatsgebilde auf der Basis von Ausgewogenheit, Gleichberechtigung und Quotenregelungen gestützt werden (vgl. Bakić-Hayden/Hayden 1992: 5 f.).⁹

Auf politischer Ebene setzte trotzdem bereits seit den 1960er-Jahren eine Polarisierung der diversen Gruppen ein, als sich die Regierungspartei aufgrund ökonomischer Unstimmigkeiten und der Forderungen der einzelnen Republiken nach mehr Mitspracherecht von der Idee der «jugoslawischen Kulturnation» zu entfernen begann und für die einzelnen Republiken mittels Dezentralisierung und Liberalisierung mehr föderale Entscheidungsgewalt durchsetzte (Calic 1996: 17). Hierbei muss allerdings zwischen politisch-taktischen Manövern der politischen Eliten im Konkurrenzkampf der Ethnien und Republiken einerseits und den tatsächlich überwiegend friedlichen Beziehungen unter der multiethnisch, -kulturell, und -religiösen Bevölkerung andererseits unterschieden werden. Der Kulturwissenschaftler Andrew Baruch Wachtel führt an, dass mit der Verfassungsänderung von 1963 erstmals in der Geschichte Jugoslawiens von politischer Seite ein «multinationales Selbstbild» als erstrebenswert anvisiert wurde (Baruch Wachtel 1998: 174): Den einzelnen Republiken wurde mehr Selbstständigkeit eingeräumt, was auch die Kulturpolitik maßgeblich beeinflusste. Mit dem Anspruch «kultureller Differenz als Zeichen der Stärke» wurde jene Differenzierung national-identifikatorischer Kulturen implementiert, die nationale Zugehörigkeit über individuelles kulturelles Engagement stellte und jeglichen kulturellen Wettstreit als zugleich nationalen Wettbewerb festigte (ebd.). Diesen seitens der Politik, aber auch von den kulturellen Eliten gesteuerten «kulturellen Partikularismus», der sich trotz gesellschaftlicher Vorstellungen einer supranationalen Kultur durchsetzte, bezeichnet Baruch Wachtel als das «Fundament», auf dem sich der Kollaps Jugoslawiens vollzog (ebd.). Er beschreibt, wie sich die politischen Entwicklungen auf die Gesellschaft auswirkten:

[T]he 1970s and 1980s saw a confluence of centrifugal factors against which no effective centripetal force in Yugoslavia could stand. Most important, be-

9 Wie schwierig dies zuweilen umzusetzen war, erläutert Sundhaussen an der theoretischen Gleichberechtigung von südslawischen (Slowenisch, Mazedonisch und Serbokroatisch) und nicht-südslawischen Sprachen (Albanisch und Ungarisch), wenn es z. B. darum ging, Kommunikationsbarrieren in gemischt-ethnischen Gebieten oder in der Armee abzubauen und sich auf eine gemeinsame Sprache zur Verständigung zu einigen (vgl. Sundhaussen 2014a: 182).

cause the collectivistic basis of nationhood remained even after attempts to create a single national culture were abandoned, Yugoslav citizens were unable to satisfy their desire for national identification in purely political structures (particularly since these were essentially empty of content in Communist Yugoslavia). Instead they increasingly sought and found their identity in collectivistically oriented particularist nationalisms. (ebd.: 230)

Sundhaussen macht zudem deutlich, dass durch die ausgebauten Kompetenzen der einzelnen Republiken und Provinzen, die zusammen mit der vorangetriebenen Abkehr vom jugoslawischen Sozialismus und der Liberalisierung der Wirtschaft in der neuen Verfassung von 1974 festgeschrieben wurden, die jugoslawische Vision endgültig den divergenten ethnischen Nationalismen untergeordnet wurde (vgl. Sundhaussen 2014a: 199 ff.). Demgegenüber sind die Analyseergebnisse des Konfliktforschers Johan Eichhorn (2009) bemerkenswert, der festhält, dass trotz allen politischen Kalküls der regionalen Eliten zur Entfremdung in den Jahrzehnten unter Titos Herrschaft das Vertrauen der Ethnien zueinander wuchs: Es musste erst mutwillig zerstört werden, ehe «staatlicher Strukturzerfall einsetzen und Chaos sich in dem Land ausbreiten konnte» (Eichhorn 2009: 79).

Nach Titos Tod am 4. Mai 1980 wurde die Zersetzung der Prinzipien des Titoismus sodann zielstrebig vorangetrieben. Macht und Ressourcen konzentrierten sich bereits auf die regionalen Subzentren Jugoslawiens, deren politische Führungen nun versuchten, diese zusammen mit der ökonomischen Selbstständigkeit der eigenen Republiken weiter auszubauen (vgl. Calic 1996: 17). Jene politische und ökonomische Desintegration wurde infolge einer bereits länger andauernden und sich zusehends verschärfenden Wirtschaftskrise beschleunigt (vgl. ebd.: 34). In allen Republiken, insbesondere aber in der autonomen Region Kosovo sowie in Serbien unter dem neu an die Spitze der serbischen Kommunisten gewählten Slobodan Milošević, begannen sich nationalistische Bewegungen zu formieren (vgl. ebd.: 35). Die nationalistischen Parolen und Schuldzuweisungen, gepaart mit dem wirtschaftlichen und politischen Zerfall, provozierten ein künstlich geschaffenes Klima des Misstrauens, das sich auf das gesellschaftliche «Selbstverständnis als multiethnischer Vielvölkerstaat auswirkte» (ebd.: 36).

In Serbien übernahmen intellektuelle Kreise «eine aktive Rolle bei der Infragestellung der Legitimität des Staates» (Bieber 2005: 12). 1986 erschienen Auszüge eines «Memorandums der serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste» zur Lage der serbischen Nation (Ivić/Isaković/Kanazir et. al. 1995: 95–140). Die Schrift, deren erster Teil eine ausführliche Bewertung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krise Jugosla-

wiens enthielt und heftige Kritik an der politischen Führung übte, wurde durch einen zweiten Teil konterkariert, den Sundhaussen als «paranoides Pamphlet zur Lage Serbiens und des serbischen Volkes» bezeichnet (Sundhaussen 2014a: 251). Darin wurde unter anderem behauptet, dass die Serb*innen im Kosovo von physischem, politischem, rechtlichem und kulturellem Genozid bedroht seien (vgl. Ivić/Isaković/Kanazir et. al. 1995: 128; vgl. auch 138). Der jugoslawischen Staatsregierung wurde vorgeworfen, Serbien auf politischer, ökonomischer und kultureller Ebene gegenüber den anderen Republiken systematisch zu benachteiligen (vgl. ebd.: 139). Abschließend wurde die vollständige nationale und kulturelle Integrität der Serb*innen als ihr historisches und demokratisches Recht – über alle Provinzgrenzen hinaus – proklamiert und die Angliederung der autonomen Provinzen an Serbien gefordert (vgl. ebd.: 138 f.). Teile der serbischen Bevölkerung schlossen daraus, dass die Ursache für die Krise in Serbien in der programmatischen Unterdrückung ihrer Gemeinschaft zu suchen sei (vgl. Sundhaussen 2014a: 258). Die Rolle des Memorandums wurde von vielen Meinungsbildner*innen und Forscher*innen zu einer «Blaupause für den Krieg und ethnische Säuberungen und als Plan für ein Großserbien» hochstilisiert und überbewertet, wie der Politologe Florian Bieber festhält (Bieber 2005: 157): Die Schrift müsse daher als «Widerhall bereits bestehender Meinungen» betrachtet werden (ebd.).¹⁰

Milošević, der 1986 angetreten war, Serbien sozial und politisch zu reformieren, machte sich die vereinzelt schwelende nationalistisch orientierte Denkweise zunutze, fuhr aber von Anfang an einen zweigleisigen Kurs. Einerseits verfolgte er auf regionaler Ebene, unterstützt durch das nationalistische Auftreten der serbischen intellektuellen und politischen Kreise, serbisch-nationale Interessen und schlug gegenüber den anderen Ethnien einen einschüchternden Konfrontationskurs ein, indem er u. a. lautstark forderte, dass alle Serb*innen in einem Staat leben müssten (vgl. Eichhorn 2009: 83). Andererseits setzte er sich auf staatlicher Ebene für eine «Rezentralisierung» Jugoslawiens ein, womit er weitgehend erfolgreich die Unterstützung auch oppositioneller, an der Beibehaltung der zentralistischen Staatsform interessierter Gruppen gewinnen konnte (vgl. Centrih 2014: 19). Dazu lancierte er geschickt die «anti-bürokratische» Revolution», die sich als Projekt der politischen Erneuerung darstellte, jedoch eher eine

Kombination institutioneller und außerinstitutioneller Formen der Abrechnung mit politischen Abwechslern [war], die sich den unitaristischen Tenden-

10 Die Mystifizierung sowie den tatsächlichen Inhalt des Memorandums finden sich bei Bieber umfassend erörtert (vgl. Bieber 2005: 156–169).

zen der Föderation widersetzten und statt bloßer kosmetischer Korrekturen eine Veränderung der sozialistischen Strukturen anstrebten.

(Kasapović 2007: 453)

Es ging Milošević darum, Verbündete um sich zu scharen und seine Gegner*innen auszuschalten. Die forcierte politische Neuorientierung der ‹anti-bürokratischen› Revolution fand ihren Widerhall in von serbischen Regierungseinheiten inoffiziell organisierten Massendemonstrationen in der serbischen Republik, die sich als spontane Bürger*innenbewegungen gegen die etablierte Regierung ausgaben (vgl. Centrih 2014: 19). In den staatlichen Medien waren diese als ‹grassroots›-Bewegung dokumentierten Proteste allabendlich ein zentrales Thema.¹¹ Tatsächlich führten die andauernden Aktionen dazu, dass die Milošević-kritischen Regierungen der Vojvodina (Oktober 1988), Montenegros (Januar 1989) und des Kosovo (Februar 1989) zum Rücktritt gezwungen werden konnten und durch wohlgesonnene Parteimitglieder ersetzt wurden, wie die Politikwissenschaftlerin Sabrina P. Ramet in ‹War in the Balkans› darlegt (vgl. Ramet 1992: 83). Aufgrund des neuen politischen Kräfteverhältnisses konnte Milošević eine Verfassungsänderung erwirken, mithilfe derer die autonomen Provinzen an Serbien übergingen (vgl. Sundhaussen 2014a: 269). Zugleich führte Miloševićs großangelegte ‹anti-bürokratische› Bewegung zu einer Umwälzung im Denken der serbische Bevölkerung, wie Bieber anmerkt: Den medial geschürten Verunsicherungen und Ängsten gegenüber den ‹Anderen› wurde im Nationalismus ein ‹Ventil› gegeben (Bieber 2005: 18).

Die Republiken Slowenien und Kroatien nahmen die Entwicklungen in Serbien als Gefahr für die jugoslawische Gemeinschaft wahr, waren allerdings machtlos (vgl. Ramet 1992: 84). Ihre Forderungen orientierten sich an einer ‹parlamentarischen Demokratie nach westlichem Muster› (Calic 1996: 38), während Serbien für die Beibehaltung des ‹demokratischen Zentralismus› plädierte, eine Reglementierung, die ‹von jedem Parteimitglied verlangte, einmal gefasste Beschlüsse [des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens, A. R.] zu respektieren› (Sundhaussen 2014a: 197). Diese konträren Interessen führten im Januar 1990 während eines außerordentlichen Parteikongresses zur Entmachtung des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens, nachdem der slowenische Flügel aufgrund abgelehnter Vorstöße die Versammlung verlassen hatte und es zum Abbruch der Sitzung kam (vgl. ebd. 289). Nun galt es, auch ohne die Existenz des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens, die Reform des Landes voranzutreiben.

11 Auf die Verbindung von Medien und Politik und eine einseitige, manipulative Berichterstattung wird in Kapitel 1.2 eingegangen.

In den Republiken, nicht aber auf Bundesebene, fanden die ersten freien Wahlen statt (vgl. ebd.: 292 ff.). Sie führten zu einer Verlagerung der Verhältnisse: Während in Slowenien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina nicht-kommunistische Parteien an die Regierung gelangten, besaßen Serbien, Montenegro und Mazedonien weiterhin kommunistische Strukturen (vgl. Ramet 1992: 85).¹² Slowenien und Kroatien bildeten daraufhin eine Koalition, die für eine möglichst weitreichende Dezentralisierung eintrat. Bosnien-Herzegowina und Mazedonien stellten sich vorerst hinter den von Serbien und Montenegro propagierten Kurs der Beibehaltung einer zentralistischen Staatsform (vgl. ebd.). Wie Sundhaussen anhand einer Reihe von damals durchgeführten Umfragen eruiert, fühlten sich die Einwohner*innen aller Republiken zu diesem Zeitpunkt nach wie vor in erster Linie als Bürger*innen Jugoslawiens; einem vom damaligen Ministerpräsidenten Ante Marković vorgestellten staatlichen Reformprogramm stimmte in allen Landesteilen – bis auf Slowenien und Kosovo – noch eine deutliche Mehrheit zu (vgl. Sundhaussen 2014a: 291).

Die darauffolgenden Monate waren geprägt vom weiteren Vorschreiten der «politischen Demontage Jugoslawiens» (ebd.: 304). Nach den Wahlen fanden zahlreiche Plebiszite statt. Sie widmeten sich der Frage der Unabhängigkeit der einzelnen Republiken und bezogen auch die nationalen Minderheiten mit ein. Mehrheitlich – bis auf die Bevölkerung Montenegros, welche erst Ende März und Anfang April 1992 befragt wurde und sich für einen Verbleib in Jugoslawien aussprach, und die der serbischen Republik, in der als einziger keine Abstimmung stattfand – stimmten die Menschen für die Unabhängigkeit vom jugoslawischen Staatenverbund (vgl. ebd.: 303). In Serbien wurde am 28. September 1990 eine neue Verfassung verabschiedet, die nicht mit der gültigen Bundesverfassung in Einklang stand und Serbien als «souveränen und unabhängigen» Staat festschrieb (ebd.: 304). Auf Staatsebene liefen die Verhandlungen über ein allseits akzeptiertes politisches System weiter, doch gelangten sie zu keinem Übereinkommen und gipfelten im Juni 1991 in den Austrittserklärungen Sloweniens und Kroatiens. Die politischen Wirkkräfte, die dazu führten, dass man sich nicht auf eine gesellschaftliche Ordnung und ein gemeinsames Staatswesen einigen konnte, beschreibt Eichhorn folgendermaßen:

12 Nach einer Schätzung aus dem Jahr 1991 widerspiegeln in Bosnien-Herzegowina die Ergebnisse der ersten freien Mehrparteienwahlen vom November 1990 die Anteile der Muslim*innen 44 %, Serb*innen 31 % und Kroat*innen 17 % (vgl. Thompson 1999: 210). Auch die neu gebildete bosnische Regierung repräsentierte diese Verhältnisse. Ihr stand ein siebenköpfiges Präsidialamt vor, dessen Präsident alle zwei Jahre wechseln sollte. Als erster war Alija Izetbegović von der Partei der Demokratischen Aktion (SDA) an der Reihe. Für die serbischen Bosnier*innen trat Radovan Karadžić als Führer der Serbischen Demokratischen Partei (SDS) an (vgl. ebd.).

Das Fehlen vermittelnder Institutionen, die Krise der Bundesgewalten, der schwache Staat und die nicht vorhandenen positiven Anreize für den Weiterbestand Jugoslawiens begründeten in der Summe einen politischen Kontext, der für den Ausstieg (*exit*) der wirtschaftlich weiter entwickelten Teilrepubliken Kroatien und Slowenien sprach. Beide Teilrepubliken profitierten weniger von einem gemeinsamen Staat als von unabhängigen Staatsgründungen.

(Eichhorn 2009: 115)

Wie bereits erwähnt, führten die Unabhängigkeitserklärungen zu einem Einschreiten der jugoslawischen Volksarmee (JNA). Nachdem die Kämpfe im national weitgehend homogenen Slowenien nur kurzzeitig aufgewallt waren, begannen in Kroatien die Kampfhandlungen. Vor allem in jenen Gebieten mit großem serbischen Bevölkerungsanteil kam es zu heftigen Gefechten, und die kroatische Bevölkerung wurde weitgehend vertrieben. Die unterschiedlichen Reaktionen auf die Loslösungsbestrebungen der beiden Nationen Slowenien und Kroatien deutet auf die Taktik Milošević hin, die Position der Serb*innen in Jugoslawien zu stärken (vgl. Sundhaussen 2014a: 289).¹³ Dazu schreibt Sundhaussen:

Zwischen August und Dezember 1991 werden aus den serbisch kontrollierten Gebieten Kroatiens schätzungsweise 80.000 Kroaten zwecks ‹Säuberung des Terrains› (čišćenje terena) vertrieben. Das ist der Anfang der ethnischen Säuberungen. Dubrovnik und andere kroatische Städte werden beschossen, und am 20. November nehmen serbische Einheiten – unter Beteiligung paramilitärischer Hooligans – die seit knapp drei Monaten belagerte und fast vollständig zerstörte ostslawonische Stadt Vukovar ein. (ebd.: 324)¹⁴

Sundhaussen vermerkt außerdem, dass den Recherchen der Anklagebehörde des Kriegsverbrechertribunals in Den Haag zufolge insgesamt rund 170.000 Kroat*innen vertrieben wurden (vgl. ebd.).¹⁵

13 Im viereinhalbjährigen Gerichtsprozess gegen Milošević bestätigte sich dessen Konfrontationskurs gegen die anderen Nationen und sein Bestreben, alle Serb*innen in einem Staat zu vereinen (vgl. Eichhorn 2009: 82f.).

14 Die Formulierung der ‹ethnischen Säuberung› ist eine verharmlosend-formalisierende Bezeichnung für die gewaltsame Vertreibung ethnischer, religiöser und kultureller Gruppen, denen in der Folge nicht selten der Tod drohte. Anfänglich wurde der Ausdruck nur von den Kriegsparteien verwendet, jedoch bald auch von außenstehender Seite übernommen. Der euphemistische Charakter des Begriffs ist bis heute problematisch, gerade weil der Ausdruck in der Forschung sowie in den Diskursen der damaligen Politik mitunter unbedacht übernommen worden ist. Zur Verortung und historischen Herleitung vgl. Sundhaussen (2014a: 345 ff.).

15 Siehe Second Amended Indictment im Verfahren gegen Milošević (No. IT-02-54-T) vom 4.7.2004, Pkt. 36: http://www.icty.org/x/cases/slobodan_milosevic/ind/en/040727.pdf [29. Sept. 2017].

Ende 1991 hielten die serbischen paramilitärischen Einheiten dreißig Prozent des kroatischen Staatsgebiets unter ihrer Kontrolle (vgl. Ramet 1992: 86). Nach friedensvermittelnden Maßnahmen durch den ehemaligen US-Außenminister Cyrus Vance, dem es nach zahlreichen erfolglosen Versuchen am 2. Januar 1992 relativ unerwartet gelungen war, einem mit Milošević ausgehandelten Waffenstillstandsabkommen zum Durchbruch zu verhelfen, entsandte der UN-Sicherheitsrat eine neutrale Schutztruppe (UNPROFOR) nach Kroatien. Lakonisch schreibt dazu Sundhaussen:

Vier Gründe dürften für die Wende entscheidend gewesen sein: 1. Mit der Stationierung einer (friedenswahrenden, d.h. neutralen) Schutztruppe in drei «United Nations Protected Areas» in Kroatien (in Ostslawonien, Westslawonien und Krajina) konnten die großen Gebietsgewinne der serbischen Seite bis auf Weiteres gesichert werden. [...] 2. Milošević brauchte eine Atempause. Die Stimmung in Serbien war alles andere als kriegsbegeistert. Dem Mobilisierungsbefehl vom August/September waren nur etwa 25% der wehrpflichtigen Reservisten gefolgt und die Desertion serbischer Rekruten nahm massenhaften Charakter an. [...] 3. Milošević brauchte auch in finanzieller Hinsicht eine Atempause. Wie dramatisch die Lage war, macht die Tatsache deutlich, dass das restliche (von Milošević kontrollierte) Staatspräsidium 81% der «jugoslawischen» Haushaltsmittel für die Volksarmee reserviert hatte, woraufhin Ministerpräsident Marković am 20. Dezember zurückgetreten war. 4. Nach Unterzeichnung des Waffenstillstands und Stationierung der UNPROFOR konnte sich die Volksarmee aus Kroatien zurückziehen und sich auf den nächsten Kriegsschauplatz, auf Bosnien, konzentrieren.

(Sundhaussen 2014a: 330f.)

Bis zum Kriegsende 1995 kam es indes trotz des ausgehandelten Waffenstillstands in den serbisch-besetzten kroatischen Staatsgebieten sowie in angrenzenden Regionen immer wieder zu Scharmützeln. Verschiedentlich wurden auch von kroatischer Seite aus Militäroperationen durchgeführt, um die Position Kroatiens zu stärken.

In Bosnien-Herzegowina, das insofern einen Spezialfall darstellte, als seine «ethnische Zusammensetzung der soziokulturellen Vielfalt Jugoslawiens [entsprach]» (ebd.: 43), kam es über die Frage der Loslösung von Jugoslawien am 29. Februar und 1. März 1992 zu einem Referendum. Dies galt als Voraussetzung für die internationale Anerkennung Bosnien-Herzegowinas als eigenständiger Staat. Die bosnischen Serb*innen, welche die Eingliederung aller serbischen Siedlungsgebiete des ehemaligen Jugoslawiens in den serbischen Staat forderten, boykottierten die Abstimmung (vgl. ebd.: 72). So setzte sich die kroatische und muslimische Bevölkerung Bosniens mit ihrem Mehrheitsvotum für eine Abspaltung vom bestehen-

den Rest-Jugoslawien durch. Obwohl sich diese anfänglich gegen den Zerfall Jugoslawiens positioniert hatte, war ihre Zustimmung nun markant. Es hatte sich allerdings für jene Bevölkerungsteile abzuzeichnen begonnen, dass sie sich im verbleibenden Jugoslawien in einer schwachen Position befinden würden (vgl. Eichhorn 2009: 113). Als Reaktion auf die Unabhängigkeitserklärung rief eine Versammlung der bosnischen Serb*innen am 12. Mai 1992 für den mehrheitlich von Serb*innen bewohnten Teil Bosniens die Serbische Republik von Bosnien-Herzegowina (Republika Srpska, RS) aus; Radovan Karadžić wurde zum ersten Präsidenten der neugegründeten Republik mit Amtssitz in Pale (östlich von Sarajevo) gewählt (vgl. Sundhaussen 2014a: 341).

Die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen serbischen und bosnischen Kämpfern begannen unmittelbar nach dem bosnischen Volkstotum und entwickelten sich weitaus schwerwiegender als in Kroatien (vgl. Calic 1996: 98–108).¹⁶ Während an der Seite der bosnischen Regierungsbataillone anfänglich muslimische und kroatische Einheiten gemeinsam kämpften, gingen kroatische Einheiten ab Herbst 1992 dazu über, ihrerseits muslimisch besiedelte Gebiete anzugreifen; die kroatisch-muslimische Allianz zerbrach (vgl. ebd.: 106). Ende 1993 kontrollierten die bosnischen Truppen nur noch etwa zwanzig Prozent des bosnischen Staatsgebietes (vgl. ebd.: 100). Gleichwohl gelang es ihnen, im Herbst 1993 wieder an Stärke zu gewinnen und vor allem die von Kroatien eingenommenen Gebiete zurückzuerobern (vgl. ebd.: 107). Im März 1993 kam es dann zu einer Aussöhnung zwischen den kroatischen und muslimischen Verbänden. Sie kämpften nun wieder geschlossen gegen die serbischen Fronten, erreichten jedoch einen Durchbruch erst zu Beginn des Jahres 1995 (vgl. ebd.: 108).

Die Kriegsursache in Bosnien-Herzegowina wird heute in erster Linie als gewalttätiger Akt militärischer und paramilitärischer Truppen verstanden, die gegen die Unabhängigkeit Bosnien-Herzegowinas und für ein Großserbien respektive ein Großkroatien zu den Waffen griffen (vgl. MacDonald 2002: 244). Die eigentlichen Absichten wurden dabei lange Zeit durch eine Propaganda verschleiert, die aufseiten der serbischen und kroatischen Kriegsparteien das Bild eines gefährlichen, expansiven und mörderischen Islam aufbauten und festigten, mit der sie die Gewalt gegen all jene Bosnier*innen, die sich für einen unabhängigen, multiethnischen, -religiösen und -kulturellen Staat einsetzten, ebenso rechtfertigten wie die

16 Siehe auch Calic (1996: 87–95). Sie schildert, wie nicht nur serbische, sondern auch kroatische Kräfte autonome Gebiete mit eigenstaatlichen Strukturen innerhalb Bosnien-Herzegowinas einrichteten und durch aggressive Akte, Hetze und Gerüchte eine Spirale der Gewalt in Gang setzten.

Vertreibung und Ermordung der muslimischen Bevölkerung (vgl. ebd.: 220–250). Die Analysen des Politikwissenschaftlers David Bruce MacDonald machen deutlich, dass das Kriegsgeschehen nicht durch religiöse, kulturelle oder ethnische Konflikte, sondern durch Macht- und Territorialinteressen ausgelöst wurde, gesteuert mithilfe ethnonationalistischer Ideologien und gerechtfertigt durch die massive Propaganda gegen eine muslimische Bedrohung (vgl. ebd.: 244 f.). MacDonalds Sichtweise findet in breiten Wissenschaftskreisen bis heute Bestätigung. So kommt z. B. der Filmwissenschaftler Pavle Levi zum Schluss:

The violent breakup of the multiethnic, multicultural Yugoslav state and the wars fought on its territory are clear symptoms of aggressive ethnonationalism becoming the dominant ideological model in the region. Contrary to the fashionable view about the «ancient» Balkan hatreds, however, this disintegrative model was in no way predestined to overwhelm the Yugoslav society but rather developed as a direct consequence of the complex political struggles in it. *(Levi 2007: 11)*

Calic hält fest, dass in Bosnien die Nationalist*innen sämtlicher Lager behaupteten, dass ein Zusammenleben unter den Ethnien nicht möglich wäre, weshalb die sogenannten «ethnischen Säuberungen» als Maßnahmen zur Befriedung der Lage dargestellt wurden, während die Sachlage genau umgekehrt zu werten sei: Die Gewalt- und Bluttaten fanden statt, um die politische Ideologie, die «exklusiven Nationalismus, historische Ansprüche und traumatisch Erlebtes miteinander vermengt[e]», zum Zwecke ethnisch getrennter Gemeinschaften durchzusetzen (Calic 1996: 123). Diesbezüglich wird in der wissenschaftlichen Forschung einmütig konstatiert, dass die Entwicklungen des Krieges zu Verbrechen und Menschenrechtsverletzungen auf allen Seiten führten und auch auf muslimischer Seite ethnonationalistische Gruppierungen die Gewalteskalation vorantrieben.

Um ein umfassendes Bild der Ereignisse und historischen Zusammenhänge zu generieren, das für die einzelnen Staaten als Basis der Aufarbeitung und der politischen und gesellschaftlichen Neuausrichtung dienen kann, betont Eichhorn die Notwendigkeit einer vielschichtigen analytischen Verfahrensweise. So müsse die Analyse die «nationalistischen Eliten, welche Ethnizität als Ressource im politischen Machtkampf mobilisierten und Konflikte inszenierten» (Eichhorn 2009: 87), ebenso wie deren politische Anführer ins Visier nehmen, aber auch das Wechselverhältnis zwischen den politischen Eliten, den (destabilisierten und verunsicherten) Bevölkerungsgruppen und den sozialen historischen Umständen (vgl. ebd.: 88 f.). Was der Konfliktforscher anspricht, lässt sich als ein wesentliches Element des hier zu untersuchenden Korpus politischer Dokumentar-

filme charakterisieren. Obgleich die Erzählweisen, mit denen sie sich ihrem jeweiligen Subjekt nähern, sehr unterschiedlich sind, wird sich zeigen, dass das Verhältnis von Machteliten und Bevölkerungsschichten ein ebenso zentrales Thema darstellt wie die Fragen hinsichtlich der Rolle der Vermittlung zwischen den beiden: das Thema der Propaganda und der Medien.

Nachdem die historischen Zusammenhänge, auf die sich die Filme beziehen, erörtert wurden, gilt es nun also die Rolle von Propaganda und Medien als Basis für das Verständnis und die Analyse der Dokumentarfilme zu beschreiben.

1.2 Propaganda und die Medien

In Zeiten von Krieg und politischen Kontroversen ist es für die jeweiligen Konfliktparteien oder die politischen Entscheidungsträger*innen von großer Bedeutung, ihre ideologischen Grundsätze in der Bevölkerung zu implementieren, um ihren Kurs zu rechtfertigen und ihre Ziele durchzusetzen. Zur Vermittlung dieser Überzeugungen dienen ihnen in erster Linie die Kanäle der Massenkommunikation: Fernsehen, Radio, Printmedien und seit knapp zwei Jahrzehnten auch das Internet. Bezogen auf die Erkenntnisse der historischen Forschung über den öffentlichen Meinungsbildungsprozess, der sich «in unterschiedlich verfassten Gesellschaften maßgeblich an den verfügbaren Bildern aus dem Kriegsgebiet katalysiert» hat und auf den wachsenden Stellenwert der kontrollierten Informationsvermittlung in den Kriegen des 21. Jahrhunderts, konstatieren Bernhard Chiari, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt, dass vor allem die visuellen Medien «das Wissen und die Deutung historischer und aktueller Vorgänge» und damit auch die politischen Meinungsbildungsprozesse entscheidend bestimmt haben (Chiari/Rogg/Schmidt 2003: 1). Bemerkenswert ist die Beobachtung, die Philip M. Taylor über das Verhalten der Medien in internationalen Konflikten (nach 1945) macht, dass sowohl in demokratischen als auch in autoritären Staaten eine Neigung der Medien festzustellen sei, vergleichsweise ebenso patriotisch zu sein wie die Öffentlichkeit, für die sie schreiben, wobei er anmerkt: «They are not uncritical in this support, but when «our boys» are fighting, the instinctive reaction of press and public alike is to support them» (Taylor 1997: 105).¹⁷ Hiermit soll auf die Tat-

17 Als Gegenbeispiel erwähnt Taylor den Vietnamkrieg, während dem die Loyalität der US-amerikanischen Medien gegenüber dem Staat abnahm. Doch selbst in dieser Periode könne nicht von «actively oppositional news media» gesprochen werden, so Taylor, vielmehr stellt er fest, dass der Minderheit, die gegen den Krieg war, wenn auch nicht unkritisch, so doch ein bedeutender Platz eingeräumt wurde (Taylor 1997: 112).

sache hingewiesen werden, dass sogar in demokratischen Gesellschaften die Medien ihre kritisch reflektierten Haltungen nicht zwangsläufig vollkommen von Regierungsinteressen losgelöst verkünden, sondern auch sie in ein komplexes Verhältnis von politischen Gepflogenheiten und Abwägungen eingebunden sind, selbst wenn sie keiner staatlichen Kontrolle oder Beeinflussung unterliegen. Kritikfähigkeit, auch in ihrer selbstbezüglichen Form, ist nicht mit Unabhängigkeit gleichzusetzen (vgl. Karmasin 2007: 16). Demgegenüber kann für autoritäre Staaten festgehalten werden, dass sie kritische Medien in der Regel kontrollieren und kanalisieren oder marginalisieren und unliebsame Querdenker*innen im übertragenen und nicht selten im tatsächlichen Sinn auszuschalten versuchen.¹⁸ Für die Öffentlichkeit wird oftmals nicht ersichtlich, ob sie mit belegbaren Tatsachen beliefert wird oder es sich um propagandistisch gefärbte Zusammenhänge handelt. Die Grenze zwischen ‹objektiver› Berichterstattung und interessengesteuerter Kommunikation ist dabei fließend. Was wahr ist und was falsch, was Information oder Deutung, tendenziös oder manipulativ, lässt sich für den Einzelnen und die Einzelne oft schwer entschlüsseln, da er oder sie auf die Informationsvermittlung durch die Medien angewiesen ist, um sich ein Bild machen zu können. Solche Korrelationen stellen sich vor allem in Kriegs- und Krisenzeiten – und nicht nur in totalitären Regimen – immer wieder drastisch dar. Dieses Kapitel konzentriert sich entsprechend dem Schwerpunkt dieser Arbeit auf die Mediensituation in Serbien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina. Die anderen postjugoslawischen Länder werde ich am Rande in die Ausführungen einbeziehen.

Vor dem Hintergrund des massiven Umbruchs der sich auflösenden ‹überethnischen jugoslawischen Identität› und unter dem Druck der politischen und wirtschaftlichen Krise des Landes musste sich die jugoslawische Bevölkerung nach Titos Tod ‹der komplexen und schmerzhaften Aufgabe der Neudefinition ihrer Identität stellen› (Eichhorn 2009: 93). Die in diesem Zusammenhang propagierten nationalistischen Programme in den Teilrepubliken, speziell in Serbien und Kroatien, versprachen (vordergründige) Auswege aus der politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Krisensituation und ‹boten der orientierungslosen Bevölkerung eine Ersatzideologie und Ersatzidentität an› (ebd.). Schon sehr früh zeichnete sich die bestimmende, manipulative Rolle der Medien im zerfallenden Staat ab, wie die Publizistin Dunja Melčić in ihrer Analyse der Medienlandschaft am Umschlag vom sozialistischen Jugoslawien zu den sich entwickelnden Nachfolgestaaten feststellt (vgl. Melčić 2007b: 312). Die

18 Vgl. die jährlichen Human Rights Watch-Reports, die seit 1991 herausgegeben werden und unter dem Paragraf ‹Freedom of Expression› einschlägige Informationen zur Redefreiheit und der Menschenrechtssituation für Journalist*innen liefern.

Mechanismen der Medien blieben aus ihrer Sicht in beiden Staatssystemen die gleichen.¹⁹

Radio, Fernsehen und Presse dienten als Sprachrohr der Politik und damit des kommunistischen Parteiapparats. Sie verbreiteten den staatlichen Konsens. Melčić erläutert, wie die massenmediale Kommunikation im sozialistischen Staatsgebilde auf die Rechtfertigung der Regierungspraktiken ausgerichtet war und als «Herrschaftsinstrument» funktionierte (vgl. ebd.). Die Journalist*innen waren der marxistisch-leninistischen Lehre verpflichtet und hatten die Ideale der kommunistischen Idee hochzuhalten.

Zwar war die Pressefreiheit in der Verfassung von 1974 offiziell verankert worden, doch standen dem Grundsatz zahlreiche kontradiktorische Paragraphen gegenüber, die diese Freiheit radikal einschränkten, wie der Journalist und Autor Mark Thompson in der Einführung zu seiner weithin beachteten vergleichenden Studie *Forging War* über die Mediensituation vor, während und nach dem Zerfall Jugoslawiens erörtert (vgl. Thompson 1999: 9f.). Eingespannt in ein «konsenspflichtiges System» (Melčić 2007b: 313) wurden die Medien durch die Herrschaftselite Titos kontrolliert. Die mediale Aufgabe entsprach so einem weit gefassten Begriff von «Propaganda» wie ihn z. B. der Kommunikationswissenschaftler Gerhard Maletzke definiert, wenn es um «geplante Versuche» geht, «durch Kommunikation die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen» (Maletzke 1972: 157).²⁰ Wo sich oppositionelle Kräfte gegen die staatliche Ideologie wehrten, wurden sie vom Regime in ihre Schranken gewiesen (vgl. Thompson 1999: 11f.). Unabhängige öffentliche Foren, in denen die gesellschaftlichen Zusammenhänge kritisch hätten diskutiert und analysiert werden können, existierten in jenen Jahren nicht. Zensur und Restriktionen, von Publikationsverboten bis hin zu Gefängnisstrafen, waren unter Tito probate Mittel, um ein kritisches Denken, das es wagte, sich den Interessen der Regierungspartei entgegenzustellen, zu unterbinden (vgl. ebd.). Sich ein eigenes Bild

19 Die Einschätzung findet sich auch im online publizierten Artikel «Art in a Closed Society» von Dejan Sretenović (2003). Am Übergang vom sozialistischen zum postsozialistischen System, vom kommunistischen zum nationalistischen Populismus, betont er die «ideologische Konfusion», in der sich die Menschen in dieser komplexen Situation befanden; sie waren empfänglich für ideologische Prägungen, was sich die Politik der jugoslawischen Nachfolgestaaten zunutze machte (Sretenović 2003: o.S.).

20 Dem steht auf der anderen Seite des Spektrums ein eng gefasster Propagandabegriff gegenüber, der einzig die kommunikative Beeinflussung im Kampf gegen einen äußeren Feind betrifft (vgl. Ellsworth 1991; Neale 1977). Auf die zahlreichen, divergierenden und sich zuweilen widersprechenden Definitionen von Propaganda und zur Klärung des Begriffs für die Analyse des dokumentarfilmischen Korpus wird zu einem späteren Zeitpunkt genauer eingegangen.

zu machen, wahr von falsch und Information von Deutung und Manipulation zu unterscheiden, war für die Bevölkerung unter den gegebenen Umständen schwierig.²¹

Was die bestehenden Medien betraf, die außer einigen überregionalen Zeitungen und Nachrichtendiensten durch Titos föderale Deregulierungsprogramme regional strukturiert waren, den regionalen kommunistischen Parteien oder politischen Eliten unterstanden und sich dementsprechend überwiegend auf regionale Themen konzentrierten (vgl. ebd.: 7), so wurde dieses Mediensystem nach Titos Tod 1980 von einem «Zersetzungsprozess» ergriffen (Calic 2010: 306). Denn während unter Tito die regionalen Studios ihre Beiträge untereinander austauschten, führten nun Unstimmigkeiten zwischen den einzelnen Republiken dazu, dass die regionalen Sender eigene Journalist*innen als Korrespondent*innen in die benachbarten Teilrepubliken schickten, um so aus je eigener, «unabhängiger» Perspektive berichten zu können. Statt also aufblühende Demokratisierungsbestrebungen zu reflektieren, wurden die staatlichen Medien genutzt, die Autorität der Eliten in den jeweiligen Teilrepubliken zu stärken, hauptsächlich indem sie immer unumwundener nationale Gefühle schürten (vgl. Thompson 1999: 8; siehe auch Melčić 2007b: 316).

Trotz der damit verbundenen Kontinuitäten in Bezug auf die Verbindung von Medien und Machteliten ließ sich nach 1980 ein Wandel im medialen Bereich beobachten. Zahlreiche oppositionelle journalistische Netzwerke wurden gegründet, die u. a. damit begannen, die kritische Aufarbeitung der jugoslawischen Vergangenheit voranzutreiben (vgl. Melčić 2007b). In Serbien allerdings, so hält Melčić in ihrer Analyse fest, war die kritische Medienszene «nur bedingt [...] «dissident»» (ebd.: 316). Viele Journalist*innen behielten die Nähe zur kommunistischen Partei bei und konzentrierten sich einseitig auf die Behandlung nationaler Themen, worin sich eine erhoffte Stärkung der eigenen Nation spiegelte, anstatt dass sie eine offene Diskussionskultur initiiert hätten (vgl. ebd.). Befördert durch den Aufstieg Miloševićs setzte sich in den serbischen Medien ein tendenziöser Trend durch, der unter Titos Ideologie von «Brüderlichkeit und Einheit» noch undenkbar gewesen wäre: Die nationale Frage wurde breit diskutiert, wodurch eine «nationalistische Mobilisierung» angestoßen wurde, die sich im Laufe der Jahre intensivierte (Bieber 2005: 172). Aufgrund der ab 1986 folgenden «Gleichschaltung der wichtigsten Medien mit dem Kurs von Milošević nach seiner putschartigen Machtergreifung», so Melčić,

21 Allerdings war es aufgrund des Bruchs mit der Sowjetunion im Jahr 1948 und der damit verbundenen relativen Offenheit des Landes, angesichts von Reisefreiheit und potenziellen Kontakten zum westlichen wie östlichen Ausland theoretisch immer möglich, sich durch internationale Medien zu informieren (vgl. Sundhaussen 2014a: 148).

kam «die eigentliche Wende in der serbischen Öffentlichkeit» und beendete die kurze Phase der Demokratisierung (Melčić 2007b: 316). Vornehmlich wurden die Tageszeitung *Politika* und das nationale Fernsehen dazu genutzt, die nationalistische Ideologie zu postulieren und die politischen Manöver zu rechtfertigen. Doch bald schon wurden weitere «Periodika (wie die Abendzeitung *Politika ekspres*, das Nachrichtenmagazin *NIN*, die Illustrierte *Duga*) gleichgeschaltet» (ebd.). Europäische Themen wurden eliminiert, kritische Nachrichtensendungen in staatstreue Formate umgewandelt oder gestrichen (vgl. Milošević 2000: 116).²² Mit diesen Umstrukturierungen gingen massive Entlassungs- und Dispensierungswellen einher (vgl. u. a. Thompson 1999: 63–65, 78–85; Milošević 2000: 116). Proteste gegen die rigorose Medienpolitik und die Verbreitung von Hass und Intoleranz verhallten ungehört (vgl. Milošević 2000: 119, 122).²³

Nena Skopljanac Brunner unterscheidet in ihrem Artikel «Medien als Instrument zur Kriegsvorbereitung in Ex-Jugoslawien – Der Fall Serbien» (2000) drei Phasen der gesellschaftlichen Ideologisierung durch einen serbischen Nationalismus. Sie legt dar, dass die Medien nicht nur die nationalistische Ideologie verbreiteten, sondern auch die Bedingungen im Bewusstsein der Gesellschaft schufen, um den Krieg ohne profunden öffentlichen Widerspruch führen zu können. Ausgehend von Skopljanac Brunners Ausführungen zu den drei Stufen des sich wandelnden politischen Klimas in Serbien, werde ich im Anschluss die ideologischen Umbrüche in Kroatien und Bosnien-Herzegowina erörtern, die unter anderen historischen Voraussetzungen strukturell ähnlich verliefen.

In einer ersten Phase (September 1987 – Juni 1989), so die Autorin, konsolidierte Milošević seine Macht: Unbequeme Kaderpersonen der Kommunistischen Liga Serbiens wurden ebenso abgesetzt, wie in den Medien die Kritiker*innen entlassen wurden (vgl. Skopljanac Brunner 2000: 41). In diese Zeit fiel auch die durch Milošević angestoßene Regelung, den autonomen Provinzen Vojvodina, Kosovo und Metohija ihre Sonderrechte abzuerkennen, um sie an Serbien anzuschließen. Hierin zeichnete sich bereits das Ziel eines geeinten, starken Serbiens ab, das mit allen Mitteln und gegen sämtliche Widerstände durchgesetzt werden sollte.²⁴ Jegliche Oppositionsbewegungen sowie oppositionelle Bürgerrechtler*innen und Journalist*innen wurden in diesen Jahren zu «Feinden der Nation» erklärt

22 Es handelt sich hier um den Text «The Media Wars» des Autors Milan Milošević, der in keinem direkten familiären Verhältnis zu Slobodan Milošević steht.

23 Erst im Winter 1996/97 führten Demonstrationen zu einem durchschlagenden, wenn auch wieder nur kurzzeitigen Erfolg. Darauf wird an späterer Stelle zurückgekommen.

24 Dass Milošević seit Mitte der 1980er-Jahre begonnen hatte, «die Spannungen zwischen den Südslaven zu vertiefen, um sich dadurch als Anführer aller Serben zu etablieren», hält Eichhorn aus heutiger Perspektive für erwiesen (Eichhorn 2009: 82).

(vgl. ebd.). Es wurden Lügen verbreitet, Hass geschürt, diffuse Ängste angesprochen, Regierungsgegner*innen verunglimpft und zugleich ein nationalistischer Diskurs gepflegt, der sich «der lang gehegten Mythen, der gängigen Stereotypen sowie einer bis dato inoffiziellen, nur mündlich tradierten kollektiven Erinnerung» bediente (Melčić 2007b: 317). Skopljanac Brunner spricht von einem «Ressentiment-Nationalismus», mit dem die spezifisch serbische Geschichte, die Sprache und die Traditionen in populistischer Manier und stets in einer Wir/Sie-Differenzierung glorifiziert wurden (Skopljanac Brunner 2000: 40). Damit verbunden war die Forderung, das Eigene gegen die Bedrohung durch die anderen Nationen zu verteidigen (vgl. ebd.). Jene erste Phase zeichnete sich durch die Erneuerung und Stärkung einer nationalen serbischen Identität aus, in der Individualismus zugunsten eines kollektiven Bewusstseins unterdrückt wurde, um das «Individuum in seiner Meinungsbildung und seinen Handlungen auf ein Mitglied der Masse zu reduzieren» (ebd.: 43).²⁵ Auf der Basis dieser Entwicklungen hat Melčić die neuerlichen Methoden zur «medialen Produktion von Wirklichkeit» mit jenen des kommunistischen Systems verglichen, nur dass die Inhalte nun nationalistisch ausgerichtet waren und der Bevölkerung so präsentiert wurden, «als träte damit *zum ersten Mal ihre Wahrheit in die Öffentlichkeit*» (Melčić 2007b: 317).²⁶

Die zweite Phase der nationalistischen Ideologisierung der Bevölkerung Serbiens (Juli 1989 – Ende 1990) ist für Skopljanac Brunner vor allem durch die Auseinandersetzung über die zukünftige Staatsstruktur Jugoslawiens und einen «fortlaufenden Prozess der Neuinterpretation und der Mythologisierung der Geschichte» geprägt (Skopljanac Brunner 2000: 43). Während neue Feindbilder geschaffen wurden, die nicht mehr vornehmlich die albanischstämmige Bevölkerung des Kosovo, sondern auch die «SlowenInnen und vor allem KroatInnen» betrafen (ebd.), bezog sich die Neuinterpretation der Geschichte auf das Verhältnis zu diesen Bevölkerungsgruppen und auf die Glorifizierung des Serbentums unter Zuhilfe-

25 Die nationalistische Gesinnung, über die unmittelbar nach Titos Tod offen zu diskutieren begonnen wurde, hat Florian Bieber als subtilen Diskurs unter serbischen Intellektuellen bis weit in die 1970er-Jahre zurückverfolgen und aufdecken können. Er kommt daher zu dem Schluss, dass bereits «bevor Milošević die politische Bühne betrat», die «ideologischen Grundlagen der neuen serbischen Nationalbewegung geschaffen» waren (Bieber 2005: 171).

26 Für die im Namen der Kultur hervorgebrachten fundamentalistischen Diskurse hat der Belgrader Anthropologe Čolović (2011) den Begriff des «Kulturterrors» eingeführt. Der Begriff der «Kultur», so Čolović, wurde verwendet, um einen «aggressiven ethnischen Nationalismus» in den postjugoslawischen Staaten zu verschleiern: «Dieser Nationalismus spricht und handelt gern im Namen der Kultur. Die Kultur dient ihm zur Rechtfertigung, Legitimation oder auch zur Verschleierung seiner Politik des nationalen Egoismus, der nationalen Dominanz und der Exklusivität» (Čolović 2011: 19).

nahme historischer Fakten, um «Botschaften für die Gegenwart zu erschaffen» (ebd.: 44). Zum Beispiel wurde nun unermüdlich die Schlacht vom Amselfeld aus dem Jahre 1389 rekapituliert, bei der die serbischen Truppen eine vernichtende Niederlage durch die Osmanen erlitten hatten. Dieser zum Mythos stilisierte Waffengang hatte in der Region des heutigen Kosovo stattgefunden, das daher als «Wiege der serbischen Nation» gesehen wurde, auf deren Boden die jahrhundertewährende Unterwerfung begann. Zwar wurde der Mythos «Amselfeld» während der vorhergehenden anderthalb Jahrhunderte immer wieder genutzt, um die serbische Identität zu definieren, nun jedoch galt die Schlacht als «Metapher für sämtliche Missstände im Staat» (vgl. Calic 2010: 50ff.; ebd.: 273). Die historischen Ereignisse des Zweiten Weltkriegs wurden hingegen angeführt, um die neuerliche Gefahr heraufzubeschwören, der die Serb*innen durch Kroat*innen ausgesetzt seien. Dabei handelte es sich um «mit Fakten zur gegenwärtigen Stellung der SerbInnen in Kroatien» ausgestattete Darstellungen des «an den SerbInnen im unabhängigen Staat Kroatien während des Zweiten Weltkriegs verübten *Genozids*» (Skopljanac Brunner 2000: 45). In diesem serbischen Propagandadiskurs sieht Skopljanac Brunner bereits den «Zweck direkter Kriegsproduktion» angelegt (ebd.).

Auch in Kroatien, Bosnien-Herzegowina, Slowenien, Mazedonien und Montenegro wurde die Bevölkerung durch Fernsehen, Radio und Presse prioritär auf eine einseitige Berichterstattung eingeschworen (vgl. Milošević 2000: 110). Die Übernahme der Kontrolle der medialen Inhalte, die Konzentration auf die eigene Kultur und deren Glorifizierung, die Mythologisierung der eigenen Geschichte und spezieller, damit verbundener Werte, fand in allen Teilstaaten gleichermaßen statt (vgl. Calic 2010: 306). Calic vermerkt:

Presse, Radio und Fernsehen vertieften sich in historische Themen, wobei die Gräueltaten des Zweiten Weltkrieges besonders viel Platz einnahmen. Alle Parteien sammelten Beweise, um die eigene Opferrolle zu kultivieren und kollektive Rachegefühle anzuheizen. (ebd.)

Doch stachen die Medien der drei Länder Serbien, Kroatien, Bosnien-Herzegowina in ihrer Radikalität besonders hervor, wie Calic anhand von zahlreichen Beispielen deutlich macht (vgl. ebd.: 306 f.).²⁷ Sie zeichneten das Bild von primitiven, gewalttätigen Nachbar*innen, die nun als «Feinde» stilisiert, eine Bedrohung darstellten.

27 Wie sehr sich die Mechanismen und Diskurse in den Regionen Serbiens, Kroatiens und Bosnien-Herzegowinas ähnelten, wird etwa in Thompsons vergleichender Medienanalyse für die Jahre bis zum Kriegsbeginn in Kroatien 1991 deutlich (vgl. Thompson 1999: 21–43).

Die dritte Ideologisierung-Phase setzt im Falle Serbiens ab 1991 mit einer evidenten «Kriegspropaganda» ein (Skopljanac Brunner 2000: 46). In den serbischen Medien wurde nun die jahrhundertealte Heldenhaftigkeit der Serb*innen dem negativen Bild «der KroatInnen als ‹völkermordende Nation›» gegenübergestellt, was später auch für die bosnische Bevölkerung angewendet wurde (ebd.). Mit Beginn des Kriegsgeschehens erhielt die serbische Bevölkerung aus den kanalisierten Medien nur einseitige Informationen über die eigene Situation und die ‹eigenen› Opfer an den Schauplätzen in Kroatien und später Bosnien-Herzegowina. Oft wurden die «Schrecken des Krieges mittels Geschichten von Einzelschicksalen und Zitaten von AugenzeugInnen über die Einzelheiten der direkt erfahrenen Kriegstragödien» dargestellt (ebd.: 47). Die von serbischen Einheiten verübten Gewaltverbrechen gegen Kroat*innen und Bosnier*innen wurden gänzlich ausgeblendet (vgl. auch Milošević 2000: 113 f.). Das Phänomen konstatiert Milan Milošević für Serbien und Kroatien gleichermaßen: «In Serbia and in Croatia, TV fabricated and shamelessly circulated war crime stories. Television thrived on death porn» (ebd.: 120). Darüber hinaus verweist der Autor noch auf ein weiteres grundlegendes Manko: Die Beiträge verschwiegen, warum und in wessen Namen getötet wurde, und entbehrten somit jeglicher Form der Nachrichtenanalyse, d. h. der Differenzierung und Einbettung der Ereignisse in die politischen Kontexte (vgl. ebd.). Es ging somit nicht darum, ausgewogen und neutral über Kriegsverlauf und -beteiligte zu berichten, sondern die Glaubwürdigkeit der eigenen nationalistisch-ideologischen Sichtweise mithilfe emotionalisierender Beiträge zu untermauern.²⁸

Während die staatstreuen und staatlich finanzierten Medien in Serbien die Kriege als interethnische Konflikte beschrieben und eine Steuerung von Regierungsseite verleugneten, versuchten einige wenige oppositionelle Medien, ein differenzierteres Bild zu vermitteln (vgl. Thompson 1999: 51–109). Dies war nur unter schwierigsten Bedingungen möglich, denn sie sahen sich mit verschärften Mediengesetzen und Verboten konfrontiert sowie z. B. der Konfiszierung von Transmittern und der Verweigerung von Lizenzen (vgl. Milošević 2000: 115). Zudem hatte sich der Zeitungsmarkt nicht zuletzt aufgrund der Armut in der Bevölkerung stark reduziert. Ohne materielle und strukturelle Unterstützung von staatlicher Seite waren auch die Möglichkeiten der Distribution von Zeitungen und Zeitschriften weitgehend eingeschränkt. Infolge der UN-Sanktionen vom 30. Mai 1992 spitzte sich diese Situ-

28 Vgl. auch *Media and War* von Skopljanac Brunner/Gredelj/Hodžić/Krištofić (2000): In zahlreichen Medienanalysen von Zeitungen und Fernsehsendern Serbiens, Kroatiens und Bosnien-Herzegowinas findet sich hier die Instrumentalisierung der Medien empirisch nachgewiesen.

ation, unter anderem durch die strenge Rationierung des Zeitungspapiers, weiter zu (vgl. ebd.). Die Mehrheit der Bevölkerung erwarb Informationen fast ausschließlich über die staatlichen Fernsehsender (vgl. ebd.).

Am 5. April 1992, am Tag vor der Anerkennung Bosnien-Herzegowinas durch die EU, kamen bis zu 100.000 Menschen der diversen in Bosnien lebenden ethnischen, religiösen und kulturellen Gemeinschaften zu einer Friedensdemonstration zusammen: «Niemand glaubte ernsthaft, dass es in Sarajevo Krieg geben könnte», als eine Gruppe von mutmaßlich serbischen Scharfschützen in die Menge feuerte, mindestens zwei Menschen tötete, und damit aus bosnischer Sicht den Krieg auslöste (Sundhaussen 2014b: 324f.).²⁹ Mit der aufflammenden Gewalt in Bosnien setzte sich eine Neuausrichtung der offiziellen Medien in Serbien in Gang (vgl. Milošević 2000: 122). In Anlehnung an Skopljanac Brunner kann dieser Wandel als Beginn einer vierten Phase der propagandistischen Medienmaschine bezeichnet werden, die jedoch erst Ende 1993 ihre volle Umsetzung erreichte: Milošević wurde medial als Friedensagent aufgebaut, was aber eine Umorientierung des kollektiven Denkens in Serbien verlangte (vgl. ebd.: 124). Der Schritt weg von einer kriegstreiberischen und opferbetonten Rhetorik stellte für die serbische Öffentlichkeit einen Schock dar, wie Milan Milošević berichtet:

On May 31, 1992, at 6 P.M. [...] a Serbian government resolution was read condemning the shelling of Sarajevo by Serbian forces. The condemnation was issued two hours before the UN Security Council was to meet and vote on the first sanctions resolution against Serbia. At that point, owing to the government's last-minute attempt to avert the sanctions, a large part of Serbia's television audience for the first time discovered what was happening in Sarajevo. (ebd.: 122)

Einen Monat nach Kriegsbeginn in Bosnien-Herzegowina hatte die serbische Politik demonstrativ Abstand von den von bosnischen Serb*innen verübten Angriffen genommen – auch wenn heute als erwiesen gilt, dass die serbische Kriegspartei weiterhin vonseiten des serbischen Staates unterstützt wurde (vgl. ebd.).³⁰ Diese Phase der ‚Friedensmission‘ Miloševićs,

29 Allerdings hatten schon Ende März 1992 (kurz nach der von Karadžić eingeleiteten Unabhängigkeitserklärung der *Republika Srpska*) bosnisch-serbische Einheiten mit Kampfhandlungen und Eroberungen einzelner Dörfer im Grenzgebiet zu Serbien begonnen (vgl. Sundhaussen 2014b: 316).

30 Vgl. auch Slavoljub Đukić (2001: 43). Đukić beschreibt, wie die Regierung in Belgrad unter Milošević die Beteiligung am Blutvergießen in Bosnien-Herzegowina vehement abstritt und sich als Opfer der Verschwörung westlicher Mächte deklarierte, während sich bereits damals viele Anzeichen dafür fanden, dass dieser Krieg mehr oder weniger direkt durch Serbien dirigiert und toleriert wurde.

die mit einer neuen Informationspolitik gegenüber serbisch-bosnischen, aber scheinbar nicht von Serbien gesteuerten Kräften einherging, hätten die kritischen Instanzen im Land für eine oppositionelle Aktivierung nutzen können, doch wurde sie von verschärften Maßnahmen gegen unabhängige Medien begleitet (vgl. ebd.: 125 f.).

* * *

Die Medien in Kroatien veränderten sich seit Titos Tod weniger tiefgreifend.³¹ Länger als in Slowenien und Serbien hielt sich hier ein auf den Titismus ausgerichteter Dogmatismus (vgl. Melčić 2007b: 319). Für eine rasche Abkehr, so Melčić, fehlte in Kroatien ein «echter demokratischer Impuls» (ebd.: 320). Erst mit dem Aufstieg Miloševićs begann sich eine Neuausrichtung durchzusetzen (vgl. ebd.: 319). Allerdings vermerkt Melčić, dass sich ein kritisches Gedankengut erst langsam etablieren musste und fügt an: «So waren sie [die kritischen Journalist*innen Kroatiens, A.R.] kaum in der Lage, zum einen Milošević und den serbischen Nationalismus von der Position einer echten *demokratischen Alternative* anzugreifen und zum andern in den kroatischen Medien einen Wandel jenseits ideologischer Festlegungen einzuleiten» (ebd.: 320).

Die ersten freien Wahlen im April 1990 ergaben eine deutliche Mehrheit für die Demokratie, führten jedoch im Zuge eines neu angepassten Wahlgesetzes zur absoluten Mehrheit von Franjo Tuđmans nationalistischer HDZ («Kroatische Demokratische Gemeinschaft»), womit ein freiheitlicher Wandel bereits im Keim erstickt wurde (vgl. ebd.). Durch Tuđmans Regierung wurden die Medien mehrheitlich sehr schnell in staats eigene Betriebe umgewandelt oder in einigen Fällen privatisiert und an staats-treue Parteikader übergeben (vgl. ebd.: 321). Trotz anderslautender Versprechen der HDZ vor den Wahlen wurde nach deren Sieg keine freie Presse zugelassen. Vielmehr war die Staatsführung bestrebt, die «Meinungsfreiheit aller regimekritischen Medien zu untergraben, sie zu kontrollieren und zu manipulieren und gleichzeitig die unter Aufsicht der Regierung stehenden Medien zu begünstigen», während sie über die geeigneten Mittel wie «öffentliche Appelle, strafrechtliche Verfolgungen, den selektiven und rigiden Vollzug repressiver Gesetze, wirtschaftlichen Druck, Informationszugangsbeschränkungen» verfügte, um ihnen jeglichen Handlungsspielraum zu nehmen (Buden 1999: o.S.). Aus diesem Grunde waren wichtige Posten mit HDZ-Getreuen besetzt worden, die

31 Für eine ausführliche Analyse der kroatischen Medien von Titos Tod bis Ende der 1990er-Jahre vgl. Thompson (1999: 135–207).

Regierung hatte neue, restriktive Gesetze und Regelungen verabschiedet und ein Netzwerk gebildet, um private und öffentliche Medien zu kontrollieren und zu steuern (vgl. Thompson 1999: 137).³² Bezüglich der «ideologischen Säuberungen» zeigt sich der Philosoph Boris Buden besonders über das Verhalten der oppositionellen Parteien verwundert, die

im Kampf um die Medienfreiheit ein unter diesen Umständen seltsames Verhalten an den Tag [legten], indem sie sich mit der herrschenden Gesetzgebung [zufriedengaben] und die alltägliche konstante Unterdrückung der Redefreiheit nicht in Frage [stellten].
(Buden 1999: o. S.)

Den Mangel an Eigeninitiative und oppositionellem Engagement beklagt Melčić darüber hinaus auch bei den Medienvertreter*innen. Sie argumentiert, dass die Strukturschwäche der kroatischen Medien weniger auf die kritischen, «fehlenden (weil entlassenen) Journalisten» zurückzuführen sei, als auf jene, «die nicht entfernt wurden», und deren «hervorragendste Eigenschaft» die Fähigkeit war, «der Obrigkeit zu dienen» (Melčić 2007b: 321 f.). Neben dem politischen Druck betrachtet sie daher die mangelnde Professionalität der Medienschaffenden als maßgeblich dafür, dass auch in Kroatien ein «Krieg der Medien» stattfand, der einzig der Parteilinie folgte – bereits bevor der eigentliche Krieg ausbrach (ebd.: 322). Zu diesem Medienkrieg gehörte, dass die eigene Vergangenheit während des Zweiten Weltkriegs, in der Kroatien eine faschistische Politik betrieben und in Konzentrationslagern vor allem die serbische Bevölkerung einen «hohen Blutzoll» zu bezahlen hatte (Sundhaussen 2014a: 55), lautstark für erledigt erklärt wurde. Die kroatischen Medien bestanden darauf, dass nun Frieden mit der beschämenden Vergangenheit geschaffen werden müsse, die der kroatischen Bevölkerung unter Tito konstant vorgehalten worden sei (vgl. Milošević 2000: 113). Gleichzeitig begannen sie mit einer «Dämonisierung» der serbischen Bevölkerung, die in Rückbezug auf die Verbrechen während des Zweiten Weltkriegs nun pauschal als «serbische Tschetnik-Terroristen» diffamiert wurden (ebd.).

Über den Krieg in Kroatien fand in den staatlichen Medien keine ausgewogene Berichterstattung statt. So stellt Milan Milošević fest:

Once the war broke out in Croatia in 1991, Croatian propaganda played more and more on the moral advantage of the victims. Television returned time and again to Vukovar in ruins, Dubrovnik in flames, and Zagreb under air-raid warnings, but it failed to show any of the Serbian villages in Croatia being torched.
(Milošević 2000: 113)

32 Kritische Journalist*innen, die demokratische Werte über jene des kroatischen Staates stellten, das findet sich bei Thompson angeführt, wurden entlassen, kaltgestellt oder sogar mit dem Tod bedroht (vgl. Thompson 1999: 140).

Melčić bemerkt dazu sarkastisch: «Wenn Wahrheitssplitter aus dem Kroatien-Krieg die Weltöffentlichkeit erreichten, so geschah dies nicht dank, sondern eher trotz der heimischen Medien» (Melčić 2007b: 322). Allerdings erwähnt sie auch, dass die national ausgerichteten kroatischen Nachrichten auf internationaler Ebene keine wesentliche Rolle spielten (vgl. ebd.). Hingegen vertritt sie, dass der Einfluss von *Tanjug* – der jahrzehntealten jugoslawischen, spätestens ab 1992 jedoch serbisch-national ausgerichteten, weiterhin aber weltweit angesehenen und daher als Informationsträger akzeptierten Nachrichtenagentur (vgl. hierzu Thompson 1999: 27) – für viele Einseitigkeiten in der Kriegsberichterstattung der westlichen Medien «zwar nicht der einzige Faktor, aber dennoch unübersehbar» war (Melčić 2007b: 322).³³

Wie erwähnt, hatte Kroatien, das selbst unter serbischer Belagerung und der Errichtung der Serbischen Republik Krajina litt und weiterhin auf eigenem Gebiet in Kriegshandlungen verwickelt war, im Frühjahr 1993 seinerseits begonnen, in Bosnien Krieg zu führen. Während kroatische Verbände anfangs noch zusammen mit bosnischen Regierungstruppen gekämpft hatten, vertrieben sie nun die bosnische Bevölkerung und schreckten auch vor Mord nicht zurück, um nationale Interessen durchzusetzen und Landstriche im kroatischen Grenzgebiet zu erobern.³⁴ Darüber wurde in den kroatischen Medien ebenso manipulativ und lückenhaft berichtet, wie im Jahr zuvor über die Verbrechen an der serbischen Bevölkerung nach einem ersten Waffenstillstand vom Januar 1992 geschwiegen worden war (vgl. Thompson 1999: 188). Das einzige unabhängige Medium, das es wagte, frei über die Ereignisse und Zustände in Bosnien zu berichten, die Tageszeitung *Slobodan Dalmacija*, wurde daraufhin verstaatlicht (vgl. Thompson 1999: 138). Festzuhalten ist, dass es der kleinen, aber weiterhin existenten Fraktion unabhängiger kroatischer, um Ausgewogenheit bemühter Medien schwer fiel, sich gegenüber der polarisierten öffentlichen Meinung Gehör zu verschaffen (vgl. Melčić 2007b: 322).

Im März 1994 konnte der bosnisch-kroatische Krieg unter massivem Druck vonseiten der USA beigelegt werden (vgl. Sundhaussen 2014a: 362). Das führte zu einem erstaunlichen Umbruch, wie Thompson festhält: Neue kritische Medien entstanden und zahlreiche führende Parteimitglieder der HDZ wandten sich, ernüchert von Tuđmans nationalistisch-gewaltsamen Machenschaften von ihm ab (vgl. Thompson 1999: 188). Der Mangel an professionellen Medienschaffenden, der durch die Einschüch-

33 Zur Perspektive des Westens siehe Kapitel 1.3.

34 Aus heutigem Wissensstand sind diese Angriffe auf einen «kroatisch-serbischen Komplott» zurückzuführen, als dessen Ziel die Aufteilung Bosnien-Herzegowinas unter den beiden Kriegsparteien angesehen wird (vgl. Sundhaussen 2014a: 360).

terungen, Entlassungen und Manipulationen in der kroatischen Medienlandschaft eingetreten war, sollte gleichwohl in den kommenden Jahren das Bild in Kroatien prägen.

* * *

Die Situation der Medien in Bosnien-Herzegowina präsentiert sich etwas weniger problematisch als in Serbien und Kroatien.³⁵ Melčić zufolge wurde die Kontrolle des öffentlichen Informationswesens bis nach den ersten freien Wahlen der Republik im November 1990 nicht derart zielstrebig verfolgt, obwohl die Medien auch hier weitgehend dem Diktat der Führungsriege unterstellt waren (vgl. Melčić 2007b: 323). Der bosnischen Tageszeitung *Oslobodjenje* gelang es ebenso wie einigen anderen, kleineren Blättern, eine unabhängige und ausgewogene Berichterstattung zu wahren und alle ethnischen Gruppen in die Produktion einzubeziehen (vgl. ebd.; siehe auch Thompson 1999: 241; 244 ff.). Wenn es jedoch um heikle nationale Themen wie die bosnischen Regierungsgeschäfte oder das Vorgehen der Armee ging, setzte die bosnische Regierung auf mittels Drohungen und Einschüchterungen erwirkte Selbstzensur, wodurch der Bevölkerung zahlreiche Themen und Informationen vorenthalten blieben (vgl. Thompson 1999: 221). Der Druck steigerte sich nach der Unabhängigkeitserklärung und dem ausbrechenden Krieg permanent. Da es den nationalistischen Lagern aller Couleur nicht gelang, die verbleibenden unabhängigen Medien zu unterwandern, diskreditierten sie diese mit konstanter Propaganda und Fehlinformationen (vgl. ebd.: 213). Der Fernsehsender RTVSA, der sich erfolgreich gegen eine staatliche Übernahme gewehrt hatte, geriet zusätzlich unter Druck, weil bereits vor den einsetzenden Kriegshandlungen fast alle seine Transmitter entweder zerstört oder umprogrammiert worden waren, sodass über sie nur noch serbisches Fernsehen zu empfangen war (vgl. ebd.: 214). Einzig mit portablen Transmittern gelang es findigen Techniker*innen, weiterhin etwa zwanzig bis fünfundzwanzig Prozent des bosnischen Gebiets mit ausgewogeneren Informationen zu beliefern (vgl. ebd.: 215).

Die nationale Aufsplitterung und die totale Polarisierung durch die militärischen Bündnisse schlugen sich alsbald auch in der bosnischen Medienlandschaft nieder und sind als ihr Hauptproblem anzusehen (vgl. ebd.: 213; siehe auch Melčić 2007b: 323). So zogen sich im Laufe der Kriegsjahre immer mehr professionelle Journalist*innen zurück oder liefen zu den stetig zahlreicher werdenden nationalistischen Medien über, was es

35 Für eine ausführliche Analyse der bosnisch-herzegowinischen Mediensituation seit Titos Tod und bis Ende der 1990er-Jahre, vgl. Thompson (1999: 209–289).

der Bevölkerung sehr schwer machte, an ausgewogene Informationen zu gelangen (vgl. Thompson 1999: 232 ff.).

Die gegnerischen Parteien unterstützten die je nationalistische Ausrichtung der neu entstandenen Fernseh- und Radiostationen, Zeitschriften, Zeitungen und Nachrichtenagenturen, die oftmals jegliche journalistischen Richtlinien außer Acht ließen und unverblümt Propaganda verbreiteten (vgl. ebd.: 246–256). Dass die Medien nach dem Krieg und mit dem Daytoner Friedensabkommen weitgehend zersplittert blieben, führt Thompson darauf zurück, dass die politischen Ambitionen der einzelnen Parteien mit dem Friedensvertrag nicht entschärft werden konnten und so auch die Medien lange nicht von einem nationalistischen Denken Abstand nahmen (vgl. ebd.: 262).

* * *

Die neuere Forschung legt nahe, dass mit der Propaganda während des Zerfalls Jugoslawiens vor allem das Ziel verfolgt wurde, die nationalistisch orientierte Ideologie als historisch aus den ethnischen, kulturellen und religiösen Eigen- und Besonderheiten der unterschiedlichen jugoslawischen Gemeinschaften herzuleiten und sie zugleich als präventives Mittel gegen die eigene (behauptete) Unterdrückung und Vernichtung zu nutzen, um davon ausgehend das Handeln des politischen Establishments als logische Konsequenz, zu der es keine Alternative gäbe, darzustellen. Dass sich eine gesellschaftliche Mehrheit dieser diskursiven Dominanz bzw. einer Naturalisierung des dominanten Diskurses beugte, diente jenem zur Stärkung. Als Erklärungsansatz zu den Propagandamechanismen und der Gewaltanwendung, die mit der Auflösung Jugoslawiens einhergingen, hat Dina Iordanova (2001) ein von Arjun Appadurais Überlegungen in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) ausgehendes Modell entwickelt. Es basiert auf der Vorstellung einer «spezifischen Ideologie präventiver Aggression» («the specific ideology of preventive aggressiveness») gekoppelt mit dem «Konzept der Rechte der Mehrheit» («the concept of majority rights») (Iordanova 2001: 161). Appadurai gehe davon aus, dass die Vermittlung von Imagination und Handlungskompetenz («imagination and agency») großen Einfluss auf die Mobilisierung von Gruppen ausübe und dass politisches Handeln in heutigen Gesellschaften weniger mit primitiven, urwüchsigen Gefühlen als mit einer solchen politischen Imaginationsarbeit («work of imagination») zu tun habe (Appadurai 1996: 145, zit. n. Iordanova 2001: 165).

In der Zeit des Zerfalls Jugoslawiens war zu beobachten, dass massenmedial verbreitete, ethnische Identitätszuschreibungen und nega-

tive Informationen über die anderen ethnischen, religiösen und kulturellen Gruppen auf die persönlichen Beziehungen übertragen wurden und zu einer Dämonisierung der nahen Mitmenschen führten, auch dort, wo zuvor niemals Zwist geherrscht hatte (vgl. Iordanova 2001: 165). In Verbindung mit ökonomischen, politischen, ethnischen und religiösen Faktoren ließen sich laut Iordanova die Kämpfe in den konkreten historischen und sozialen Zusammenhängen auf das Gefühl des Verrats zurückführen, angestachelt seitens der Medien, die u. a. von geheimen Verschwörungen unter ethnischen Minderheiten berichteten und durch beschriebene Gewaltakte Gegengewalt schürten:

Appadurai's <treachery> hypothesis seems best suited to cast light on the <transformation of ordinary people into killers, torturers, and rapists and the re-presentation of friends, neighbors, and co-workers as objects of the deepest hatred and rage> (Appadurai 1996: 155) which remains unexplained in other models. (ebd.: 165f.)

Medial verbreitete Anschuldigungen gegen andere ethnische Gemeinschaften konnten so auf der persönlichen Ebene zu Verunsicherungen und dadurch zur Toleranz von Gewalt führen, sofern die eigenen Nachbar*innen plötzlich als potenzielle Gefahr betrachtet wurden: «In the act of aggression they are ready to claim that hostile action is necessary to prevent the perpetrators on the other side from committing the hostile acts they plan» (ebd.: 166). Die Politik und die militärischen Verbände forcierten die «Ideologie einer präventiven Aggressivität», um sich vor der angeblichen Feindlichkeit der «Anderen» zu schützen. Mit Kriegsausbruch setzte sich die Gewaltspirale fort, während in den Medien die «Selbstverteidigung» als unumgänglich und angemessen dargestellt wurde (vgl. ebd.: 167).

Zum vertiefenden Verständnis des aufkeimenden Gewaltpotenzials setzt Iordanova die «Ideologie einer präventiven Aggressivität» in Kontext zu einem anderen Phänomen, das sich aus ihrer Sicht im zerfallenden Jugoslawien bemerkbar machte: In einer Umdeutung der im Westen üblichen Hochhaltung von Minderheitenrechten behaupteten die Majoritätsgruppen, dass sie in ihrem Land marginalisiert, benachteiligt und betrogen würden: Die Rechte der «bedrohten Mehrheitsgesellschaft» zu verteidigen, bevor ihr diese geraubt würden, diene dazu, die Gewalttaten als vorbeugende Schutzmechanismen zu rechtfertigen (vgl. ebd.: 169). Solche Erklärungsmuster zerrütteten das Vertrauen in das gemeinschaftliche Zusammenleben und initiierten eine Hinwendung zu politischen Parteien, die den Ausweg im Nationalismus propagierten.

Propagandistische Wirkkräfte

Politik und politisches Verhandeln waren in den Jahren des Umbruchs, wie der Politologe Đorđe Pavićević konstatiert, durch Macht ersetzt worden, und die Medien fungierten als Komplizen des Systems (vgl. Pavićević 2000: 72). In seiner Analyse der Medien als Propagandainstrument mit Schwerpunkt auf dem zerfallenden Jugoslawien beschäftigt sich der Südosteuropa-Experte Dušan Reljić eingehend mit eben jener Komplizenschaft, aber auch mit ihrer Wirkkraft und erörtert die Frage der Manipulationsfähigkeit von Propaganda in Krisen- und Kriegssituationen:

Gemessen an der Zuwendung der Bevölkerung zu Medien in Krisensituationen und an dem Aufwand und der Brutalität, mit denen die Machtzentren ihre Kontrolle über Medien durchsetzten, erscheint die Medienkommunikation als ein wesentliches Manipulationsinstrument, mit dem die politischen Eliten die Massen unter Gehorsam halten. Es ist aber eine irreführende Vereinfachung anzunehmen, dass Massenmedien, insbesondere das nationale Fernsehen, kontrolliert von nationalistischen Eliten, in Situationen von Spannungen und Konflikten durch Propaganda à la Goebbels der Bevölkerung die Sinne rauben und sie zu einer willfährigen Masse in den Händen der Regierungsmacht verwandeln. (Reljić 1998: 52)

Fernsehen und Printmedien mit entsprechend ideologisch gefärbter Informationsvermittlung sollten daher nicht als durchdringende Manipulatoren der Bevölkerung überinterpretiert werden. Außerdem hatte gerade das Fernsehen mit seinen propagandistischen Reportageformaten und einseitigen Nachrichtenbeiträgen in allen beteiligten Staaten seit Beginn der Krise und bis zu den Höhepunkten der kriegesischen Auseinandersetzungen das Vertrauen in einen auf Objektivität oder Unparteilichkeit basierenden Modus der Darstellung von Wirklichkeit eingebüßt (vgl. Pavićević 2000: 63). Neben jenen, die das politische Establishment der Vereinnahmung der Medien für eigene Zwecke beschuldigten und dessen Verhalten in abwertendem Sinne als patriotisch und dem Regime zudienend ablehnten, gab es indes auch die andere Seite, die den Medien die «Erweckung der Nation» zuschrieb und sie als Vermittler des «wahren Willens des Volkes» empfand (ebd.).

Auch wenn direkte Manipulationen schwerlich nachweisbar sind, führte die andauernde massenmediale Verbreitung von nationalistischer Propaganda und Indoktrination zu Verunsicherung und Hass auf allen Seiten. Die Menschen verloren das Vertrauen in ihre ehemaligen Landsleute mit anderem ethnischen, religiösen und kulturellen Hintergrund. Diesen gesellschaftlichen Wandel analysierend, konstatiert Reljić, dass der

manipulative Charakter der Kriegs- und Krisenberichterstattung durch Vorurteile, Ablehnung und Feindschaft von der (post-)jugoslawischen Bevölkerung zwar durchschaut, aber eben nicht automatisch abgelehnt wurde (vgl. Reljić 1998: 52) – gewissermaßen in Anerkennung des geleisteten ›Krisenmanagements‹ der Politik. Ein Erklärungsversuch des darin enthaltenen Widerspruchs führt für den Autor daher zur Frage des Nutzens, den die Menschen aus der Propaganda zogen: Unter diesen Umständen bediente die Propaganda ein besonderes Bedürfnis nach Halt in Krisenzeiten (vgl. ebd.).³⁶ Laut Reljić diente die einseitige Berichterstattung der «gezielten politischen Zuspitzung und des Krisenmanagements seitens der Machtzentren», und dementsprechend

als Verstärker der politischen Kommunikation in die eine Richtung – von der Obrigkeit zu den homogenisierten Massen, die immer mehr gezwungen waren, der Propaganda glauben zu wollen, je bedrohlicher die Krise wurde.

(*ebd.*)

So hatten die Medien fraglos großen Anteil daran, dass das Gefühl der Bedrohung durch die zuvor wohlwollend miteinander interagierenden Ethnien überhaupt entstand, wie die obigen Ausführungen klar gemacht haben sollten. Die Verantwortung, die ihnen innerhalb der Zuspitzung der Konflikte zugeschrieben werden könne, will Reljić also keinesfalls schmälern. Trotzdem geht es ihm darum, bewusst zu machen, dass die Medienkonsument*innen «im Sog der Kriseneskalation», d.h. mit den gewalttätigen Akten zwischen den militanten Einheiten der jeweiligen Nationen, ihre Erwartungen gegenüber den Medien änderten und ebendiese «Norm der Parteilichkeit» mehrheitlich zu akzeptieren begannen (ebd.: 53). So handelte es sich um eine Wechselwirkung: Einerseits steigerten die Medien mit ihrer Propaganda die Akzeptanz für die nationalistische Politik und schürten die von ihr hervorgerufenen Konflikte maßgeblich. Andererseits entwickelten die Zuschauer*innen und Leser*innen ein «Bedürfnis nach Vereinfachung und Verdrängung» zur Bewältigung individueller Angst und Verunsicherung, auf das wiederum die Medien mit stetiger Zuspitzung reagierten (ebd.). Als Voraussetzungen für diese Prozesse sind laut Reljić der «mangelnde Pluralismus in der Eigentumsstruktur der Medien und das Fehlen rechtsstaatlicher Garantien für die Medienautonomie» zu nennen, die eine «nahezu totale Unterwerfung der Medienkommunikation unter den Willen der nationalen politischen

36 Reljić erwähnt diesbezüglich u. a. die Untersuchungen des Zagreber Filmwissenschaftlers Hrvoje Turković, der überzeugend dargelegt habe, wie die unverhohlene Propaganda von der kroatischen Bevölkerung im Verlauf der Kriegseignisse als notwendig und normal wahrgenommen worden sei (vgl. Reljić 1998: 52).

Führer» ermöglichten (ebd.: 55). Zur vielfach erhobenen Anschuldigung, dass die mediale Berichterstattung für die Gewalt mitverantwortlich zu machen sei, bringt der Autor seine Haltung zum Ausdruck, dass die Medien als «Verstärker von negativen Kommunikationsspiralen» fungierten, nicht aber die Gewalt hervorbrachten: Die «tatsächlich vorhandene Gewalt stand am Anfang einer Spirale von noch mehr Gewalt und Hass, die von den Medien immer wieder weitergedreht wurde» (ebd.: 57). Diese Erkenntnis wird von vielen Spezialist*innen geteilt. So konstatiert z. B. der Zagreber Soziologe Josip Županov in seiner Analyse über das Verhältnis von Massenmedien und kollektiver Gewalt, dass nicht der künstlich zwischen den Völkern angeheizte Hass die Gewalt unter ihnen ausgelöst habe, sondern erst die von den politischen Eliten gesteuerten Gewalttaten und Menschenrechtsverletzungen, die wiederum von den Medien aufgegriffen und überspitzt wurden, die allgemein vorhandene Toleranz unter den verschiedenen Gemeinschaften innert kurzer Zeit in Hass umschlagen ließ (vgl. Županov 1995: 80 ff.). Dementsprechend folgert er: «Grosso modo we can say, that it was not hatred that provoked violence but that violence provoked hatred» (ebd.: 83).³⁷

Abschließend sei nochmals auf das Paradox des gesellschaftlichen Verhaltens gegenüber den Medien hingewiesen, wonach eine Mehrheit der Bevölkerung den Medien in den autoritären Nachfolgestaaten zwar misstraute und sich deren Manipulationstaktiken bewusst war, trotzdem aber weiterhin diese Medien rezipierte und sich ihre teils als unglaubwürdig erachtete Perspektive aneignete (vgl. Thompson 1999: 294 f.). Einen nicht zu unterschätzenden Erklärungsansatz dafür findet Mark Thompson bei Dušan Reljić:

[G]aining access to alternative information is costly and time consuming. Moreover, only a few people dare to confront their political environment, their neighbours, their families by signalling disbelief or even dissent with government opinion. (Reljić 1995: 32, zit. nach Thompson 1999: 295)

Reljić verweist auf die Macht der Gewohnheit und jene der politischen Verhältnisse, denen man sich einfacher unterordnen konnte, als eine kritische Haltung gegenüber dem Mehrheitsdiskurs zu entwickeln und zu festigen. Das heißt, dass die staatlich gelenkten Medien aufgrund einer

37 Bei Marie-Janine Calic findet sich ausführlich erörtert, wie der Macht- und Funktionsverlust der staatlichen Institutionen in den umstrittenen Regionen, die Privatisierungen, die Unterwanderung der Territorialherrschaft und die Machtübernahme durch autonom funktionierende, politische und paramilitärische Gruppen mit ihren gewalttätigen Übergriffen die Voraussetzungen dafür schufen, dass ein sich zuspitzender Nationalismus in offene Gewalt umschlug (vgl. Calic 1996: 85 ff.; siehe auch Calic 2010: 308–320).

schweigenden Mehrheit, der sich über Jahrzehnte hinweg diese Verhaltensweise eingeprägt hatte, ihre machtvolle Position beibehalten konnten. Befasst man sich mit den Fragen medialer Glaubwürdigkeit und öffentlicher Leichtgläubigkeit, sind die gesellschaftlichen Machtverhältnisse demnach immer im Blick zu behalten (vgl. Thompson 1999: 296).

Doch gab es, wie oben bereits angesprochen, sowohl in Jugoslawien als auch in den Nachfolgestaaten oppositionelle Kräfte und kritische Medienschaffende, die sich gegen staatliche Ideologisierung wehrten und alternative Informationen ebenso zur Verfügung stellten wie sie ein kritisches Bewusstsein im Umgang mit den politischen Eliten, den Kriegsereignissen und der Medienmanipulation einforderten. Wo diese Menschen breitere gesellschaftliche Schichten erreichen konnten, wie in Belgrad oder Sarajevo (vgl. Kapitel 3.1.1 und 3.1.3), gelang es ihnen durchaus, eine kritische Sichtweise zu verankern und weiterzuentwickeln. Engagierte Dokumentarfilme dienten als eine Möglichkeit der Vermittlung kritischer Inhalte und der Anregung eines kritischen Denkens.

1.3 Perspektive und Rolle des ‹Westens›

In Zusammenhang mit dem hier untersuchten Dokumentarfilmkorpus, dessen Filme sich nicht nur gegenüber den Sichtweisen im eigenen Land und in der postjugoslawischen Region, sondern auch gegenüber den internationalen Entscheidungsträger*innen, Vermittler*innen und internationalen, mehrheitlich westlichen Berichtersteller*innen positionierten, soll an dieser Stelle kurz auf die wesentlichen Standpunkte und die Rolle des ‹Westens› eingegangen werden.³⁸

Die kriegerischen Konflikte um Souveränitäts- und Unabhängigkeitsansprüche in Post-Jugoslawien, die sich innerhalb Europas und unmittelbar vor den Augen der Europäischen Gemeinschaft (EG) entluden, markierten vor allem im westlichen Selbstverständnis eine tiefe Zäsur. Mit dem Herausbilden einer auf Aufklärung, Demokratie und Menschenrechten basierenden westeuropäischen Wertegemeinschaft nach dem Zweiten Weltkrieg und mit den fortschreitenden gesamteuropäischen Einigungsbestrebungen hatte man angenommen, dass Kriege in dieser Weltregion

38 Für eine vertiefte Diskussion siehe z. B. Cushman/Meštrović (1996a); Gagnon Jr. (2004: 31–51). Der Fokus auf den ‹Westen›, mit dem hier die (west-)europäischen Staaten und die USA gemeint sind, begründet sich maßgeblich aus der Blickrichtung, welche die ehemaligen jugoslawischen Staaten wie viele osteuropäische Länder nach der Wende von 1989 einnahmen. Die Resolutionen des UN-Sicherheitsrats, die einem langen Ringen der westlichen Staaten um eine politische Haltung folgten und den Weg für die NATO-Angriffe ebneten (vgl. Kapitel 1.5), wurden von Russland mitgetragen.

in Zukunft durch diplomatische Konfliktlösung zu verhindern wären und damit der Vergangenheit angehörten (vgl. Eichhorn 2009: 15).³⁹ Gewalttätige Austragungen von Feindseligkeiten und Differenzen erschienen als «Atavismen in einer Zeit, in der die etablierten europäischen Demokratien den Prozess einer supranationalen Einigung durchliefen» (ebd.).

Derweil gestaltete sich die politische Ausrichtung nach dem Ende des Kommunismus oder realexistierenden Sozialismus in (Post-)Jugoslawien unter dem Deckmantel eines demokratischen Wandels. Buden konstatiert, dass die den Umbruch begleitenden Strömungen des «Nationalismus, Rechtspopulismus, religiöse[n] Fundamentalismus, Kulturrassismus usw. der befreiten Massen und ihrer Anführer [...] sich diesmal einer demokratischen Legitimation rühmen [durften]» (Buden 2009: 79). Für die Menschen demokratisch geprägter Staaten lag gerade hierin die große Irritation. Denn während die jugoslawischen Akteur*innen den Nationalismus als ihr demokratisches Recht verstanden, «sah der Westen im Ausbruch der nationalistischen Konflikte unter den jugoslawischen Völkern den Verrat an den wichtigsten Prinzipien der liberalen Demokratie» (ebd.: 19).

Zum Unverständnis darüber, dass in der westlichen Hemisphäre erneut Kriege zur politischen Konfliktlösung dienen sollten, kamen als weitere Faktoren die Verworrenheit der Faktenlage sowie die Unklarheit über die ursächlichen Zusammenhänge und Ereignisse hinzu. In Europa versuchte man anfänglich, durch diplomatische Vermittlungen den jugoslawischen Staat zu erhalten. Gleichzeitig berief sich vor allem der deutsche Außenminister Hans-Dietrich Genscher unter Bundeskanzler Helmut Kohl – mit Blick auf die undurchsichtigen großserbischen Ambitionen – auf das Selbstbestimmungsrecht der ethnischen, religiösen und kulturellen Gemeinschaften, festgeschrieben in der jugoslawischen Verfassung von 1974 (vgl. Zeitler 2000: 284). Damit verbunden entwickelte sich aber in der zweiten Hälfte des Jahres 1991, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Kriegssituation in Kroatien, die deutsche Unterstützung der Unabhängigkeit Kroatiens und Sloweniens. Frankreich, Großbritannien, Spanien und Griechenland forderten hingegen weiterhin eine Nichteinmischung (vgl. Sundhaussen 2014a: 325 f.).

Im Rahmen eines Außenministertreffens vom 16. Dezember 1991 wurde eine Deklaration verabschiedet, in der man sich verpflichtete, eine zeitnahe völkerrechtliche Anerkennung Kroatiens und Sloweniens unter bestimmten Bedingungen herbeizuführen. Ohne Rücksprache mit den anderen EG-Ländern erkannte Deutschland wenige Tage später, am 23.

39 Dieses Denken spiegelte sich in den Vorbereitungen und der Unterzeichnung des Maastrichter Vertrags am 7. Februar 1992 (vgl. Pechstein/König 2000: 1–27).

Dezember 1991, die völkerrechtliche Selbstständigkeit der beiden Staaten an. Die EG wurde unter Zugzwang gesetzt und folgte zum Erhalt ihrer «fragile[n] Einigkeit» am 15. Januar 1992 dem deutschen Alleingang (Sundhaussen 2014a: 329). Das führte zu einem wütenden Aufbegehren Serbiens, aber auch zu heftigen Kontroversen in zahlreichen europäischen Staaten (vgl. ebd.).⁴⁰

Die US-Administration stellte sich nach Kriegsbeginn in Kroatien zunächst auf den Standpunkt, sich nicht einmischen zu wollen, da es sich um ein «europäisches Problem» handle (Sundhaussen 2014a: 325).⁴¹ Sundhaussen zitiert Ralph Johnson, den US-amerikanischen Deputy Assistant Secretary of State for European and Canadian Affairs: «The bottom line in this crisis [...] is that the world community cannot stop Yugoslavs from killing one another so long as they are determined to do so» (ebd.).⁴² Diese Haltung lasse sich, so Sundhaussen, nur insofern als «logisch» nachvollziehen, als man «die Gewalt als Bürgerkrieg und den Bürgerkrieg als Ausdruck uralter ethnischer Stammeskonflikte interpretierte, auf die die Außenwelt ohnehin keinen Einfluss habe» (ebd.).⁴³

Nicht nur in der internationalen Politik, auch in der Wissenschaft, von der Politologie bis zur Soziologie, und in den Medien, tendierte man dazu, die Ursachen der kriegerischen Auseinandersetzungen von den Ergebnissen her zu begründen, indem «insbesondere die angebliche Erbfeindschaft zwischen den jugoslawischen Ethnien immer wieder als hinreichender Erklärungsgrund angeführt wurde» (Eichhorn 2009: 16). Bereits im Jahr 1992 mahnte die Politikwissenschaftlerin Sabrina P. Ramet die mit einem vorurteilsbehafteten Denken verbundene Gefahr in der internationalen Politik und den Medien an, die mit der einseitigen und vorschnellen Übernahme propagandistischer Rechtfertigungsmechanismen bezüglich der Ereignisse im zerfallenden Jugoslawien einhergingen:

- 40 Wurde die deutsche Position für die kriegerischen Ereignisse mitursächlich verantwortlich gemacht, sieht Sundhaussen in diesem Handeln eher den Versuch einer Internationalisierung des Konfliktes, wodurch die Frage der Einmischung in das Kriegsgeschehen neu hätte gestellt werden können (vgl. Sundhaussen 2014a: 325). Zu den völkerrechtlichen Bestimmungen und der Anerkennungsfrage der sich von Jugoslawien lossagenden Staaten sowie das «Vorpreschen» Deutschlands, das als Antrieb für den Krieg «missdeutet» wurde, siehe Sundhaussen (2014a: 319 ff.); Calic (2010: 310 f.); Melčić (2007c: 520); Zeitler (2000: 284 ff.).
- 41 Am 7. April 1992, einen Tag, nachdem die EG Bosnien-Herzegowina als souveränen Staat anerkannte, folgten die USA mit der Anerkennung Kroatiens, Sloweniens und Bosnien-Herzegowinas (vgl. Funke/Rhotert 1999: 365).
- 42 Ralph Johnsons Äußerung vor dem Ausschuss für Auswärtige Beziehungen des US-Senats im Oktober 1991 zitiert Sundhaussen nach Thomas Paulsen (1995: 38).
- 43 Im Ergebnis führte diese Politik zu Friedensberatungsmaßnahmen und Waffenstillstandsvereinbarungen durch EU- und UN-Unterhändler, die erst nach einem militärischen Eingreifen durch die Nato umgesetzt werden konnten (vgl. Kapitel 1.5).

Western officials and publications circulate myths that perpetuate misunderstanding about the nature of the war and render any effective countermeasures more elusive. Of those myths the most popular are these: the conflict between Serbs and Croats is <centuries old>; the war is primarily a <religious> war (between Orthodox Serbs and Catholic Croats or Bosnian Muslims); <no one> anticipated the war (the usual canard circulated by people who have not been paying attention); and, since the Croatian government is also repressive (alongside the Serbian government), it must share near-equal blame for the war. None of these myths is true, and yet each has gained a certain currency.

(Ramet 1992: 80)

Orientiert an den Mythen, die Ramet hier aufführt, unterschätzten Politik und Gesellschaft des Westens vor allem in der Ausbreitungsphase der Kriege – wenn auch nicht generell, so doch, wie in verschiedenen Forschungsarbeiten beschrieben, was den Gesamteindruck betraf – die aktuellen machtpolitischen Zusammenhänge. Man ging von einem inter-ethnischen und -religiösen Konflikt aus, in dem alle (drei) Seiten die gleiche Verantwortung an Kriegen und Kriegsverbrechen zu tragen hätten, ohne die Verbrechen zu kontextualisieren und Aggression von Reaktion in jedem einzelnen Fall konkret zu analysieren und zu unterscheiden.⁴⁴ Allerdings fanden viele Kommentator*innen in den westlichen Medien immer deutlichere Worte zu den politischen Kriegsverantwortlichen. Sie kritisierten die Zurückhaltung oder Unentschlossenheit von internationaler Seite, den Konflikt militärisch beenden zu wollen. Zudem ließ sich in ihren Beiträgen eine deutliche Umorientierung von einer ethnisch-territorialen zu einer machtpolitisch-nationalistischen Deutungsweise der Konflikte feststellen.⁴⁵

Dass sich die EU, die UN und die NATO so lange außer Stande sahen, in den Konflikt einzugreifen, bezieht Daniele Conversi auf den zuvor beschriebenen «kulturellen und historischen Determinismus» gegenüber den ethnischen, religiösen und kulturellen Gemeinschaften Jugoslawiens, der zu einem «moralischen Relativismus» geführt habe (Conversi 1999: 247, 245; siehe auch Sundhaussen 2014a: 363). Dergestalt ließ sich über lange Zeit ein Nichteinschreiten rechtfertigen, um für keine der involvier-

44 Vgl. Cushman/Meštrović (1996b: 14); Weber (1992). Aus dieser Position heraus ließ auch der damalige Außenminister Warren Christopher im Juni 1993 vor dem US-Kongress verlautbaren, dass es keine moralische Verpflichtung zu einer Intervention zum Schutze der Bosniak*innen in Bosnien gebe (vgl. Sundhaussen 2014a: 363).

45 Vgl. u. a. Bauschinger (2007); Smith (2007); Sadkovich (1998); Cushman/Meštrović (1996a); Uthmann (1992a, b); Newhouse (1992). Eine profunde Medienanalyse zu Haltung und Rolle der internationalen Medien während der Jugoslawienkriege konnte nicht gefunden werden.

ten Gruppen Partei ergreifen zu müssen (vgl. ebd.: 245). Der moralische Relativismus sei so über die Menschenrechte gestellt worden, ohne die einzelnen kriegerischen Aktionen gegen die Zivilbevölkerung der einzelnen Staaten und ethnischen und religiösen Gemeinschaften gesondert zu berücksichtigen (vgl. ebd.).⁴⁶ Conversi betont, dass es sich hierbei um ein Mehrheitsdenken handelte, gegen das es den durchaus existierenden kritischen und relativierenden Vertreter*innen in den internationalen Institutionen nur langsam gelingen konnte, auf Basis differenzierter Sichtweisen ein anderes Vorgehen einzuleiten (vgl. ebd.: 249). Deshalb folgten vorerst Sanktionen und Waffenembargos gegen alle Parteien, über die jedoch immer wieder Unsicherheit aufkam (vgl. Sundhaussen 2014a: 363). Denn sie führten nicht etwa zu weniger Kriegshandlungen, sondern zu einem Ungleichgewicht zwischen den Parteien, vor allem einer Übermacht der von der jugoslawischen Volksarmee im Jahr 1992 mit Waffen versorgten bosnisch-serbischen Truppen (vgl. ebd.: 344).

1.4 Kulturalistische Erklärungsmuster

Dass die Diskussion über die Ursachen der Krise in Jugoslawien seit den frühen 1980er-Jahren das Unvermögen eines neutralen Blicks erkennen ließ, beschreiben Milica Bakić-Hayden und Robert Hayden in ihrem 1992 veröffentlichten Aufsatz «Orientalist Variations on the Theme «Balkans»». Sie halten fest, wie sich der Fokus in jenen Jahren von der Ideologie des jugoslawischen Selbstmanagements auf eine «orientalistische Rhetorik» verlagerte, die den Nordwesten des Landes ontologisch und epistemologisch dem Südosten überordnete und eine Verschiebung von politischen auf kulturalistische Deutungskriterien forcierte (Bakić-Hayden/Hayden 1992: 1). Den Begriff des Orientalismus entlehnen sie Edward Said (1979), mit dem dieser eine westliche überlegene Haltung gegenüber dem Orient konzeptualisiert, die mehr durch eigene, hegemoniale Vorstellungen denn rationale und empirische Forschungen gestützt sei (vgl. Said 1979: 7, 202). Said geht davon aus, dass das orientalistische Denken, ein überlegenes Imaginieren des Westens gegenüber rückständigen kulturellen Werten der «Anderen», zu einer Haltung kultureller und politischer Dominanz

46 Conversi hebt u. a. die Rolle Großbritanniens hervor, das in jenen Jahren als eines der fünf ständigen Mitglieder des UN-Sicherheitsrats auch in der EU einen besonderen Status genoss, diesen durch seine prominente Mittlerfunktion zwischen EU und den Staaten Ex-Jugoslawiens manifestierte und zugleich in einer wichtigen Periode, zwischen Juli und Dezember 1992, den Vorsitz im Rat der Europäischen Union innehatte (vgl. Conversi 1999: 244 f.).

gegenüber den Ländern des Ostens geführt habe (vgl. ebd.: 18, 48, 319 ff.). Diese Haltung übertragen Bakić-Hayden und Hayden auf die Teilrepubliken Jugoslawiens und legen dar, wie nach Titos Tod das sozialistische Paradigma in der politischen Rhetorik durch das orientalistische abgelöst wurde. Mit Bezug auf zahlreiche Aussagen von westlichen Politiker*innen und Intellektuellen, die in politischen Zeitschriften oder populären öffentlichen Medien publiziert wurden, zeigen sie die Tragweite jenes orientalistischen – bewusst oder unbewusst propagandistisch ausgerichteten – Diskurses auf (vgl. Bakić-Hayden/Hayden 1992: 3). Was Bakić-Hayden in ihrem Artikel «Nesting Orientalism» aufgrund der später eingetretenen kriegerischen Ereignisse noch stärker hervorhebt, ist die grundlegende Problematik eines westlichen politischen Handelns oder verhinderten politischen Handelns, das durch eine Rhetorik, die auf kulturelle und historische Determinierung setzte, bestimmt und überdeckt wurde, um vom eigentlichen Kampf um kulturelle, nationalistische und ideologische Souveränität abzulenken (vgl. Bakić-Hayden 1995: 929).

Einer der sich aus verkürzten und mythologisierenden Erklärungsweisen ableitenden Deutungsansätze folgte dem von Samuel P. Huntington heraufbeschworenen «Clash of Civilizations» (Huntington 1993: 22), wobei der Autor den Titel seines Beitrags für die Zeitschrift *Foreign Affairs* vorerst noch mit einem Fragezeichen versehen hatte («The Clash of Civilizations?»). Huntington macht hier die separierende Linie zwischen westlichem Christentum und östlichem orthodoxem Christentum und Islam, die er durch Jugoslawien führt, als wesentlichen Grund für die dortigen blutigen Konflikte aus (vgl. ebd.: 29 ff.). Politische und ideologische Differenzen sieht er vorwiegend durch kulturelle und religiöse Diskrepanzen ersetzt – verantwortlich für alle zukünftigen Konflikte –, wobei er den «Clash» der Kulturen maßgeblich im Antagonismus von Christentum und Islam erkennt. Diese Sichtweise bezieht er in seinem drei Jahre später erschienenen Buch *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (Huntington 1996) u. a. auf die gewalttätigen Konflikte in Bosnien und im Kosovo (vgl. in der dt. Ausgabe Huntington 1997: 415–433).

Nach dem Ende des Kalten Krieges, so erörtert Huntington, sind Kultur und Religion, Geschichte, Sprache und Traditionen die neuen Identifikationskategorien von Zivilisationen (vgl. Huntington 1993: 25), die als Bruchstelle («fault line») fungieren, und an der Konflikte und Gewalttätigkeiten aufbrechen können (vgl. ebd.: 29). So lautet seine zentrale These:

Kultur und die Identität von Kulturen, auf höchster Ebene also die Identität von Kulturkreisen, prägen heute, in der Welt nach dem Kalten Krieg, die Muster von Kohärenz, Desintegration und Konflikt. (Huntington 1997: 19)

Dass der Autor nicht alle neuen «Bruchlinienkriege» auf religiöse und ethnische Konflikte zurückführen kann und gerade die Auseinandersetzungen zwischen Serb*innen und Kroat*innen als Beispiel für *politische* Kontroversen heranzieht, ändert nichts an seiner Grundeinstellung, dass auch sie als folgenreiche Ausweitung ethnischer und kultureller Antagonismen zu verstehen seien (Huntington 1997: 424). Für das Ende der bipolaren Weltordnung konstatiert er:

Die Menschen konnten sich nicht mehr als Kommunisten, Sowjetbürger oder Jugoslawen verstehen, mussten händeringend eine neue Identität suchen und fanden sie in den alten Ersatzkategorien der Ethnizität und Religion. Die repressive, aber friedliche Ordnung von Staaten, die der Lehre von der Nichtexistenz Gottes verpflichtet waren, wurde durch die Gewaltbereitschaft von Menschen ersetzt, die unterschiedlichen Gottheiten verpflichtet waren.

(*ebd.*: 427f.)

Huntingtons Thesen, dass Staatskonflikte durch Kultur- und Religionskonflikte ersetzt würden, erhielten indes in den politischen, sozialen und historischen Wissenschaften nicht nur Zuspruch.⁴⁷ Als wesentliche Kritik hebt Sundhaussen hervor, dass Huntington nicht habe erklären können,

wie man in der Realität zwischen Kriegen, in denen es um Macht, Ideologie und Ökonomie geht (wie bei Kriegen innerhalb ein und derselben Kultur), von «kulturellen Bruchlinienkriegen» methodisch sauber unterscheiden kann.

(*Sundhaussen 2014a*: 516)

So nahmen entsprechend den zuvor erörterten historischen und politischen Entwicklungen in Bosnien allenfalls vereinzelte Gruppen der Konfliktparteien die Kämpfe als «Krieg zwischen Religionen» wahr: «Für andere ging es um Macht, Ökonomie und vor allem um die Durchsetzung nationalistischer Ziele», so Sundhaussen (*ebd.*). Damit lag ein weiterer wesentlicher Kritikpunkt an Huntingtons Position in den unzulänglichen Einschätzungen der einzelnen Konfliktherde, die nicht gründlich recherchiert schienen und z. B. den zentralen Aspekt des Nationalismus vollkommen außer Acht ließen (vgl. Bieber 1999: 33 ff.).

Doch während Huntingtons Ansätze im wissenschaftlichen Feld intensiv und kontrovers diskutiert wurden, spiegelten und bestätigten sie eine vorherrschende westliche Sicht, wie sie sich in der internationalen Politik abzeichnete und durch die Medien verbreitet und gefestigt wurde. Darüber hinaus stimmte diese deterministische Haltung auch mit jenen

47 Zur Diskussion von Huntingtons Ansatz des «Kampfs der Kulturen» vgl. u. a. Bieber (1999: 33–48); Iordanova (2001: 42–45); MacDonald (2002: 119, 253–4); Hoge Jr. (2010).

Erklärungsmodellen überein, die den politischen und kulturellen Eliten der jugoslawischen Nachfolgestaaten dazu dienten, die Bevölkerungen so bestechend wie verhängnisvoll auf jahrhundertealte ethnische Rivalitäten einzuschwören, die einen Krieg als unausweichlich erscheinen ließen (vgl. Čolović 2011: 19–26). Diese Überlagerung zeichnete sich als problematisch für eine kritisch-distanzierte Haltung zu den Ereignissen im ehemaligen Jugoslawien ab. Sie verdeckte den Blick auf die komplexen Zusammenhänge und das politische Machtkalkül, mit dem die expansionistischen Projekte eines ethnisch homogenen Großserbiens und auch Großkroatiens vorangetrieben wurden (vgl. MacDonald 2002: 220–250; siehe auch Kapitel 1.1).

Die politischen Reden vom «historischen Hass» zwischen den ethnischen, kulturellen und religiösen Gemeinschaften, welche die neuen Machthabenden der ehemaligen jugoslawischen Republiken verbreiteten, bestätigten dabei ein westliches Denken, wie es die Historikerin Maria Todorova in *Die Erfindung des Balkans* analysiert und historisch hergeleitet hat. Darin untersucht sie den «Balkan» als Topos und den «Balkanismus» als Denkweise, hinter denen sich eine Mischung aus ideologischer Zuschreibung, historischer Verdichtung und Imaginationsraum zusammenfügen. Anhand zahlreicher literarischer Texte und Reiseberichte zur Balkanregion geht sie der Frage nach, welche Mechanismen den «Balkan» zu einem «Synonym für eine Reversion zum Stammeshaften, Rückständigen, Primitiven, Barbarischen» werden ließen (Todorova 1999: 17). Dabei berücksichtigt sie ebenso eine Traditionslinie der Verinnerlichung und Fortschreibung des Balkanismus in den Werken von Autorinnen und Autoren aus jener Region selbst.⁴⁸ Todorova postuliert, dass es sich beim Balkanismus um ein Vermächtnis noch aus der Zeit der osmanischen Okkupation (von Mitte des 15. bis Ende des 18. Jahrhunderts bzw. je nach Region bis Anfang des 20. Jahrhunderts) handelt, wobei sich die kulturell minderwertigen Zuschreibungen weniger aus tatsächlichen denn aus imaginierten Vorstellungen ableiten lassen (vgl. ebd.: 30). Um den außenstehenden Blick zu erörtern und die Charakterisierung der Menschen aus der Balkanregion als barbarisch in ein Verhältnis zur eigenen Kultiviertheit zu rücken, erscheint eine Stelle in ihrer Analyse besonders hilfreich:

Durch die geografische Unentwirrbarkeit von Europa und eine zum anderen kulturelle Konstruktion als das interne «Andersartige» ist der Balkan in der Lage gewesen, bequemerweise eine Anzahl externalisierter politischer, ideologischer und kultureller Frustrationen zu absorbieren, die von Span-

48 Vgl. auch Iordanova (2001), die das Phänomen in zahlreichen Spielfilmen aus Jugoslawien und seinen Nachfolgestaaten nachgewiesen hat.

nungen und Gegensätzen herrühren, die den Regionen und Gesellschaften außerhalb des Balkans inhärent sind. Der Balkanismus wurde mit der Zeit ein willkommener Ersatz für das emotionale Ventil, das der Balkan lieferte, indem er den Westen von den Anschuldigungen des Rassismus, Kolonialismus, Eurozentrismus und christlicher Intoleranz gegenüber dem Islam ausklammerte. Schließlich liegt der Balkan in Europa, es handelt sich um Weiße, sie sind überwiegend Christen, und daher kann die Externalisierung von Frustrationen über sie die üblichen rassistischen oder religiösen Vorbehaltensanschuldigungen umgehen. Wie im Falle des Orients hat der Balkan als ein Müllplatz für negative Charakteristika gedient, gegen den ein positives und selbstbeweihräucherndes Image des «europäischen Europäers» und des «Westens» konstruiert worden ist. Mit dem erneuten Auftauchen des Ostens und des Orientalismus als unabhängigen semantischen Werten wird der Balkan in Europas Gewalt, seiner Antizivilisation, seinem Alter Ego, der dunklen inneren Seite belassen. (ebd.: 267)

Vielleicht nicht zuletzt vor diesem ideologischen Hintergrund war den diplomatischen Bemühungen und verschiedenen Friedensplänen, die die Kriegsjahre in der Region begleiteten, kein Erfolg beschieden (vgl. Sundhaussen 2014a: 357–365). Es dauerte bis zum Jahr 1995, als sich nach dem Genozid an über 8.000 hauptsächlich männlichen Muslim*innen im bosnischen Srebrenica die NATO erstmals mit einer großen militärischen Aktion gegen die bosnisch-serbischen Kampftruppen einschaltete. Die gleichzeitig beginnenden Verhandlungen in Dayton (Ohio) führten wenige Monate später zum Daytoner Waffenstillstandsabkommen (vgl. Calic 2010: 324f.). So wandelten sich auch die Erklärungsmuster: Aus gegenwärtiger Sicht wird der Krieg in Bosnien nun als gewalttätiger Akt militärischer und paramilitärischer Gruppierungen verstanden, bei dem gegen die Unabhängigkeit Bosnien-Herzegowinas und für ein Großserbien respektive Großkroatien zu den Waffen gegriffen wurde (vgl. u. a. MacDonald 2002: 244). Wer im Zerfall Jugoslawiens den von Huntington propagierten *Kampf der Kulturen* hatte erkennen wollen, hatte sich von genau jener Kriegspropaganda aller Parteien in den Bann ziehen lassen, die damit ihre eigentlichen Machtinteressen zu verschleiern versuchten.

Inwieweit sich für westliche Journalist*innen durch Huntingtons Thesen zuweilen tiefgründige Recherchen erübrigten und politische sowie ökonomische Faktoren nicht oder nur unzureichend in die Analysen einbezogen wurden, hat Iordanova ausgeführt (vgl. Iordanova 2001: 43–45).⁴⁹

49 Dass die internationalen Medien, wie es Iordanova beklagt, der verunsicherten Bevölkerung im ehemaligen Jugoslawien praktisch keine Gegendiskurse lieferten, in denen sich jenseits von Vorurteilen, Bedrohungsszenarien und deterministischen Erklärun-

Das auf ›balkanistischen‹ und ›orientalistischen‹ Sichtweisen oder Huntingtons Einschätzungen basierende Denken hatte nicht zuletzt über die mediale Vermittlung des Konflikts bedeutenden Einfluss auf die Prägung der westlichen Gesellschaften. Dennoch soll nicht unterbewertet werden, dass auch in den internationalen Medien regelmäßig und zahlreiche Hintergrundbeiträge erschienen, die gegen die kulturalistischen Deutungsweisen argumentierten.

Die Haltung der internationalen Gemeinschaft gegenüber der gewaltsamen Eskalation ebenso wie die der internationalen Berichterstattung während des Zerfalls Jugoslawiens wurde in den Nachfolgestaaten selbst sowohl von den Machthabern als auch von der Opposition sehr genau beobachtet und in den medialen Organen reflektiert. Wie die kritischen Dokumentarfilme aus diesen Ländern dazu Stellung bezogen und nicht nur für die eigene Bevölkerung, sondern zudem für ein internationales Publikum als Korrektiv fungierten, werde ich in den Analysekapiteln eingehend betrachten.

1.5 Beendigung des Krieges und Kontinuitäten nach Dayton

Wie in Kroatien, wo seit Februar 1992 ein relativer Waffenstillstand herrschte, kontrollierten die UN unter dem Schutz der NATO seit Mai 1993 nun auch in Bosnien die zuvor für die Bevölkerung eingerichteten Sicherheitszonen. Doch die dafür eingesetzten Blauhelm-Soldaten waren weder ausreichend ausgebildet noch mit einem Mandat ausgestattet, das es ihnen ermöglicht hätte, ihre Aufgabe an den bosnischen Kriegsschauplätzen angemessen zu erfüllen (vgl. Calic 2010: 321). Nachdem Anfang 1994 erstmals eine NATO-Mission gegen serbische Kampfflieger über bosnischem Gebiet durchgeführt worden war, trat im Verlauf desselben Jahres langsam eine Wende in der internationalen Beurteilung der Kriegshandlungen und der Kräfteverhältnisse zwischen bosniakischen, bosnischkroatischen und bosnischserbischen Kampftruppen ein (vgl. Sundhaussen 2014a: 364). Doch obwohl selbst die westliche Öffentlichkeit aufgrund der schockierenden Bilder aus Bosnien immer dringender nach einem westlichen Eingreifen verlangte, beschränkte sich die internationale Gemein-

gen eine «Alternative der Versöhnung» eröffnet hätte (Iordanova 2001: 167), zeigt sich allerdings als nicht ganz zutreffend. So weist u. a. Županov (1995: 83) darauf hin, dass während der Kriegsphasen in Kroatien und Bosnien verschiedene kritische Medienprogramme initiiert wurden, die jedoch bei der Bevölkerung auf wenig Interesse stießen und dementsprechend ohne Widerhall blieben.

schaft vorerst weiterhin größtenteils auf «eine Strategie der humanitären Schadensbegrenzung» (Calic 2010: 320). Die Verbrechen, die unter dem zuerst von serbischen Medien aufgegriffenen Begriff der «ethnischen Säuberungen» in die Weltöffentlichkeit drangen (vgl. Sundhaussen 2014a: 349), und unter dessen Euphemismus «die planmäßige und gewaltsame Entfernung unerwünschter Bevölkerungsgruppen aus eroberten Territorien, sei es durch Deportation, Vertreibung oder Vernichtung» (Calic 2010: 314) verstanden wurde, gingen unvermindert weiter. Erst als im Juli 1995 serbische paramilitärische Einheiten in Srebrenica unter den Augen der UN-Schutztruppen ein Massaker verübten, das als schlimmstes Kriegsverbrechen in Europa seit dem Zweiten Weltkrieg in die Geschichte eingegangen ist, bewirkte dies das entschiedene Eingreifen der NATO. Sie reagierte mit massivem Bombardement gegen die bosnisch-serbischen Stellungen. Mit der politischen Neuausrichtung begann auch die Unterstützung kroatischer und bosnischer Streitkräfte durch ausländische Waffenlieferungen und Beratungen (vgl. ebd.: 324). In Kroatien erkämpfte die dortige Armee kurz darauf fast alle Gebiete der auf kroatischem Gebiet errichteten «Serbischen Republik Krajina» zurück. Im Herbst 1995 wurde in Dayton unter Federführung des US-Sondergesandten Richard Holbrook mit der Ausarbeitung eines Friedensabkommens begonnen, das am 21. November von ausgewählten hohen Stellvertretern der Kriegsparteien verabschiedet und am 14. Dezember 1995 in Paris formell unterzeichnet wurde (vgl. ebd.). Mit dem Übereinkommen wurde implizit anerkannt, was Jahre zuvor zu Uneinigkeit und Distanzierung geführt hatte, dass nämlich der Bürgerkrieg nicht auf jahrhundertalter Zwietracht basierte, sondern Machtinteressen gedient hatte. So wurde der Friedensvertrag von den Präsidenten der drei Nachbarstaaten, nicht aber von den bosnischen «Kriegsparteien» unterzeichnet, wie Kemal Kurspahic, Medienwissenschaftler und langjähriger Chefredakteur der *Oslobođenje* (von 1988 bis 1994), in seinem Buch *Prime Time Crime* darlegt (Kurspahic 2003: 139).

Mit der Befriedung Bosnien-Herzegowinas gelang es zwar, das Land entlang seiner Grenzen zusammenzuhalten, nicht jedoch die Grundlagen für einen gesellschaftlichen, kulturellen und ökonomischen Aufschwung zu gewährleisten (vgl. Calic 2010: 325). In der Verfassung des Landes wurde im Rahmen des Daytoner Abkommens eine auf Ethnizität basierende Staatsordnung mit einem dreiköpfigen, rotierenden Staatspräsidium festgeschrieben (vgl. Sundhaussen 2014a: 505 f.). Auch verblieben die Medien in den Händen jener, die sie in den Jahren zuvor zum Anheizen des ethnischen Hasses in der Bevölkerung missbraucht hatten (vgl. Kurspahic 2003: 140). Diese Faktoren wirkten sich äußerst ungünstig auf die Umbildung der Institutionen und die Entwicklung einer funktionie-

renden Zivilgesellschaft aus (vgl. ebd.: 142). Das Land blieb in die ethnischen, kulturellen und religiösen Gruppierungen bosniakischer/muslimischer, serbischer und kroatischer Bosnier*innen aufgespalten, die ihre jeweiligen Medien streng kontrollierten. In den serbisch respektive kroatisch verwalteten Regionen waren oppositionelle Medien verboten. Auch in den bosniakisch regierten Gebieten galt ein national orientierter Kodex. Allein die vereinzelt, unabhängigen Medien und Medieninstitutionen, die sich keiner der drei Nationalitäten, sondern ihrem journalistischen Professionalismus verbunden fühlten, schrieben hier trotz staatlicher Einschränkungen gegen das Vergessen an, teilweise unterstützt durch den George Soros Open Society Fund, der sich auch in Serbien und Kroatien für ein unabhängiges Medienschaffen einsetzte, sowie andere, kleinere internationale Organisationen (vgl. ebd.: 154–158, 144).⁵⁰ Doch blieben sie unter Druck, und ihre Beiträge zur ethnischen Versöhnung wurden von separatistischen Bewegungen attackiert und angefeindet (vgl. ebd.: 142). So wurde eine Aufarbeitung der jüngsten Kriegsvergangenheit während Jahren verhindert (vgl. ebd.: 144). Derweil ließen das internationale Interesse und die Unterstützung aufgrund der zementierten Separierung der diversen Gemeinschaften in Bosnien alsbald nach (vgl. ebd.: 143). All diese Entwicklungen wertet Kurspahic als gravierenden strategischen Fehler (vgl. ebd.).

Im Juni 1998 wurde in Bosnien-Herzegowina von staatlicher Seite mit der Unabhängigen Medien-Kommission (Independent Media Commission) ein regulatorisches Instrument eingeführt, mithilfe dessen es gelang, in den darauffolgenden Jahren einen Medienkodex zu implementieren, die Lizenzvergaben für Radio und Fernsehen zu kontrollieren und so nationalistische Medien von der Vergabe auszuschließen (vgl. ebd.: 195). Auch wurde wenige Jahre später mit Unterstützung des von den UN eingesetzten Hohen Repräsentanten und der OSZE ein Gesetz zur Auskunftspflicht öffentlicher Einrichtungen verabschiedet, das für größere Transparenz sor-

50 Die vom Investor und Mäzen George Soros, einem US-Amerikaner mit ungarischen Wurzeln, ins Leben gerufene Stiftung unterstützt bis heute zahlreiche Organisationen und Gruppierungen, die sich für die Stärkung von Demokratie und Menschenrechten einsetzen. International, vor allem aber in (süd-)osteuropäischen Staaten wurden Vertretungen gegründet, die oppositionelle Verbände, kritische Medienschaffende sowie das lokale Spielfilm- und Dokumentarfilmschaffen förderten (vgl. u. a. Iordanova 2001: 16; Reljić 2004: 11 f.). Die Soros Foundation wie auch die vor Ort aktiven internationalen NGOs wurden für ihre Interventionen in den postjugoslawischen Ländern von staatlicher Seite der Unterwanderung beschuldigt (vgl. u. a. Buden 1999: o.S.; Thompson 1999: 309). Dass dabei zuweilen boshafte Verunglimpfungen zum Einsatz kommen, manifestierte sich im Jahr 2017 (und erneut im Frühling 2019) in Ungarn: Soros wurde für seine finanziellen Beihilfen an die Opposition im Kampf gegen den Nationalismus mit einer diffamierenden Plakat-Aktion, die zudem antisemitische Züge trug, an den Pranger gestellt (vgl. Buchter 2017: o.S.).

gen sollte (vgl. ebd.: 196). Dennoch scheiterte der Versuch, ein überregionales unabhängiges Radio- und Fernsehnetzwerk zu lancieren, dies nicht zuletzt, weil die von außen aufoktroierten Maßnahmen von keiner der drei bosnischen Gruppen akzeptiert wurden (vgl. ebd.: 198).⁵¹ Der Status quo des schwierigen Zusammenlebens der ethnisch gespaltenen Gesellschaft besteht bis in die heutige Zeit fort (vgl. Sundhaussen 2014a: 505–509).

In Serbien und Kroatien befanden sich nach der Durchsetzung des Daytoner Abkommens weiterhin die beiden Kriegsverantwortlichen Slobodan Milošević und Franjo Tuđman im Amt. Sie waren gestärkt durch die internationale Anerkennung, die ihnen aufgrund des unterzeichneten Friedensvertrags zuteil wurde, und behielten ihren politischen Kurs weitgehend bei (vgl. ebd.: 140). In Kroatien kam es nach Kriegsende zu einer Glorifizierung des sogenannten «Homeland War» (Thompson 1999: 191). Die Vertreibungen und Ermordungen, die während der Rückeroberung der Krajina begangen worden waren, blieben praktisch unerwähnt (vgl. ebd.: 192). Mit deutlichen Worten führt Thompson an, dass sich die Haltung gegenüber den kroatischen Serb*innen in den kroatischen Medien bis zum Ende seiner Recherchen nicht änderte:

The media still focused on the abnormality, even freakishness, of the Serbs in Croatia. Their presence in the national state of Croats was abnormal, their political rights (conceded under abnormal pressure from the international community) were abnormally generous, given their abnormally terrible record of behaviour. (ebd.)

Aus der Sicht des Autors wurde der harsche anti-serbische Ton dazu genutzt, um von innenpolitischen Problemen abzulenken (vgl. ebd.: 193). Auch die staatliche Kontrolle über die Medien ließ nach dem Krieg vorerst nicht nach, wurde teilweise durch strengere Gesetze gegen eine kritische Berichterstattung und trotz internationaler Kritik im Hinblick auf die kroatischen EU-Beitrittsinteressen sogar nochmals verschärft (vgl. ebd.: 194).⁵²

Erst nach Tuđmans Tod am 10. Dezember 1999 und mit den darauffolgenden Neuwahlen im Januar 2000 setzte ein fundamentaler Wandel ein. Unter dem neu gewählten Staatspräsidenten Stjepan «Stipe» Mesić begann in Kroatien ein Demokratisierungsprozess, in dem die eigene Kriegsvorgangeneheit kritisch begutachtet wurde. Die Medien erhielten von staatlicher Seite ihre Unabhängigkeit, die es nun auf inhaltlicher wie konzeptioneller Ebene neu auszufüllen galt. HDZ- und Tuđman-Getreue mussten

51 Vgl. auch Zurovac (2018); Jusić (2010). Ein unabhängiges Netzwerk existierte weiterhin nicht, als ich im Frühling 2016 mit verschiedenen Sarajevoer Medienschaffenden darüber sprach.

52 Vgl. auch Kurspahic (2003: 174–182).

ersetzt und eine junge, kritische Journalist*innenriege aufgebaut werden. Es sollte sich zeigen, dass dieser Wandel nicht so schnell vonstatten ging, wie von vielen erhofft (vgl. Kurspahic 2003: 185–190). Bis heute stellt sich die Medienlandschaft in Kroatien nicht als ein von staatlichen und anderwärtigen Interessen unabhängiges System dar (vgl. Burić 2009).⁵³ In einem Beitrag aus dem Jahr 2014 fordert der Zagreber Medienwissenschaftler Marin Bukvić, dass sich die Medien des Landes nach dem Beitritt zur EU endlich aus der Verstrickung mit politischen Interessen lösen und zu mehr Transparenz sowie zu ethischen und qualitativen Standards gelangen müssten (vgl. Bukvić 2014: o.S.).

Auch in Serbien blieben die Kontrolle über einflussreiche Medien und die systematische Unterdrückung oppositioneller Organe über das Daytoner Abkommen hinaus aufrechterhalten (vgl. Kurspahic 2003: 161).⁵⁴ Doch hatten Miloševićs Parteiapparat und im gleichen Zuge die staatliche Informationsmaschinerie bereits im Vorfeld einen fundamentalen Wandel vollzogen. Statt sich wie bisher um alle Serb*innen innerhalb und außerhalb der serbischen Landesgrenzen zu kümmern, verhielten sich die politischen Eliten und die Medien seit der bosnisch-kroatischen Offensive gegen bosnisch-serbische Gebiete und später während der kroatischen Rückeroberung der Krajina, durch die eine Fluchtbewegung mehrerer 10.000 Serb*innen aus jener Region nach Serbien ausgelöst wurde, auffallend ruhig. Für Kurspahic wollte Milošević damit seinen Kooperationswillen für das bevorstehende Daytoner Abkommen demonstrieren und sein (bereits seit 1992 medial etabliertes) Bild des Friedensstifters konsolidieren (vgl. ebd.: 162).⁵⁵ Um die Strategie durchzusetzen, scheute sich der Regierungschef nicht, ehemalige Mitstreiter*innen in Politik und Medien zu degradieren oder entlassen. Besonders gegen jene als «innere Feinde» bezeichneten, unabhängig gebliebenen Medien wurde nun verschärft vorgegangen und der unabhängige Fernsehsender Studio B vom Staat übernommen (vgl. ebd.: 163).⁵⁶ Eine Aufarbeitung der vergangenen Kriegsjahre und der serbischen Kriegsverbrechen blieb aus; die ersten Anklagen und Gerichtsverfahren des UN-Tribunals in Den Haag wurden entweder ignoriert oder als «politisch motivierte Beschuldigungen, um Serb*innen für alles verantwortlich zu machen», dargestellt (ebd.). Das machtpolitische Kalkül, eine neue und konträre, propagandistische Taktik zu fahren, habe

53 Siehe auch Bukvić (2014).

54 Siehe auch Thompson (1999: 111–133).

55 Kurspahic erwähnt beispielsweise, dass in den staatlich-serbischen Medien die serbischen Flüchtlinge aus den kroatischen und bosnischen Gebieten praktisch unerwähnt blieben (vgl. Kurspahic 2003: 162).

56 Vgl. auch Thompson (1999: 46).

ich zuvor in Anlehnung an die von Skopljanac Brunner (2000) beschriebene Analyse der serbischen Politik als vierte medienstrategische Phase erörtert (vgl. Kapitel 1.2).

Im Jahr 1996 stand eine Phase bevor, deren Ausgang ungewiss war. Milošević wappnete sich mit einer intensiven Kampagne für die Bundes- und Lokalwahlen, die er im November 1996 erneut gewinnen wollte. Während er auf Bundesebene damit Erfolg hatte, gelang es auf lokaler Ebene dem Oppositionsbündnis Zajedno⁵⁷, in vierzehn der neunzehn größten serbischen Städte den Sieg davonzutragen.⁵⁸ Das Wahlergebnis anzweifelnd, annullierten die staatlich kontrollierten Wahlkommissionen den Sieg der Opposition, was in der Folge auch vom Verfassungsgericht gutgeheißen wurde (vgl. Sundhaussen 2014a: 466). Die sich daraufhin ausbreitende «größte Protestwelle seit fünf Jahren» schien die gesamte Bevölkerung aufzurütteln (ebd.). Die Teilnehmer*innenzahlen an den Demonstrationen stiegen beständig und betrug in Belgrad zuweilen nahezu eine halbe Million Menschen (vgl. ebd.). Sie richteten sich gegen den Wahlbetrug, aber auch gegen die staatlichen Medienhäuser, von denen die Demonstrierenden durch böartige Propagandakampagnen verleumdet und als «Spielfiguren ausländischer Mächte» verunglimpft wurden, wie Milan Milošević erläutert (Milošević 2000: 127).

Eine besondere Rolle spielte in jenen Monaten Radio B92 – ein allseits als dissident, Milošević-kritisch und mutig bekannter Radiosender aus Belgrad.⁵⁹ Veran Matić, der Chefredakteur des Senders, hatte bereits 1993 unter den politisch schwierigen Bedingungen damit begonnen, eine Assoziation unabhängiger elektronischer Medien (ANEM) von zeitweise bis zu fünfzig unabhängigen, regionalen, zum Teil sehr kleinen Radio- und Fernsehsendern aus allen Regionen Serbiens aufzubauen. Mit der Hilfe von ANEM konnte der Sender nun unabhängige Informationen und Beiträge über deren regionale, teils private Transmitter sowie über das aufkommende Internet verbreiten (vgl. Matić 2004: 163–170).⁶⁰

57 Das Oppositionsbündnis Zajedno (Gemeinsam) bestand aus der Serbischen Erneuerungsbewegung (SPO) von Vuk Drašković, der Demokratischen Partei (DS) von Zoran Đinđić und der Bürgerallianz von Vesna Pešić, der vormaligen Leiterin des Antikriegszentrums in Belgrad, die gemeinsam gegen Milošević antraten (vgl. Sundhaussen 2014a: 465).

58 Hier machte sich erneut ein Phänomen bemerkbar, das Miloševićs Aufstieg von Anfang an begleitet hatte: die unterschiedlichen politischen Einstellungen zwischen den Städter*innen und der Landbevölkerung (vgl. Sundhaussen 2014a: 465).

59 B92 besass unter liberalen Bürger*innen Kultstatus. Seit der Gründung durch Veran Matić im Jahr 1989 fungierte es als kritisches Sprachrohr in der konformistischen Medienlandschaft und setzte sich für Demokratisierungsprozesse ein (vgl. Smith 1996: 17). Seine Finanzierung wurde u. a. durch die in jener Zeit einsetzende Kooperation mit der internationalen *Soros Foundation* gewährleistet (vgl. Trbic 2000a: o. S.).

60 Der Radiosender hatte in den 1990er-Jahren das unabhängige Dokumentarfilmschaf-

Milošević hatte in jenen Monaten der massiven Proteste keine Bedenken, verschiedentlich auch Polizeigewalt gegen die revoltierende Bevölkerung zuzulassen; B92 wurde politisch unter Druck gesetzt und im Januar 1997 während fünf Tagen abgeschaltet (vgl. Milošević 2000: 127). Doch führten diese Maßnahmen nicht zur erhofften Zurückdrängung der oppositionellen Aufmärsche. Nach achtundachtzig Tagen, am 11. Februar 1997, erließ die Regierung ein Wahlgesetz, durch das der Sieg von Zajedno nachträglich anerkannt werden konnte (vgl. Sundhausen 2014a: 466).

Während vor allem die unabhängigen Medien gestärkt aus diesem Umbruch hervorgingen, und etwa der zuvor verbotene Fernsehsender Studio B reaktiviert werden konnte (vgl. Milošević 2000: 127), hielt Zajedno dem eigenen Erfolg nur kurze Zeit stand. Meinungsverschiedenheiten über den Kurs des Bündnisses und die Ämterverteilung führten schon wenige Wochen nach Amtsantritt zum Zerwürfnis (vgl. Sundhausen 2014a: 466). Die Uneinigkeit in der Opposition, welche sogar bewirkte, dass sich einzelne Fraktionen – bis zum Beginn des Kosovo-Krieges 1998 – mit Miloševićs Sozialistischer Partei verbündeten, entzog ihr jegliche Durchschlagskraft.⁶¹

Diese Differenzen stärkten wiederum die Regierung Miloševićs in der Gesellschaft. Staatliche Medien folgten dem Regierungskurs, während die kritischen Medien, die sich nun auch gegen die politischen Entwicklungen im Kosovo stellten, unter gewaltigen Strafen und Restriktionen zu leiden hatten und es ihnen z. B. verboten wurde, auf die internationale, als ‚politisch-propagandistisch‘ deklarierte Berichterstattung zurückzugreifen (vgl. Kurspahic 2003: 168–170).

Im Kosovo breiteten sich derweil die Proteste der albanischstämmigen Bevölkerung im Kampf um mehr Rechte, der mit dem Ruf nach Unabhängigkeit einherging, immer weiter aus. Die gewaltsamen Reaktionen der jugoslawischen Sicherheitskräfte führten zu einem Aufflammen von Unruhen und einer Gewalteskalation, die in einem bewaffneten Konflikt zwischen (rest-)jugoslawischen Streitkräften und der Befreiungsarmee des Kosovo UÇK (Ushtria Çlirimtare e Kosovës) gipfelten.⁶² Am 24. März 1999 reagierte die NATO auf die ethnischen Vertreibungen und Ermordungen

fen unterstützt und eine ganze Reihe von Dokumentarfilmen produziert, von denen insbesondere in Kapitel 3.1.1 die Rede sein wird. ANEM wurde vor allem in der letzten medialen ‚Kampfphase‘ gegen Milošević im Jahr 1999 wieder eine wichtige Quelle der Informationsvermittlung, auch dazu später mehr.

61 Allerdings betont Kurspahic, dass sich *keine* der oppositionellen Gruppen konsequent gegen die auffallenden Kriegshandlungen im Kosovo stellen sollte (vgl. Kurspahic 2003: 168).

62 Zu den Ursachen und Verläufen vgl. Trix (2010: 363–366); Calic (2010: 325–327); Bieber (2005: 90 f.).

in diesem Kosovo-Krieg mit einem achtundsiebzig Tage andauernden Bombardement sowohl serbischer Stellungen im Kosovo als auch militärischer Stützpunkte in Serbien selbst.⁶³ Dies ereignete sich, nachdem die von NATO-Mitgliedstaaten unterstützten Friedensverhandlungen zwischen Ibrahim Rugova, dem Präsidenten der zwischenzeitlich selbsternannten «Republik Kosovo», und Slobodan Milošević auf Schloss Rambouillet erfolglos verlaufen waren und die serbischen Streitkräfte ihre kurzfristig unterbrochenen Kriegshandlungen im Kosovo wiederaufgenommen hatten (vgl. Trix 2010: 364 f.). Erst im Anschluss an die NATO-Angriffe gelang es den serbischen Oppositionellen, sich abermals zusammenzufinden und die Bevölkerung in großer Zahl hinter sich zu vereinen (vgl. Sundhausen 2014a: 466 f.). Nach einem erneuten Wahlbetrug durch das Regime erreichte die Demokratische Opposition Serbiens am 5. Oktober 1999 die Entmachtung Miloševićs und seiner Parteigenoss*innen.⁶⁴ Es kam zum Sturm der Bevölkerung auf den Präsidentenpalast (vgl. ebd.: 459). Doch auch in den folgenden Jahren entwickelte sich kein stetig voranschreitender Demokratisierungsprozess, sondern eher ein «Zickzackkurs», welcher der tief gespaltenen Gesellschaft geschuldet war (ebd.: 470).

Vor dem Zusammenbruch des Milošević-Regimes hatten die regierungstreuenden ebenso wie die unabhängigen Medien eine letzte Extremphase von Unterdrückung und Einschüchterung erfahren (vgl. Kurspahic 2003: 201). Nach der Revolution begann die Umstrukturierung und Neubesetzung der staatlichen Medien. Die serbische Journalist*innenvereinigung, vormals dem Regime zugewandt, leitete im Jahr 2000 eine Reihe von Hearings ein, um den Verstößen gegen ethische Standards des Journalismus nachzugehen (vgl. ebd.: 206). Der Radiosender B92 setzte sein kritisches Engagement mit verstärkter Kraft fort. Im gleichen Jahr wurde zudem ein eigener Fernsehsender B92 lanciert. Unter dem Motto «Truth, Responsibility and Reconciliation» realisierte letzterer zahlreiche Dokumentarfilme, die sich nun gezielt mit der Aufarbeitung der Kriegsverbrechen des vergan-

63 Angegriffen wurden u. a. auch nichtmilitärische Ziele, wie das Hauptquartier des staatlichen serbischen Fernsehens RTS. Obwohl die NATO die militärische Operation gegenüber dem Sender angekündigt hatte, starben dabei – nachts um drei Uhr – sechzehn Mitarbeiter*innen (vgl. Kurspahic 2003: 171).

Während manche oppositionellen Medien mit Beginn des NATO-Einsatzes für die nationalen Interessen eintraten und ihre Milošević-Kritik in den Hintergrund rückten, blieb B92 seinem Kurs gegen das serbische Regime treu und bemühte sich um eine ausgewogene Berichterstattung über die Ereignisse im Kosovo (vgl. Kurspahic 2003: 173). Darauf werde ich im Kapitel der Filmanalysen zurückkommen (vgl. Kapitel 3.1.1). Zu den Reaktionen aus der Opposition und deren Niederschlag im serbischen Dokumentarfilmschaffen vgl. Daković (2001).

64 Zur Analyse der langwierigen Entmachtung des Staatspräsidenten Milošević und seines Sturzes vgl. Sundhausen (2014a: 459–470).

genen Jahrzehnts befassten. Der investigative Journalismus des Medienunternehmens, das sich sowohl mit der Vergangenheitsbewältigung als auch mit anderweitig gesellschaftlich kontroversen und politischen Themen beschäftigte und vor keinerlei Tabus zurückschreckte, bildete jedoch weiterhin eine Ausnahme in der Medienlandschaft. So halten Jovanka Matić und Larisa Ranković in ihrer Analyse zu Serbien fest, dass kritische Themen nach dem Regimewechsel weder bei kommerziellen Fernsehsendern noch beim staatlichen Fernsehen behandelt wurden und die neuen serbischen Autoritäten die historische Aufarbeitung des Medienhauses B92 nicht unterstützten oder befürworteten (vgl. Matić/Ranković 2010: o.S.). Den zwei auf Miloševićs Herrschaft folgenden Regierungen (jener von Zoran Đinđić, der am 12. März 2003 ermordet wurde, und anschließend jener von Vojislav Koštunica)⁶⁵ gelang keine radikale Neustrukturierung der Medien, und die mediale Unabhängigkeit war trotz neuer Gesetze nur unzureichend gesichert (vgl. ebd.).⁶⁶ Die allgemeine Situation der Medien gestaltete sich auf lange Sicht schwierig; zudem blieben sie u. a. aus ökonomischen Gründen politisch beeinflusst. Matić und Ranković beklagen die dahinterstehenden Problematiken, dass es nach wie vor an einem stabilen demokratischen System, gleichmäßig ökonomischem Wachstum, florierendem kulturellen und privaten Unternehmer*innentum, Rechtsstaatlichkeit und einer demokratisch-politischen Kultur mangle (vgl. ebd.). Diese Umstände haben sich bis in die heutige Zeit nicht maßgeblich geändert: Im Rahmen der Besprechung einer unter dem Motto «Unzensierte Lügen» stattfindenden Ausstellung in Belgrad im Jahr 2016 kritisiert etwa Andreas Reich, dass wesentliche Fakten nach wie vor verschwiegen würden:

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk ist faktisch ein Staatsmedium, wo vor allem die Errungenschaften der Regierung angepriesen werden. Auch der größte Privatsender steht [Aleksandar] Vučić [dem zu dieser Zeit amtierenden Ministerpräsidenten Serbiens, A.R.] völlig undifferenziert gegenüber. Bei den Zeitungen sorgt der Staat über Anzeigen für einen Viertel der Einnahmen. Der Boulevard lässt sich immer wieder für teilweise abstruse Kampagnen zugunsten der Regierung einspannen. (Reich 2016: o. S.)

Über die politische und mediale Aufarbeitung hinaus hängen wichtige Schritte im Verlauf einer Versöhnung der postjugoslawischen Nationen und ihrer ethnischen, kulturellen und religiösen Gemeinschaften mit

65 Die Beteiligten der Ermordung Đinđićs konnten in militanten Kreisen aus dem Umfeld ehemaliger Milizen der Zerfallskriege ermittelt werden, während die Drahtzieher unerkannt blieben (vgl. Sundhaussen 2014a: 471).

66 Zu den nur schleppend vorankommenden Reformvorhaben in jenen Jahren vgl. Sundhaussen (2014a: 271 f.).

den Verurteilungen der Hauptverantwortlichen an den Kriegen zusammen. Vor einem internationalen Straftribunal für Post-Jugoslawien (The International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia ICTY) in Den Haag wurden Prozesse gegen Slobodan Milošević – zum ersten Mal in der Geschichte des Gerichtshofs wurde Anklage gegen ein ehemaliges Staatsoberhaupt erhoben – sowie gegen über hundertsechzig weitere Kriegsverbrecher eingeleitet (vgl. UN-ICTY 2016: o.S.).⁶⁷ Bei Milošević, der «für Planung, Vorbereitung und Durchführung von Massenvertreibungen, tausendfachem Mord und sogar Genozid» zur Verantwortung gezogen werden sollte, kam es nicht zu einer Verurteilung, da er 2006 in Untersuchungshaft verstarb (Calic 2010: 316). Der bosnische Serbenführer Radovan Karadžić, einer der maßgeblichen Verbrecher im Bosnien-Krieg, der erst 2008 verhaftet werden konnte, wurde 2016 zu vierzig Jahren Haft verurteilt. Das Urteil wurde regional wie international als wegweisend erachtet. Ähnlich bedeutend war der Prozess gegen den ehemaligen bosnisch-serbischen General Ratko Mladić, der erst im Mai 2011 gefasst und nach Den Haag ausgeliefert worden war. Er musste sich ebenfalls wegen Völkermord, Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit vor dem UN-Gericht verantworten. Am 22. November 2017 gaben die Richter des Internationalen Strafgerichtshofs das Urteil bekannt: Er erhielt eine lebenslange Freiheitsstrafe.⁶⁸

Ziel dieses Kapitels über die Rolle und die Haltung der Medien war es, die Wandelbarkeit und die oft opportunistische «Flexibilität» der durch die Politik und die dominanten, politischen Diskurse gesteuerten Medien

67 Eng verbunden mit der Gründung des ICTY und der Berichterstattung über die Arbeit des Haager Tribunals, vor allem in den ehemaligen jugoslawischen Staaten, ist der Journalist Mirko Klarin. Er setzte sich seit 1991, mit Beginn der Kriege, für einen internationalen Strafgerichtshof ein und gründete 1998 die *SENSE News Agency* (vgl. Swigart, Carter 2017: 2, 4). Diese hatte ihren Sitz in Den Haag und widmete sich der historischen Aufarbeitung des Zerfalls mit einem Fokus auf der Verfolgung der Verbrechen am Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien (vgl. ebd.: 4). *SENSE* verbreitete ihre Nachrichtenbeiträge täglich oder wöchentlich über verschiedene postjugoslawisch-regionale Presseorgane. Ab März 2000 nahm sie auch die audiovisuelle Berichterstattung auf. Neben Hunderten von Fernsehbeiträgen entstanden zudem Dokumentarfilme wie *TRIJUMF ZLA (TRIUMPH OF EVIL)* von Mina Vidaković und Mirko Klarin (HR/BIH/NL 2001), *IZVAN RAZUMNE SUMNJE (BEYOND REASONABLE DOUBT)* von Mina Vidaković (HR/CS/NL 2005) oder *USPON I PAD GENERALA MLADIĆA (THE RISE AND FALL OF GENERAL MLADIĆ)* von Lazar Stojanović (HR/CS/NL 2005) (vgl. <https://www.sense-agency.com/home/home.4.html?verz=2> [16. Nov. 2018]).

68 Vgl. die Webseite des ICTY zu Mladić: <http://www.icty.org/en/cases/ratko-mladic-case-key-information-timeline>. Das Tribunal wurde am 31. Dezember 2017 geschlossen. Alle Informationen sind weiterhin zugänglich unter: <http://www.icty.org/en/about/tribunal/establishment>. Noch nicht entschiedene Berufungsverfahren werden von der Nachfolgeorganisation United Nations International Residual Mechanism for Criminal Tribunals fortgeführt (vgl. <http://www.irmct.org/en/about>) [12. Mai 2019].

hervorzuheben sowie auf die wenigen Möglichkeiten hinzuweisen, die den unabhängigen Medien und kritischen Gegenstimmen in den autoritär geführten jugoslawischen Nachfolgestaaten zur Einmischung in jene Diskurse blieben.⁶⁹ Bei dem hier beschriebenen Agieren der autoritären Staatsapparate in Jugoslawien und den Nachfolgestaaten handelt es sich, wie die Kommunikationswissenschaftlerin Johanna Schaffer in *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* schreibt, um ein «Durchsetzen spezifischer Formen der Repräsentation und damit der Wirklichkeits- und Gesellschaftsproduktion als einzig gültiger» (Schaffer 2008: 91). Diese Durchsetzung basiert einerseits auf der Kontrolle der Produktionsmittel und Produzent*innen und andererseits auf der Aufrechterhaltung eines Monopols eigener Distributions- und Zirkulationsstrukturen. Dass sich hegemoniale Medienstrategien auch spezifische Formen der Bedeutungsproduktion zunutze machen, d. h. wie im Fall von (Post-)Jugoslawien die nationalistischen Diskurse auf einseitige, propagandistische Darstellungsformen zurückgriffen, um sich in der Gesellschaft Gehör und Sichtbarkeit zu verschaffen, wurde anhand zahlreicher Beispiele verdeutlicht. Mit Blick auf Richard Terdimans Monografie *Discourse/Counter-Discourse* (1985) und sein Verständnis des «dominanten Diskurses» (vgl. Kapitel 2.3.2) müssen hegemoniale Repräsentationsweisen stets im Lichte ihrer Fokussierung auf die Stärkung und Absicherung der dominanten Interessen betrachtet werden. So werde ich in der Analyse der politisch-aktivistischen Dokumentarfilme zeigen, wie diese mit eigenen erzählerischen Formen immer auch die mit den hegemonialen Darstellungsweisen einhergehenden Brüche und Unstimmigkeiten sowie deren scheinbar unerschütterliche Macht infrage stellten und deren Anspruch auf die einzig gültige Bedeutungsproduktion durchkreuzten.

69 Zur wissenschaftlichen Einordnung der Rolle und Möglichkeiten der Medien in ethnopolitischen Konflikten vgl. Reljić (2001).

2 Theoretische Voraussetzungen

2.1 Bestimmung des Dokumentarfilms

In ihrem Artikel «Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung» (2006) provoziert die Theoretikerin und Filmemacherin Trinh T. Minh-ha mit der These: «Es gibt keinen Dokumentarfilm» (2006: 276). Sie spielt damit auf die fiktive Disposition jeglicher filmischer Strategien im Umgang mit der Wirklichkeit an. In größtmöglichem Kontrast dazu ist die Aussage des Filmwissenschaftlers Bill Nichols in seiner 2001 erschienenen *Introduction to Documentary* zu verstehen: «Every film is a documentary» (Nichols 2001: 1). Damit nimmt Nichols die Tatsache in den Blick, dass jeder Film Hinweise zu historischen und kulturellen Zusammenhängen liefert.¹ Beide Äußerungen reagieren auf ein zentrales Problem, das vielen Differenzierungsversuchen von nichtfiktionalen und fiktionalen filmischen Diskursen zugrunde liegt: Es geht um Wirklichkeitsbezüge und Erkenntnis- oder Wahrheitsansprüche, die nicht in der Dichotomisierung von Dokumentarfilm und Spielfilm ergründet werden sollten, sondern vielmehr in den filmischen Strategien, mit denen Filme versuchen, relative Wahrheiten zu reflektieren (vgl. Williams 1993: 13 f.).

Mit der Bezeichnung «Dokumentarfilm» werden Vorstellungen geweckt und Ansprüche impliziert, die sich auf rhetorische und ästhetische Strategien sowie Inhalte und eine spezifische Ausrichtung auf die Realität beziehen. Doch handelt es sich um eine filmische Gattung, die sich in der Filmtheorie seit ihren Anfängen einer eindeutigen Definition entzieht. Je nach theoretischer Perspektive stehen Fragen des Repräsentationszusammenhangs, der Wesensmerkmale, der Diskursmodi, der Pragmatik oder der Ethik im Zentrum. Bis in die heutige Zeit, in der das Spiel mit Erzählformen, Weltenkonstruktionen oder der vielfältigen Berufung auf die Wirklichkeit genutzt wird, um mit den Möglichkeiten des fotografisch-filmischen Mediums zu experimentieren und Sehgewohnheiten zu irritie-

1 Auch in seiner überarbeiteten Fassung von 2010 hält Nichols, wenn auch nicht in mehr in einer derart komprimierten Formulierung, an diesem Faktum fest: «A concise, overarching definition is possible but not fundamentally crucial. It will conceal as much as it will reveal. More important is how every film we consider a documentary contributes to an ongoing dialogue that draws on common characteristics that take on new and distinct form, like an ever-changing chameleon. We will, however, begin with some common characteristics of documentary film in order to have a general sense of the territory within which most discussion occurs» (Nichols 2010: 6). Für diese Anmerkung geht mein Dank an Simon Spiegel.

ren, geht es dabei um die grundlegende, dokumentarfilmtheoretische Auseinandersetzung in Abgrenzung zum oder Anlehnung an den Spielfilm.²

Im Wesentlichen ist die Bestimmung des Dokumentarfilms durch seine Bezugnahme auf die reale Welt und damit zur Lebenswelt der Zuschauer*innen geprägt. Nichols beschreibt in *Representing Reality* dieses Verhältnis zur Realität folgendermaßen: «Documentary offers access to a shared, historical construct. Instead of a world, we are offered access to *the world*» (Nichols 1991: 109).

Obwohl Konsens darüber besteht, dass die Bilder und Aussagen des Dokumentarfilms auf die Wahrnehmung der historischen oder zeitgenössischen Wirklichkeit abzielen und so ein anderes Kriterium als jenes des «filmischen Realismus» im Sinne unterschiedlicher ästhetischer, erzählstrategischer Merkmale betreffen (vgl. Kirsten 2013: 14), stellt sich die Frage, wie der Dokumentarfilm theoretisch eindeutig zu verorten ist.

Bereits das Definieren dessen, was als Wirklichkeit gelten kann, ist mit Schwierigkeiten verbunden. Die Beschäftigung mit ihr, so hebt Roger Odin in seinem Aufsatz «Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre» von 1984 hervor, zwingt «zur Definition dessen, was man unter Realität versteht und führt einen unweigerlich in die delikate philosophische Debatte über das Reale und das Imaginäre, das Wahre und das Falsche» und in letzter Konsequenz über den «Status des Sehens selbst» (Odin 1990b: 125).³ Tröhler merkt in ihren Überlegungen zur Differenzierung von Fiktion, Nichtfiktion und Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen in Anlehnung an den Philosophen Nelson Goodman an (vgl. Goodman 1984: 13–37), dass es aus einer radikal konstruktivistischen Sicht nicht nur *eine* Wirklichkeit gebe. Vielmehr existierten «unzählige Welt-Versionen, die in einem bestimmten Bezugsrahmen mehr oder weniger «richtig» sind» (Tröhler 2002: 17).

Ein Fokus des wissenschaftlichen Diskurses richtete sich von Anfang an auf die Erörterung des dokumentarisch-referenziellen Wirklichkeitsbezugs der visuellen Repräsentation. Doch wenn vom fotografischen Bild aufgrund seines indexikalischen Status als einem «Dokument» und daher

- 2 Zur Theoretisierung aktueller hybrider Filmformen in Bezug auf «filmische Weltenkonstruktionen» und «pragmatische Adressierungsmodi» (Tröhler 2004: 149) konstatiert Margrit Tröhler in ihrem Aufsatz «Filmische Authentizität», dass der «Status des nichtfiktionalen Bildes» und damit verbunden die «Erkenntnisvermittlung eines objektiven Sachverhalts» weiterhin Anlass zur Diskussion gibt (ebd.).
- 3 Dass überdies die Wirklichkeit grundsätzlich erst durch Sprache ins menschliche Bewusstsein rückt, dass demnach die Dinge erst durch den «Diskurs» der Erkenntnis zugeführt werden, wie Foucault u. a. in seinem Werk *Die Ordnung des Diskurses* (vgl. Foucault 2001: 34) erörtert, hat mit den Strukturalist*innen Einzug in die Theoriebildung erhalten.

von seiner Beweiskraft oder Wahrhaftigkeit gesprochen wurde, zeigte sich darin einzig die «ideologische Kraft» des Dokumentarischen, wie Brian Winston in *Claiming the Real* feststellt (Winston 1995: 11). Denn das fotografische Aufnahmeverfahren ist dasselbe, unabhängig davon, ob das vor der Kamera Befindliche für einen Spielfilm inszeniert oder in der (vorfilmischen) Realität vorgefunden wird. Bezüglich des «ontologischen» Status eines Bildes gibt es keinen Unterschied zum fiktionalen Film (Tröhler 2002: 13 f.; vgl. auch Hohenberger 2006: 21 f.). Außerdem kann die im Dokumentarfilm repräsentierte Wirklichkeit niemals als unbeeinflusste und damit als «authentische» verstanden werden. Eine Tatsache, die vonseiten der Filmemacher*innen meist auch nicht anders deklariert wurde, wie Carl Plantinga feststellt:

Nonfiction films both record *and* interpret, and aside from the hysterical proclamations of some direct cinema filmmakers, nonfiction film has never claimed for itself the mere reproduction of the real without the perspective and discourse that accompany it. (Plantinga 1999: 215)

Dass der phänomenologische Charakter der Wirklichkeit bereits mit der Erkundung derselben in Hinblick auf einen künftigen Dokumentarfilm eine andere Qualität erlangt, wurde durch Eva Hohenbergers Unterscheidung zwischen *nichtfilmischer* und *vorfilmischer* Realität geprägt (vgl. Hohenberger 1988: 29 f.).⁴ Die «nichtfilmische Realität» gibt aus ihrer Sicht «im weitesten Sinn (ideologisch, politisch) vor, was gefilmt wird, welche Themen aktuell sind». Sie ist «das Reservoir überhaupt abbildbarer Realität». Die «vorfilmische Realität» befindet sich demgegenüber «im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera» (ebd.: 29–30).

Auch die Charakteristik des Narrativen lässt sich nicht als Unterscheidungskriterium zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm heranziehen, denn es betrifft «das Erzählen und Gestalten einer Geschichte, unabhängig, ob diese erfunden ist oder nicht» (Tröhler 2004: 153). Oder wie es Plantinga formuliert: Der Dokumentarfilm ist, nicht anders als der Spielfilm, ein «strukturierter rhetorischer Diskurs» (Plantinga 2009: 497; siehe auch Hohenberger 2006: 28). Die Darstellung von Wirklichkeit, ebenso wie deren Bezeugung als «wahr», «authentisch» oder «objektiv», ist also immer der filmischen Rhetorik unterworfen. Dass gerade im zeitgenössischen Filmschaffen «Effekte filmischer Authentizität» im Spielfilm zum Einsatz kommen, ebenso wie im Dokumentarfilm bewusst mit fiktionalisierenden Strategien gearbeitet wird, was zu einer «Verunsicherung über den Status der Bilder»

4 Hohenberger orientiert sich an den Ausführungen von Etienne Souriau zur Bestimmung des «filmischen Universums», das er auf fiktionale Filme bezieht (vgl. Souriau 1997: 156 f.).

(Tröhler 2004: 150) beiträgt, macht deutlich, wie wichtig es ist, unabhängig von den Filmen die rahmenden Bedingungen der Produktion, Distribution und Aufführungspraktiken in den Analysen zu berücksichtigen.⁵ Anders als klassisch semiotische oder narratologische Denktraditionen, die sich zur Theoriebildung einzig auf den Film selbst konzentrierten – in der Filmsemiotik gilt Christian Metz mit *Langage et Cinéma* (1971) als wegweisend –, fokussieren neuere theoretische Ansätze auf die kommunikativen Zusammenhänge oder die sogenannte «pragmatische Rahmung».⁶ Ein Dokumentarfilm wird so erst im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext als *wahrhaftig* akzeptiert.⁷ Die Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilm beruht demnach auf einer «kommunikativen Relation», aufgrund derer der filmische Bezug zur Wirklichkeit vonseiten der Rezeption entweder als fiktional oder nichtfiktional wahrgenommen wird (Tröhler 2004: 153).

Seit Ende der 1980er-Jahre hat Nichols die Dokumentarfilmtheorie mit seinen eigenständigen Ansätzen maßgeblich geprägt. Auch ihn beschäftigt der kommunikative Rahmen, in dem Dokumentarfilme produziert und rezipiert werden. Der pragmatische Bereich ist ein wesentlicher Teil seines Forschungsfeldes, das sich ebenso der Abgrenzungsproblematik von Dokumentar- und Spielfilm wie der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen dokumentarfilmischen Genres oder mit Fragen zu Funktion, Wirkkraft und Ethik des Dokumentarfilms widmet. Nichols geht dabei von bestimmten Prämissen aus, zu denen u. a. gehört, dass auf pragmatischer Ebene innerhalb eines «institutionellen Rahmens» aufseiten von Produktion und Vermarktung Dokumentarfilme gekennzeichnet und daher als solche verstanden werden (Nichols 2001: 22 ff.). Auch im Zusammenspiel textueller und kontextueller Verweise auf die außerfilmische Realität werden die Zuschauer*innen dazu angehalten, den indexikalischen Wirklichkeitsbezug des fotografisch-bewegten Bildes mitzudenken (vgl. ebd.: 36 f.) und mit der Erwartung an einen Dokumentarfilm heranzutreten, Informationen oder Wissen zu erlangen (vgl. ebd.: 40 f.).⁸

- 5 Auch wenn Dokumentarfilme narrative Authentizitätsstrategien und formalästhetischen Objektivitätsfaktoren in ihrer Narration nutzen, um das filmische Verständnis der Zuschauer*innen zu leiten, sind sie nicht selbstverständlich von Spielfilmen zu unterscheiden.
- 6 In Theorien, die sich auf die filmische Narration fokussierten, wurde die Rezeption zwar ebenfalls mitreflektiert, blieb jedoch eine «theoretische Position, die sich *im Text* spiegelt» (Tröhler 2002: 25). Solche Theorien erforschten «die wahrnehmbaren Merkmale, welche die narrativen Strukturen und stilistischen Muster – oder allgemeiner: die Enunziation als Akt und Prozess des Aussagens – in einem Text sichtbar machen» (ebd.: 26).
- 7 Wie filmische Diskurse historischen Veränderungen unterliegen und wie die Rezipient*innen die Rhetorik des Films mithilfe von Allgemeinwissen und konventionalisiertem Wissen entschlüsseln, schildert u. a. Nichols (1991: 25); Nichols (2001: 99–137).
- 8 Auf das pragmatische Bezugsfeld, das damit abgesteckt ist, komme ich in Kapitel 2.2 zurück.

2.1.1 Dokumentarfilmische Praktiken

Bevor ich ausführlich auf den kommunikativen Rahmen eingehe, der für dieses Forschungsvorhaben von besonderer Wichtigkeit ist, soll ein kurzer historischer Abriss dokumentarischer Praktiken gegeben werden. Hierzu beziehe ich mich wiederum auf Nichols, der seit Anfang der 1980er-Jahre ein Set an dokumentarischen Strategien als Analysewerkzeug ausdifferenzierte und beständig erweiterte und das bis in die Gegenwart als wegweisend gilt. Es berücksichtigt die kulturelle Konstruiertheit des Dokumentarfilms ebenso wie es ermöglicht, eine Reihe von historisch sich entwickelnden Repräsentationsformen in Abgrenzung zu fiktionalen Genres herzuleiten. Reflektiert findet sich darüber hinaus der Zusammenhang von Film und historischer Wirklichkeit, sowohl auf textueller als auch auf produktions- und rezeptionstheoretischer Ebene. Der Autor beschreibt ein Kategorisierungssystem verschiedener Dokumentarfilmtypen, die mittlerweile sechs dokumentarfilmische Modi umfassen: einen poetischen, einen expositorischen, einen beobachtenden, einen teilnehmenden, einen reflexiven und einen performativen Modus (vgl. Nichols 2001: 99–137; siehe auch Nichols 1991: 32–68).⁹ Folgende Modi sind im Korpus der Dokumentarfilme aus dem ehemaligen Jugoslawien anzutreffen: Der «expository mode», der sich u. a. durch seinen argumentativ gestalteten Kommentar, den sogenannten «voice-of-God»-Kommentar, auszeichnet (Nichols 2001: 105 ff.); der «observational mode», der sich zurückhaltend beobachtend dem Alltagsleben sozialer Akteur*innen widmet (ebd.: 109 ff.); und der «participatory mode», der die konstitutive Beeinflussung innerhalb der filmischen Situation thematisiert und daher die Interaktion zwischen Filmemacher*innen und Protagonist*innen ins Zentrum rückt (ebd.: 115 ff.). Auch enthalten sind Filme des «reflexive mode», der wiederum die dokumentarische Filmsprache sowie die Konstruiertheit von Realität reflektiert und sie ins Bewusstsein der Zuschauer*innen rückt (ebd.: 125 ff.), sowie des «performative mode», der auf den subjektiven Charakter dokumentarischen Filmschaffens eingeht und zu poetischen, ästhetisch-reflektierten Dokumentarfilmen führt (ebd.: 130 ff.). Damit sei angedeutet, wie vielfältig sich das Korpus gestaltet. Es zeigt zudem, dass die Schematisierung nicht als historisches Fortschrittsmodell verstanden wer-

9 Vgl. demgegenüber z.B. Erik Barnouw, der zur Bestimmung des Dokumentarfilms die Rolle der Dokumentarregisseur*innen als «prophet» «explorer», «reporter», «painter» usw. in den Blick nimmt (Barnouw 1993: 3 ff., 33 ff., 51 ff., 71 ff.). Michael Renov geht wie Barnouw vom Filmemacher aus, allerdings unter Bezugnahme auf bestimmte Absichten, und erörtert vier wesentliche «rhetorisch/ästhetische Funktionen»: «1. to record, reveal, or preserve; 2. to persuade or promote; 3. to analyze or interrogate; 4. to express» (Renov 1993: 21).

den kann, wie Nichols dies anfänglich konstituiert hatte.¹⁰ Auf die Kritik am Entwicklungscharakter der Kategorien reagierte er folgendermaßen:

The modes do not represent an evolutionary chain in which later modes demonstrate superiority over earlier ones and vanquish them. Once established through a set of conventions and paradigmatic films, a given mode remains available to all. (ebd.: 100)

Nichols Ausführungen über die Stilvielfalt führen zurück zu den theoriegeschichtlichen Anfängen des Dokumentarfilms. Als einer der Pionier*innen sprach John Grierson, Filmemacher, Produzent und Vordenker dokumentarfilmischer Genretheorien, vom «creative treatment of actuality» (Grierson 2016: 216) als dem essenziellen Charakteristikum der dokumentarfilmischen Form. Dieser vielzitierte und -diskutierte Ausspruch, der vor allem den individuellen/subjektiven Ansatz dokumentarfilmischer Diskurse würdigt, lässt sich als Eigenschaft aller von Nichols beschriebenen Modi bestimmen.

Für einen weiteren Aspekt, nämlich die mit Hohenberger angeführte soziale Funktion dokumentarfilmischer Werke (vgl. Hohenberger 2006: 20), die für meine Untersuchungen ausschlaggebend ist, möchte ich ebenfalls auf Nichols eingehen. Denn er hat sich intensiv mit der «gesellschaftlichen Ausrichtung» von Dokumentarfilmen auseinandersetzt und diese in ein schlüssiges Modell übertragen: Die Welt, die uns ein Dokumentarfilm präsentiert, verweist nicht nur auf die historische Realität, darüber hinaus ist in den dokumentarfilmischen Strategien, d. h. im künstlerischen Blick auf die Wirklichkeit, immer auch eine argumentative Qualität auszumachen, die auf ethischen, politischen und ideologischen Bestimmungen beruht (vgl. Nichols 1991: 77). Was also den Dokumentarfilm betrifft, handelt es sich bei seinen Aussagen um «ein Argument über die Wirklichkeit» («an argument about the historical world») (ebd.: 111). Der theoretischen Beschäftigung mit der argumentativen Struktur des Dokumentarfilms legt Nichols sein Konzept der «Stimme» des Dokumentarfilms («the voice of documentary») – in ihrer Doppeldeutigkeit als unverwechselbare Repräsentationsweise und enunziative Position – zugrunde (Nichols 2001: 42 ff.; siehe auch Nichols 1991; Nichols 1988). Im Begriff der «voice» sind für ihn somit Standpunkt und individuelle Vermittlungsweisen vereint:

10 Bezüglich der in Nichols' Repräsentationsschema enthaltenen «Entwicklungshypothese» weist Christof Decker auf die Gefahr hin, dass hierdurch «synchrone Prozesse überdeckt und die gegenläufigen Entwicklungstendenzen des amerikanischen Dokumentarfilms unzulässig homogenisiert» würden (Decker 1995: 337). Auch Stella Bruzzi übt in ihrer Monografie *New Documentary* Kritik an der Vermischung von chronologischer oder darwinistisch ausgerichteter Entwicklungsgeschichte mit theoretischen Paradigmen (vgl. Bruzzi 2000: 1 f.).

Technique, style, and rhetoric go to compose the voice of documentary: they are the means by which an argument represents itself to us (in contrast to the means by which a story does in fiction). The voice of a documentary gives expression to a representation of the world, to perspective and commentary on the world. The argument expressed through style and rhetoric, perspective and commentary, in turn, occupies a position within the arena of ideology. It is a proposition about how the world is – what exists within it, what our relations to these things are, what alternatives there might be – that invites consent.

(Nichols 1991: 140)

Im Dokumentarfilm handelt es sich also nicht nur um strukturierende Formen der Repräsentation von Wirklichkeit, sondern gleichzeitig um die Präsentation einer «subjektiven Vision» derselben durch die Filmschaffenden, wie es Noël Carroll formuliert (Carroll 1983: 5). In seinem Aufsatz «Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus» (2006) weist der Filmtheoretiker darauf hin, was indirekt auch Hohenberger mit ihrer Bestimmung der vier dokumentarfilmtheoretischen Komplexe reklamiert (vgl. Hohenberger 2006: 20 f.): dass nämlich lange Zeit in der Theoriebildung ein «Anspruch des Filmemachers auf objektive Erkenntnis» aufgrund «des unvermeidbaren Zwangs [der Dokumentarfilme, A. R.] zur Selektivität» als «unmöglich» deklariert wurde (Carroll 2006: 34). Carroll hebt indes hervor, wie wichtig es sei, davon auszugehen, dass Dokumentarfilme «wirklich im Dienste von Erkenntnis stehen» können (ebd.: 37). Aus seiner Sicht wurde die «Voraussetzung objektiver Normen von Rationalität», die als Basis jeglicher Diskussion über die dokumentarfilmische Form bestehen müsse, filmwissenschaftlich nicht widerlegt (ebd.: 57).

Mit seinem Zugang zur historischen Welt spricht er demnach dem Dokumentarfilm ein besonderes Potenzial zu, sich in den gesellschaftlichen Diskurs einzumischen. Wo eine solche Einmischung stattfindet, handelt es sich stets auch um die Vermittlung, Hinterfragung oder Durchkreuzung anerkannter Werte und Normen. Wenn davon ausgehend durch die Rezeption künstlerischer Werke Gedanken über Moral angeregt werden, was Lisa Downing und Libby Saxton zum Ausgangspunkt ihres Buches *Film and Ethics* (2010a) nehmen, tritt die Ethik in den Fokus der theoretischen Beschäftigung mit Film. Die Begegnung zwischen Zuschauer*in und visuellem Werk wird so zum zentralen Aspekt, sich dem Ethischen in Filmen zu widmen (vgl. Downing/Saxton 2010b: 1). Nichols, der sich in *Representing Reality* mit der Ethik im Verhältnis von Filmemacher*in, Werk und Rezipient*innen befasst, hält fest, dass sich die ethische Position eines Werks in den Bildern einschreibt: «An indexical bond exists between the image and the ethics that produced it» (Nichols 1991: 77). Durch

diese Bedingung kann für ihn der Stil eines Films niemals neutral sein, was auch in Bezug auf die Repräsentation der sozialen Akteur*innen von Bedeutung ist. Bezogen auf die künstlerische Haltung der <voice> erläutert Nichols die ethische Komponente: «Like style, but with an added sense of ethical and political accountability, voice serves to give concrete embodiment to a filmmaker's engagement with the world» (Nichols 2001: 45). Dokumentarfilme basieren dem Autor zufolge auf perspektivischen Blicken, denen die Haltung des Regisseurs oder der Regisseurin, geprägt aufgrund politischer und ethischer Komponenten, inhärent ist. Die Position der Filmschaffenden schlägt sich in Argument und Stil nieder. Inwiefern Dokumentarfilme in ihrer jeweiligen formalen wie inhaltlichen Eigen- und Einzigartigkeit die Zuschauer*innen zu eigenem Denken anzuregen vermögen, werde ich im konkreten Bezug auf das filmische Korpus dieser Arbeit darlegen.

2.1.2 Dokumentarfilmisches Aktivierungspotenzial

Neben der ethischen Komponente, auf die ich in Kapitel 2.1.4 eingehe, und die nach Nichols die <voice> maßgeblich prägt, hebt er, wie erwähnt, die politische Komponente als ihr zweites wesentliches Spezifikum hervor. Das Politische, so hat er schon sehr früh in seinen Schriften ausgeführt, ist überall dort angesiedelt, wo Kommunikation stattfindet. Es ist somit Bestandteil alles Filmischen und demzufolge des Dokumentarfilms:

All communication depends on a relationship between communicators. A relationship is a social phenomenon, and since communication affects the relationships it creates or rests upon, communication is not only social but political: it works for or against, within or beyond, any particular organization of social relationships. Even disavowals of political intent are political communications when they occur inside (as they inevitably do) an already political milieu whose persistence is thereby facilitated. (Nichols 1981: 9)

Auch der Filmwissenschaftler und Dokumentarfilmer Michael Chanan attestiert dem Dokumentarfilm in *The Politics of Documentary* einen grundlegend politischen Charakter: «Documentary is ready to take up the political challenge because politics is in its genes», heißt es bei ihm (Chanan 2007: 16). Er identifiziert das Wesen des dokumentarischen Filmschaffens in seiner sozialen und gesellschaftspolitischen Gerichtetheit, die den/die Zuschauer*in als politisches Subjekt anspricht: «Documentary [...] speaks to the viewer as citizen, as a member of the social collective, as putative participant in the public sphere» (ebd.). In dieser Funktion, so Chanan, stelle der Dokumentarfilm eine «Intervention in öffentlichen Debatten»

dar (ebd.). Diesen Aspekt differenziert der Autor weiter, indem er bezüglich der Bestimmung politischer Dokumentarfilme hervorhebt, dass sie immer auch als «Kampfzone sozialer und historischer Wahrheiten» dienen (ebd.: 22). Der von Chanan postulierte politische Charakter des Dokumentarfilms zeichnet sich mithin dadurch aus, dass er einerseits die Rezipient*innen als politische, selbstbestimmte Individuen konstituiert und zu ihrer Selbstermächtigung beiträgt, dass er sich andererseits intervenierend und damit initiativ in die Diskurse einer vorherrschenden Politik einmischt. Eine solche Einschätzung unterstreicht die These dieser Arbeit, die die hier zu untersuchenden Dokumentarfilme als *politisch-aktivistisch* definiert, um davon ausgehend ihren kritischen Diskurs ebenso wie ihr aktivierendes Engagement zu analysieren.¹¹

Um das für mein Forschungsprojekt wesentliche Konzept des Politisch-Aktivistischen zu schärfen, soll ein Aktivismusbegriff eingeführt werden, der vor allem auf die Aktivierung eines gesellschaftlichen Bewusstseins zielt, wie es von Nichols beschrieben wird:

In general [...] we can say documentary is about the effort to convince, persuade, or predispose us to a particular view of the actual world we occupy. Documentary work does not appeal primarily or exclusively to our aesthetic sensibility: it may entertain or please, but does so in relation to a rhetorical or persuasive effort aimed at the existing social world. Documentary not only activates our aesthetic awareness (unlike a strictly informational or training film); it also activates our social consciousness. (Nichols 2001: 69)

Im Kontext der politisch-aktivistischen Dokumentarfilme geht es um die diskursiven Zusammenhänge, in denen die Filme die politisch-dominanten Diskurse zu durchkreuzen versuchen, um so ein soziales Bewusstsein als Basis politischen Handelns zu schaffen. Damit treten Argumentationslinien in den Hintergrund, die sich mit der Frage des konkreten Einflusses politisch-aktivistischer Filme befassen. Denn diese geraten sehr schnell in eine Sackgasse, worauf Jane Gaines in ihrem Artikel «Political Mimesis» hingewiesen hat. Sie postuliert, dass die potenziell revolutionäre Kraft des Dokumentarfilms als Mythos zu begreifen sei (vgl. Gaines 1999a: 85). Wo also gesellschaftspolitische Ambitionen in die Filmproduktion einfließen, soll hier von «Aktivismus» im Sinne einer Aktivierung gesellschaftlichen Bewusstseins gesprochen werden.¹² Als Teil einer sozialen oder politischen

11 Dass sich im Spannungsfeld öffentlicher Diskussionen um Deutungshoheiten und Wahrheitsansprüche die Frage stellt, wie kritisch-politische Dokumentarfilme von Propaganda abzugrenzen sind, werde ich in Kapitel 2.1.3 erörtern.

12 Vgl. auch Karl R. Popper, der die «Neigung zur Aktivität und die Abneigung gegen jede Haltung des passiven Hinnehmens» als Aktivismus bezeichnet (Popper 2003a: 7).

Bewegung reflektiert, propagiert und multipliziert der Dokumentarfilm die Positionen derselben. Dabei ist die politische Zielsetzung immer ausgehend von formalästhetischen Erzählweisen der Filme und demgemäß von der «voice» her zu analysieren. Die Dokumentarfilme des hiesigen Korpus sind mit dem Filmemacher und Autor Stephan Geene als künstlerischer Aktivismus und als «Praxisform» zu verstehen, wobei letztere «politische und kulturelle Strategien untrennbar miteinander verknüpft» (Geene 2014: 155).

Den formalästhetischen Aspekt hebt auch Paula Rabinowitz in ihrem Werk *They Must Be Represented: The Politics of Documentary* (1994) hervor. Dokumentarfilme, die sich der Geschichte widmen, vermitteln für die Filmwissenschaftlerin stets eine Spezifik des Historischen, das in der jeweiligen textuellen Form erfasst werden kann. Geschichte sei jedoch – in Anlehnung an Nichols (1991: 142) – eine exzessive Größe, die nie ganz von einem Film erfasst werden könne (vgl. Rabinowitz 1994: 23). Aufgrund der prinzipiellen Unmöglichkeit, Geschichte vollumfänglich zu repräsentieren, sind Dokumentarfilme auf eigene, durch Subjektivität geprägte, eklektische und ästhetische Strategien angewiesen. Gerade in jener Unvereinbarkeit von Film als abgeschlossener Einheit und historischer Vollständigkeit liegt für Rabinowitz, sofern sich dies im Film reflektiert findet, die besondere Kraft des Dokumentarfilms:

Film's relationship to historical meaning and history's dependence upon, yet refusal of, film's form leave a space for active viewing. Both construct political subjects, whose self-consciousness about their positions lends itself to an analysis of the past and of the present. These subjects of agency have a responsibility to the future. (ebd.)

Für die Autorin ist der Dokumentarfilm – insbesondere jener, der sich in die Geschichte einmischt («the documentary that seeks to intervene in history») – mit der Eigenschaft ausgestattet, ein agierendes Subjekt («subject of agency») zu mobilisieren (ebd.: 24). Aus ihrer Sicht sind es die rhetorisch-ästhetischen Strategien, welche die Zuschauer*innen aktivieren, ihre Position bezüglich der historischen Wirklichkeit zu hinterfragen.

* * *

Seit Anbeginn des Filmschaffens haben sich Praktiker*innen und Wissenschaftler*innen mit dem Dokumentarfilm als künstlerischem Medium in seinem Verhältnis zur Politik sowie den daraus resultierenden gesellschaftlichen Effekten auseinandergesetzt. Bereits in den Schriften der frühen Dokumentarfilmexponenten Dziga Vertov und John Grierson

finden sich wichtige Verbindungslinien zur gesellschaftspolitischen Funktion und damit zum gesellschaftlichen Aktivierungspotenzial. Vertov, der als Fotoreporter im russischen Bürgerkrieg gearbeitet hatte, gehörte zur Gruppe der Filmemacher*innen und Theoretiker*innen des sowjetischen Revolutionsfilms. Im Medium Film sahen sie ein Instrument zur Formung des Bewusstseins der Zuschauer*innen. Daher forderten sie, dass der Film in «seiner agitierenden Funktion» für soziale und politische Zwecke genutzt würde, wie Wolfgang Beilenhoff in einem Nachwort zu Vertovs Schriften zum Film hervorhebt (Beilenhoff 1973: 141; vgl. auch Vertov 1973: 26).¹³ Vertov beschreibt den aktivierenden Faktor des Dokumentarfilmschaffens folgendermaßen:

Bei einer gekonnten Organisation des aufgenommenen Faktenmaterials wird es möglich sein, Filmsachen von *großem agitatorischen Druck* zu schaffen [...].
Das Kinoglaz öffnet die Augen, klart das Sehen auf. (Vertov 1973: 26)

Die Filmkamera als mechanisches Auge (Kinoglaz) ist für ihn fähig, «tiefer in die sichtbare Welt einzudringen, um die visuellen Erscheinungen zu erforschen und aufzuzeichnen, um nicht zu vergessen, was geschieht und was man in Zukunft zu berücksichtigen hat» (ebd.: 41).¹⁴ Mit dem Schärfen des Bewusstseins geht für Vertov eine Erkenntnis einher, die er als Basis einer neuen Lebensweise im bolschewistischen Sinne betrachtet. Für die vorliegende Arbeit ist Vertovs Wirken als Teil der filmästhetischen, avantgardistischen Debatte in der Sowjetunion sowohl wegen seines filmpolitischen Charakters als auch im Hinblick auf den damit verbundenen prospektiven Impetus interessant. Denn er hatte den politischen Anspruch, als Filmemacher Verantwortung zu übernehmen, durch Dokumentarfilme das Bewusstsein um die gesellschaftlichen Zusammenhänge zu schärfen und sozialen Praktiken mitzugestalten.

Auch im Westen beginnt in den 1920er- und 1930er-Jahren die theoretische Beschäftigung mit dem Verhältnis von dokumentarischen Darstellungsweisen und gesellschaftlicher Wirkkraft. Hier ist der Filmemacher und Theoretiker John Grierson die treibende Kraft, die den Dokumentarfilm als gesellschaftspolitisches Medium zur Aktivierung der Bevölkerung

13 Um in Abgrenzung gegenüber bourgeoisen Kunstkonzepten neue Wahrnehmungsformen anzuregen, die zugleich eine Politisierung der Zuschauer*innen bewirken sollten, erkundeten die sowjetischen Filmemacher*innen und Theoretiker*innen, wie mit formalästhetischen Mitteln, z. B. mittels der Sichtbarmachung des technischen Apparates oder der Materialität des Films, die filmische Illusion irritiert und dadurch bewusst gemacht werden könnte. Maßgeblich taten sich Dziga Vertov (1973), Sergej M. Eisenstein (1998a, b) und Wsewolod I. Pudowkin (1998) mit ihren Schriften hervor.

14 In Manifesten wie «Kinoglaz» (Vertov 1973: 25 ff.) oder «Kinopravda» (Vertov 1973: 103 ff.) beschrieb Vertov seine politischen Ambitionen, die er mit seinen Filmen veranschaulichte.

propagiert. Sich am Prinzip der Bildung und Erziehung orientierend (vgl. Hardy 1971: 15), schrieb Grierson dem Dokumentarfilm zu, «eine neue Macht der Gedanken und der Zielsetzung zu schaffen» (Grierson 2006b: 108). Seine Vorstellung war, den Dokumentarfilm als interventionistisches Medium zu stärken. Nach einem ersten eigenen Erfolg mit *DRIFTERS* (GB 1929) konzentrierte er sich auf die Rolle des «kreativen Organisators» (Barnouw 1993: 89). So schuf und leitete er ab 1930 die Filmabteilung des britischen Empire Marketing Boards, die ab 1934 unter dem Dach des General Post Office zur GPO Film Unit wurde und zahlreiche wegweisende Werke produzierte (vgl. ebd.: 89–99).¹⁵ Ab 1939 lancierte Grierson in Kanada, Australien und Neuseeland weitere National Film Boards (vgl. ebd.: 99).

In beiden filmischen «Bewegungen» ging es darum, gesellschaftliche Themen und politische Wirkkraft zu verschränken. Eine solche kulturelle und politische Funktion des Dokumentarfilms, die sich an inhaltlichen und/oder formalästhetischen Kriterien orientiert, lässt sich durch die gesamte Filmgeschichte hindurch beobachten.

Ende der 1960er-Jahre führten die beiden französischen Filmtheoretiker Jean-Luc Comolli und Jean Paul Narboni (1976) mit ihrer ideologiekritischen Debatte über den Illusionismus eine politische Orientierung in die Filmkritik ein. Diese prägte nicht nur die französische und internationale Filmtheorie der späten 1960er- und 1970er-Jahre, sondern zeigte Wirkung in den Werken der europäischen Filmavantgarde.¹⁶ Ähnlich wie beim frühen sowjetischen Kino war es der Kampf gegen Illusionismus und künstlerischen Realismus, der die Filmschaffenden antrieb und von Frankreich ausgehend bald weit über Europa hinaus Widerhall fand (vgl. Christen 2016).

Ich gehe an dieser Stelle etwas genauer auf einige der Thesen von Comolli und Narboni ein, da ich sie für meine Dokumentarfilmanalysen in Kapitel 3 als nützliche Basis erachte. Die beiden Autoren beschreiben in ihrem Manifest zu Kino, Ideologie und Filmkritik den Film als Teil des ökonomischen Systems und den Gesetzen des Marktes unterworfen. Filme könnten, so ihr Ansatz, nicht unabhängig davon existieren – auch wenn, wie bei Jean-Luc Godard, der Wunsch nach einem radikalen «Außerhalb» bestehe

15 Zu den frühen Filmen gehören Produktionen wie *HOUSING PROBLEMS* (GB 1935) der beiden Regisseure Edgar Anstey und Arthur Elton oder *ENOUGH TO EAT?* von Edgar Anstey (GB 1936) über die sozialen und ökonomischen Probleme in den Armutsvierteln Großbritanniens sowie die politischen Lösungsansätze.

16 Vgl. u. a. Martin Walsh (1981), für den sich eine Linie vom experimentellen sowjetischen Kino der 1920er-Jahre zu Bertolt Brecht und weiter zur radikalen, europäischen Filmavantgarde der 1960er-Jahre zieht. Zu den wichtigsten Exponenten der neuen Wellen zählt er neben Jean-Luc Godard und Jean-Marie Straub in Frankreich auch Dušan Makavejev in Jugoslawien (vgl. Walsh 1981: 11 f.). Siehe auch Libby Saxton, die den ethischen Bedingungen der *Mise-en-Scène* als gesellschaftspolitischem Impuls bei Godard, Alain Renais und Jacques Rivette nachgeht (vgl. Saxton 2010a: 26 ff.).

(vgl. Comolli/Narboni 1976: 24). Da mit den ökonomischen stets bestimmte ideologische Verhältnisse verbunden seien, unterliege der Film als ‹Kino› oder ‹Kunst› immer einem ideologischen System, beeinflusse jedoch nicht alle Filmemacher*innen gleichermaßen. Die Aufgabe der Filmkritik sei es daher, Filme unter einem ideologiekritischen Blickwinkel zu analysieren, um jene, welche dominante Rhetoriken unterstützten, von jenen anderen, die sich ihnen entgegenstellten und sie kritisch reflektierten, zu unterscheiden (vgl. ebd.). Comolli und Narboni verwenden dazu einen vom marxistischen Philosophen Louis Althusser entwickelten Ideologiebegriff:

Ideologies are perceived-accepted-suffered cultural objects, which work fundamentally on men by a process they do not understand. What men express in their ideologies is not their true relation to their conditions of existence, but how they react to their conditions of existence; which presupposes a real relationship and an imaginary relationship.

(Althusser zit. n. Comolli/Narboni 1976: 25)¹⁷

In der Erkenntnis und Reflexion der Verflechtungen von Kino und seiner ideologischen Funktion sehen die beiden Filmtheoretiker die Chance, die Mechanismen zu durchkreuzen (vgl. ebd.: 25). Ein Angriff gegen die Ideologie kann entweder als diskursive Kritik am politischen System oder in der Auflösung tradierter Formen der Darstellung von Realität erfolgen (vgl. ebd.: 26). Den Schlüssel eines politischen Filmschaffens sehen Comolli und Narboni gerade in der Kombination der beiden Komponenten (vgl. ebd.: 26 f.).

Was die Autoren in erster Linie für den Spielfilm durchexerzieren – ohne dabei die immanenten Probleme auszuklammern, denen jeder Film und auch ihre Kritik als Teil des ideologischen Systems unterworfen ist –, reflektiert Rabinowitz (1994) für den Dokumentarfilm. So lässt sich das politische Dokumentarfilmschaffen einerseits als ein zentrales Betätigungsfeld der kritischen Analyse gesellschaftlicher und sozialer Gefüge

17 Althusser fasst unter Ideologie eine Vorstellung, die auf das unbewusste Akzeptieren eines gegebenen Zustandes innerhalb der Gesellschaft referiert, wobei für ihn ‹der imaginäre Charakter› des Verhältnisses der ‹Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen› das Wesen der Ideologie ausmacht (Althusser 1977: 134, 133). Die ideologisch grundierten Strukturen der Gesellschaft werden durch den ‹ideologischen Staatsapparat› reproduziert, dem Institutionen, wie Kirchen und Schulen ebenso wie z. B. kulturelle Einrichtungen angehören, die zwar nicht unbedingt einschränkend auftreten, trotzdem jedoch als vorherrschende Macht das ‹imaginäre Verhältnis› der Individuen zu den realen Lebensbedingungen aufrechterhalten (ebd.: 133). Das Bewusstsein des Individuums wiederum basiert auf einer imaginären Vorstellung seines Verhältnisses zur gesellschaftlichen Realität. Ideologie ist also eine machtvolle Idee, die eine Gesellschaft von sich entwirft und durch die sie sich selbst wie auch ihre Strukturen als gerechtfertigt anerkennt.

ausmachen – mit dem Fokus, einen gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen (vgl. Rabinowitz 1994: 11). Andererseits können die Dokumentarfilme als Teil des ideologischen Systems und im Spannungsfeld vom Versuch, die ‹Wirklichkeit› oder ‹Wahrhaftiges› zu repräsentieren und sich mit den Limitierungen dieses Unterfangens zu befassen, widersprüchliche Elemente enthalten (vgl. ebd.: 23). Der politische Dokumentarfilm beansprucht keineswegs eine neutrale Position, von der aus er spricht.

Die Frage, die sich daher konkret stellt, ist die nach der filmischen Positionierung und letztlich der ‹voice› im politischen Zusammenhang: Geht es darum, einen distanzierten Blick auf die Vorgänge und politischen Entwicklungen zu werfen und Probleme zu umreißen? Gilt es, bestimmte politische Vorgehensweisen positiv zu werten und Abweichungen kritisch zu analysieren und anzuklagen? Oder können Filmemacher*innen aufgrund eines bewusst gemachten Demokratieverständnisses über die aktive politische Beteiligung ihren Dokumentarfilm zur Selbstdefinition oppositioneller Gruppen einsetzen? Die Orientierungs- und Funktionsweisen lassen sich in der Regel nicht klar auseinanderdividieren. Zu vielseitig sind die Formen und filmischen Strategien mit möglichen Zielsetzungen verknüpft, die sich mitunter innerhalb eines Films noch wandeln können. Ihre wesentliche Kraft liegt darin, aufseiten der Zuschauer*innen den Raum für ein ‹aktives Sehen› (ebd.) zu schaffen, wodurch sich ein politisches Bewusstsein bilden kann.

Zuletzt möchte ich auf die Kriterien einer sozialen Praxis radikaler Dokumentarfilme hinweisen, auf die sich David James in *Allegories of Cinema* (1989) bezieht. Er erörtert, dass politische Filme nicht nur widerstreitende Positionen zum dominanten Diskurs zu schaffen versuchten und dabei grundsätzliche Funktionen dokumentarfilmischer Repräsentation reflektierten, sondern oftmals um die eigene Legitimation und Identifikation, um Fragen der Interaktivität verschiedener sozialer Gruppen sowie die Herstellung von Identität kreisten (vgl. James 1989: 213). Damit erweitert er nochmals mögliche Ansprüche und Ausrichtungen eines politischen Filmschaffens.

Um den Dokumentarfilm als bewusst verwendetes politisches Medium zu charakterisieren, hatte Thomas Waugh in seinem Aufsatz ‹Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries› ausgehend von einem normativen Konzept des politischen Films drei Kriterien beschrieben. Erstens müssten solche ‹radikalen› oder ‹aktivistischen› Dokumentarfilme (Waugh 1984b: xii; xx) – Waugh spricht auch vom ‹committed documentary› (ebd.: xii) – ein eigenes ideologisches Unterfangen mit dem ‹Ziel der radikalen soziopolitischen Transformation› verfolgen (ebd.: xiv). Zweitens müssten sie eine politische Aktivierung oder eine Intervention anstreben, um den gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen.

ren (ebd.: xiv). Indes hält der Autor hierzu einschränkend fest, dass die Filmemacher*innen sich bewusst seien, dass sie mit ihrer Einmischung nicht selbst die Revolution anzetteln, sondern nur Werkzeuge liefern könnten, um den politischen Wandel voranzutreiben. Was Comolli und Narboni in Bezug auf die Ideologiekritik erörtern, setzt Waugh ebenfalls voraus, dass nämlich politische Dokumentarfilme nicht außerhalb der Ideologie stehen und diese auf verschiedenen Ebenen transportieren können (vgl. ebd.). Er hebt hervor, dass es den Filmschaffenden im Wissen um diese Zusammenhänge darum gehe, sich mit ihren Werken aktiv in die politischen Diskurse einzumischen, sich am politischen Kampf zu beteiligen, ein kritisches Bewusstsein zu fördern und so die dominante Ideologie aufzudecken und zugleich zu unterlaufen (vgl. ebd.). Dies gelinge – und das ist der dritte Aspekt in Waughs Konzeption des engagierten Dokumentarfilms –, indem die Regisseur*innen nicht über, sondern *mit* den Menschen als soziale Akteur*innen ihre Filme realisierten und dabei die Widersprüche des Filmemachens filmisch reflektierten (vgl. ebd.). Abschließend kommentiert der Autor, dass nur sehr wenige Dokumentarfilme alle Komponenten – und diese meist nur unvollständig – erfüllten (vgl. ebd.: xv, xvi).

Mit den unterschiedlichen hier erörterten Ansätzen sollte dargelegt werden, dass sich filmische Aktivierung nicht in einem einheitlichen Konzept zusammenfassen lässt. Je nach Film sind Agitation, Vision und Reflexion facettenreich ineinander verwoben und müssen in diesem Wechselspiel im Einzelfall erörtert werden.

2.1.3 Engagierter Dokumentarfilm vs. filmische Propaganda

Zuvor habe ich argumentiert, dass der Dokumentarfilm, wenn er sich in die Debatten über soziale und historische Wahrheiten einmischt, im Kern politisch sei und zur Aktivierung der Zuschauer*innen genutzt werden könne. Allerdings wirkt die Vermittlung politischer Botschaften in Texten oder Filmen oft polarisierend: Wenn die Vermutung aufkommt, dass das Publikum von etwas überzeugt werden soll, werden Filme und die dahinterstehenden Diskurse oft sogleich als ‚propagandistisch‘ stigmatisiert. Propaganda wird dabei entweder im Kontext autoritärer Positionen verortet und diesbezüglich negativ gewertet, oder aber jegliche politische und gesellschaftliche Rhetorik wird als Propaganda verstanden, die dann indes nicht automatisch negativ konnotiert sein muss.¹⁸ In beiden Fällen

18 Im wissenschaftlichen Feld geht z. B. die Philosophin Sheryl Tuttle Ross in «Understanding Propaganda» (2002) von einem rein pejorativen Verständnis von Propaganda aus. Ihr Modell fasst Propaganda als «epistemically defective or lacking epistemic

wird dem propagandistischen Charakter mit Argwohn begegnet, was wohl vor allem an der diffusen Begriffsbestimmung liegt. Konsultiert man gegenwärtige wissenschaftliche Definitionen, so ist ihnen gemein, dass sie Propaganda als Kommunikationsform verstehen, als ein Set kommunikativer Techniken, mit denen gesellschaftliche Gruppen in ihrem Denken und Handeln beeinflusst werden sollen.¹⁹ Meine folgenden Ausführungen bauen auf dieser Einschätzung auf. So orientiere ich mich an der aktuellen Propagandaforschung, um für den untersuchten Kontext eine Definition zu finden, die mir hilft, zu verstehen, was als Propaganda gelten kann, wie sie funktioniert und zu werten ist.

In Kapitel 1.2 bin ich bei meinen Erläuterungen zur Propaganda während des Zerfalls Jugoslawiens mit Gerhard Maletzke von einer Vorstellung ausgegangen, die jegliche politische Kommunikation einbezieht und eine geplante und institutionell organisierte Beeinflussung voraussetzt.²⁰ Ich habe mich dort maßgeblich mit den dominanten Diskursen beschäftigt und die bewusste und systematische Vermittlung ideologischer Inhalte beschrieben. Um den politischen Dokumentarfilm, um den es mir hier geht, als ‹Gegendiskurs› von der hegemonialen Perspektive eines dominanten Systems und von propagandistischer Agitation abzugrenzen (vgl. Kapitel 2.3.2), will ich an dieser Stelle nun zuerst das begriffliche Spektrum der Propaganda historisch entfalten, mich dann in aller Kürze dem ‹Propagandafilm› zuwenden und schließlich aufbauend auf den Thesen der Kommunikationswissenschaftler*innen Garth S. Jowett und Victoria O'Donnell (2012) einen für meine Studie zweckdienlichen Kriterienkatalog diskutieren. Unter diesem Blickwinkel sind die Dokumentarfilme meines Korpus nicht als propagandistisch oder besser gesagt nicht als *gegenpropagandistisch* einzustufen. Der politisch-aktivierende Dokumentarfilm wird vielmehr als eine Kommunikationsform verstanden, der es maßgeblich um die Aufforderung zur politischen Reflexion geht.

* * *

merit» (ebd.: 23). Gerhard Maletzke (1972), auf den ich im Folgenden zurückkommen werde, konzentriert sich bei der Einschätzung von Propaganda auf die Intention der Propagandist*innen. Einen neutralen Propagandabegriff verwendet u. a. Jacques Ellul (1973).

- 19 Vgl. u. a. Jowett/O'Donnell (2012: 1); Bussemer (2008: 13); Doering-Manteuffel (2005: 266); O'Shaughnessy (2004: 13).
- 20 Durch den Fokus auf «geplante Versuche» (Maletzke 1972: 157) wird, wie Thymian Bussemer hervorhebt, nicht der «Erfolg», sondern die «Absicht» zum entscheidenden Merkmal der Propaganda; dass es sich dabei um eine Technik der Beeinflussung handelt, unterscheidet die Propaganda von «Prozessen der Wissens- und Informationsvermittlung» (Bussemer 2008: 31).

Der Begriff ‹Propaganda› leitet sich aus dem lateinischen ‹propagare› ab und lässt sich mit ‹ausdehnen›, ‹erweitern› oder ‹fortpflanzen› übersetzen. Im Hinblick auf Informationen oder Wissen steht das Wort wertfrei für ‹das, was zu verbreiten ist› (Doering-Manteuffel 2005: 266). Doch den ursprünglich neutralen Charakter verliert der Ausdruck bereits mit seiner erstmals verbürgten Verwendung im Kontext religiöser Botschaften. Mit der im Jahr 1622 vom Vatikan gegründeten kirchenrechtlichen Institution ‹Sacra Congregatio de Propaganda Fide› wird Propaganda zu einer Verbreitungsmethode des katholischen Glaubens, mit der eine systematische Kontrolle der Bevölkerung einhergeht (vgl. Bussemer 2008: 27). Die Informationspolitik reift aus der Sicht der Ethnologin Sabine Doering-Manteuffel in dieser Zeit zu einem ‹starken Instrument der Herrschaftsausübung› heran (Doering-Manteuffel 2005: 273). Durch die institutionelle Vermittlung missionarischer Inhalte mittels der multiplikatoren Möglichkeiten der aufkommenden Buchdruckerkunst wird hier eine Weltanschauung in tendenziöser Weise befördert, was jedoch von reformatorischer Seite sogleich kritisch aufgegriffen wird (vgl. ebd.: 274).

Das sich seit dem 17. Jahrhundert auffächernde Spektrum unterschiedlicher Propagandadefinitionen hat Thymian Bussemer in seiner Analyse der Propagandatheorien der Neuzeit in *Propaganda. Konzepte und Theorien* (2008) herausgearbeitet. Der Kommunikationswissenschaftler untersucht, wie gesellschaftliche und politische Techniken und Wirkungen die wissenschaftliche Theoriebildung beeinflussen und wie deren Konzepte wiederum auf den politischen Raum zurückwirken. Bussemers Ausführungen über die wichtigsten Tendenzen und Umschlagpunkte werden mir als Grundlage dienen.

Mit der Französischen Revolution bekommt Propaganda erstmals eine klar politisch-persuasive Ausrichtung. Anfänglich noch als ambivalent betrachtet, erfährt sie im Laufe der Jahre eine Aufwertung und wird im 19. Jahrhundert interessanterweise sowohl von restaurativen wie auch von progressiven demokratischen Kräften als Mittel zur Aktivierung und Verbreitung von Ideologien gutgeheißen und positiv konnotiert (vgl. Bussemer 2008: 27 f.). Gegen Ende des Jahrhunderts beginnt sich die Propagandatechnik – vor allem in bürgerlichen Kreisen – auf die Bereiche der kommerziellen Werbung auszudehnen. Trotz ihrer Re-Politisierung und Militarisierung während des Ersten Weltkriegs bleibt sie weiterhin eine anerkannte persuasive Kommunikationsform (vgl. ebd.: 29). Erst die Nationalsozialist*innen verengen Propaganda erneut auf rein politische Zwecke, wobei sie sich ‹gegen [ihre] kommerzielle Verwendung erbittert [wehren]› (ebd.). In dieser auf kriegerische (nationalsozialistische) Propaganda konzentrierten Form kristallisiert sich

nach dem Zweiten Weltkrieg – insbesondere im europäischen Verständnis – der bis heute weit verbreitete pejorative Charakter als böswillig-manipulative Kraft heraus.

Mit dem kulturellen Wandel um 1968 setzt parallel dazu allerdings auch eine positive und sehr weite Öffnung des Begriffs ein (vgl. ebd.: 365 f.). Propaganda wird in einigen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Kreisen nicht mehr als «infame Technik», sondern als ein diskursives Verfahren verstanden, das mit der rasant voranschreitenden Medienentwicklung als «logische Fortführung des dem Menschen innewohnenden Überzeugungswillens» reflektiert wird (ebd.: 410). «Denn ein großer Teil menschlicher Kommunikation dient ja tatsächlich der Abstimmung und Durchsetzung von Interessen», so Bussemer (ebd.). Propaganda gilt hier demnach als integraler Bestandteil der modernen Gesellschaft, deren Funktionsweise darin besteht, «Techniken zur sozialen Anpassung des Individuums an die Erfordernisse der modernen Gesellschaft bereitzustellen» (ebd.: 366). Das fundamental Neue dabei ist, «alle Trennlinien zwischen Propaganda und anderen Formen der Kommunikation radikal in Frage zu stellen und teilweise aufzuheben» (ebd.: 369). Ein solch offenes und dynamisches Verständnis erfasst je nach wissenschaftlicher oder gesellschaftlicher Ausrichtung unter propagandistischen Techniken Formen der politischen und gesellschaftlichen Öffentlichkeitsarbeit und des Wahlkampfes, der kommerziellen Werbung und der Unterhaltungsindustrie.²¹

Um sich bei dieser Vielfalt der Positionen einer Definition von Propaganda zu nähern, zeigt Bussemer vorerst in einem «synchronen Vergleich» die Spannbreite aktueller Propagandaversionen zwischen einem *engen* und einem *weiten* Begriff «an unterschiedlichen Enden der Skala» auf:

[W]ährend der enge Propagandabegriff das Vorhandensein von Propaganda mit totalitären Strukturen der Informationskontrolle und der Unterdrückung der öffentlichen Meinung verknüpft und der Propaganda so erhebliche Wirkungsmacht zubilligt, geht der weite Propagandabegriff von einer beinahe ubiquitären Präsenz von Propaganda quer durch alle Gesellschaftsformationen aus, unterstellt ihr aber im Gegenzug schwächere Wirkungen.

(ebd.: 32)

21 Ein führender Vertreter dieses Ansatzes ist der französische Soziologe und Philosoph Jacques Ellul. Er geht nicht unbedingt von einem aktiven Propagieren aus, sondern von einem Sich-Ausbreiten ideologischer Strukturen und Denkweisen mittels aller Formen gesellschaftlicher Kommunikation (vgl. Ellul 1973: 63). Die politische Propaganda ist somit nur ein Aspekt, der relativ klar umrissen ist: «It involves techniques of influence employed by a government, a party, an administration, a pressure group, with a view to changing the behavior of the public» (ebd.: 62).

Im «Rahmen des Versuchs einer Super-Definition» beschreibt der Autor Propaganda als

die in der Regel medienvermittelte Formierung handlungsrelevanter Meinungen und Einstellungen politischer oder sozialer Großgruppen durch symbolische Kommunikation und als Herstellung von Öffentlichkeit zugunsten bestimmter Interessen.

(ebd.: 33)

Zudem zeichne sich Propaganda durch die «Komplementarität [von überhöhtem] Selbst- und denunzierendem Fremdbild» aus, wobei sie die «Wahrheit dem instrumentellen Kriterium der Effizienz» unterordne und bestrebt sei, ihre «Botschaften und Handlungsaufforderungen» zu *naturalisieren*, um sie als «selbstverständliche und nahe liegende Schlussfolgerungen» erscheinen zu lassen (ebd.).

Darauf aufbauend und zur «Präzisierung und Operationalisierung» des Propagandabegriffs nennt Bussemer eine Reihe von Merkmalen, von denen einige auch für meine anschließenden Ausführungen zum Propagandafilm dienlich sind. So ist Propaganda (unter anderem) als eine «symbolische Kommunikation» zu verstehen, die nicht auf objektive Zusammenhänge zielt, sondern sich auf die subjektive Wahrnehmung der Menschen konzentriert, um deren Weltbild zu verändern; sie bedarf zur «Verbreitung ihrer Botschaften» eines vorhandenen Mediensystems (ebd.). Sie arbeitet «über und mit Sprache und Bildern» und generiert mit ihnen neue Wertigkeiten, die von den Rezipient*innen (unhinterfragt) übernommen werden sollen, wobei Propaganda ihre Position als dominanten und einzig wahren Diskurs behauptet und anderweitige Haltungen bekämpft: Immer geht es dabei um Machtverhältnisse (vgl. ebd.: 34).

* * *

Ein kurzer Rückblick auf die Ursprünge des Verhältnisses von Propaganda und Film soll zeigen, dass Filme seit den Anfängen der Kinogeschichte in vielfältiger Weise dazu genutzt wurden, das Publikum politisch zu lenken und von einer bestimmten Sichtweise zu überzeugen – zu Beginn meist im Kontext staatlich-dominanter Interessen (also ganz im Sinne von Bussemers Definition).²²

Dass bereits in den Ursprungsjahren der Filmkultur insbesondere kriegerische Auseinandersetzungen nicht nur ein beliebtes Thema waren, son-

22 Mit der späteren Verbreitung medialer Inhalte erst über das Fernsehen und dann über das Internet fanden Verschiebungen in den Möglichkeiten und der Nutzung von Propaganda statt (vgl. Walton 2007). Als jüngstes Beispiel für eine schockierende wie auch «utopische» Propaganda seien Filme der IS-Terrorgruppe erwähnt, die der Aktivierung spezifischer Zielgruppen – mal einem westlichen Publikum, mal potenziellen Mitstreiter*innen – dienen (Spiegel 2019: 213, 247 ff.).

dem dieses von der Politik rege dazu benutzt wurde, um das gesellschaftliche Bewusstsein mit kontrollierten Bildern aus den Kriegsgebieten politisch anzuleiten, erörtert Stephen Bottomore in seiner umfangreichen Studie *Film, Faking and Propaganda* (2007). Die dokumentarischen Bilder von den Kriegsfronten dienten einerseits dem Zweck, einem interessierten Publikum zu Hause «the biggest news stories of their day» zu vermitteln (Bottomore 2007: Einleitung: iii), andererseits begann sich in den oft glorifizierenden Darstellungsweisen bereits das Fundament filmischer Propaganda abzuzeichnen (ebd.: Kapitel II: xxv). Der Filmhistoriker erklärt Propaganda im politischen Raum als «any organised scheme to propagate a doctrine or belief» (ebd.: Kapitel XIV: 2). Das Verhältnis von Krieg, politischer Kommunikation und Film analysiert er anhand von vielfältigem Quellenmaterial auf der Ebene des Films und der vorfilmischen Realität sowie in Bezug auf die Auftraggeber*innen/Produzent*innen, d.h. deren im filmischen und kontextuellen Bereich erkennbare Absichten, und die Rezipient*innen.

Bottomore stellt fest, dass Motive und Repräsentationsweisen dieser frühen «Kriegsfilme»²³ von ideologischen Botschaften und von einem «imperialen Triumph» zeugen: «the success of «our» forces, and the unpleasantry and inferiority of the opposition» (ebd.: Kapitel XIV: 2).²⁴ Er liefert zahlreiche Beispiele dafür, wie Kameraleute in das Militär integriert und vereinnahmt wurden, indem man ihre Bewegungsfreiheit einschränkte und ihre Motivauswahl im Kriegsgebiet reglementierte.²⁵ Auch unabhängige Filmschaffende wurden von staatlicher Seite kontrolliert, in ihrer Arbeit behindert, und ihre Bilder wurden zensiert.²⁶ Dabei bewegten sich die Kameraleute selbst im Grenzbereich zwischen Information und Manipulation: Kriegerische Momente ließen sie oft abseits der Kriegsschauplätze nachstellen, denn die schwere und laute Kamera sowie die limitierte Reichweite der Linsen verunmöglichten es ihnen, das eigentliche Kampfgeschehen aus der Nähe zu dokumentieren (vgl. ebd.: xv).²⁷ Zudem

23 Als «films or scenes – each one probably only a minute or so in duration» beschreibt Bottomore die frühen Filme, während bereits ab 1900, zur Zeit des Boxer-Aufstands (1899–1901), erste «multishot»-Filme entstanden (Bottomore 2007: Kapitel III: 7). Mit Tom Gunning hat sich für diese Formen, die sich noch nicht durch eine filmische Diskursivität auszeichneten, der Begriff der «Ansichten» («views») etabliert (Gunning 1995b: 114f.).

24 Vgl. auch Elizabeth Grotte Strebel, die die (einzig) aus einer britischen Perspektive während des Burenkrieges (1899–1902) entstandenen Filme als «remarkable documents [...] full of the myths and symbols of British imperialist iconography» bezeichnet (Grotte Strebel 1976: 45).

25 Vgl. u. a. Bottomore (2007: Kapitel II, III: 16 ff. & XII).

26 Vgl. u. a. Bottomore (2007: Kapitel VIII, IX).

27 Bezüglich solcher Inszenierungen geht Gunning davon aus, dass sich das «Problem der Fälschung von Beweisen» für die *Ansichten* nicht stellte, da diese noch nicht in argumentative Zusammenhänge eingebettet waren und «Manipulationen einfach

wollten sie – als Teil der kriegsführenden Nation – den Zuschauer*innen schmeichelhafte Bilder präsentieren, wobei sie sich auch am Interesse der Vertriebe und der Kino-Schausteller*innen – den Abnehmern ihrer Filme – orientierten (vgl. ebd.: Kapitel II). Filmpropaganda diente so als Mittel der gesellschaftlichen Stabilisierung. Von einer kritisch-distanzierten, neutralen oder gar zur Reflexion anregenden Berichterstattung kann für die frühe Phase des Films keine Rede sein.²⁸ Die Ideologisierung der Bilder fand dabei sowohl auf vorfilmischer und filmischer als auch auf kontextueller Ebene – in der Werbung für die Filme und während der Aufführungen – statt. Dennoch hat Bottomore z. B. in Frankreich vereinzelte, von Pathé produzierte Filme gefunden, die ausgewogen über den Burenkrieg informierten (vgl. ebd.: Kapitel X: 23 ff.).

Die Frage nach der Beziehung von politischer Einflussnahme und frühen nicht-fiktionalen Filmbildern beschäftigte auch Martin Loiperdinger. Mit Verweis auf Griersons Bestimmung des Dokumentarfilms als *«creative treatment of actuality»* stellt er die These auf, dass die *«Erfindung des Dokumentarfilms»* auf einen *«offiziellen Propagandafilm des britischen War Office»* im Ersten Weltkrieg zurückgeführt werden müsse (Loiperdinger 2001: 79).²⁹ Dabei argumentiert er, dass es diesem ersten eigentlichen dokumentarischen Kriegsfilm *THE BATTLE OF THE SOMME* (GB 1916) gerade durch die zahlreichen Reenactment-Sequenzen des soldatischen Alltags und der militärischen Aktionen gelinge, Authentizität zu vermitteln (vgl. ebd.). Dass der Authentizitätscharakter – als konstruierte Illusion – für die Beurteilung der Filme durch die Zuschauer*innen eine so wichtige Rolle spielte, zeigt, dass seit den Anfängen des Dokumentarfilms sein konstituierendes Moment nicht in der vermeintlich *«technologischen ›Reinheit‹ der Aufzeichnung»* (Decker 1995: 120) einer vorgefundenen Wirklichkeit lag, sondern in den Darstellungsweisen, auf die sich das Publikum einließ. Das *«Dokumentarische»* des Dokumentarfilms», von dem Christof Decker spricht, basierte somit seit den ersten Dokumentarfilmen auf der *«Erwartungshaltung der Zuschauer und [der] Erzählform des Textes»* (ebd.: 120, 121).³⁰

Nun ist hervorzuheben, dass die von Loiperdinger im frühen Dokumentarfilm eruierte Propaganda als Begriff und als Technik bis zum Zwei-

dazu dienten, den Film spektakulärer zu machen» (Gunning 1995b: 119). Diese These, dass die arrangierten *«Aktualitätenfilme»* weitgehend akzeptiert wurden, findet sich bei Bottomore bestätigt, wobei Letzterer dies hauptsächlich darauf zurückführt, dass die zahlreichen inszenierten Filme als authentisch *vermittelt* wurden (vgl. u. a. Bottomore 2007: Kapitel II: 10 ff.).

28 Vgl. Bottomore (2007: Kapitel II, III, XII, XIV).

29 Der Film wurde von zwei Kameramännern des britischen Generalhauptquartiers gedreht: Geoffrey H. Malins und J. B. McDowell (vgl. Paul 2003: 19).

30 In Kapitel 2.2 werde ich diesen Aspekt vertiefen.

ten Weltkrieg im Bereich filmtheoretischer Auseinandersetzungen noch weitgehend positiv eingeschätzt wurde. Der Propagandafilm stand im Dienste der Aufklärung über ein Land oder eine Kultur und wurde allenfalls, wenn es um die Filme der ‚Anderen‘ ging, in einem negativen Licht gesehen.³¹ Auch für Grierson galt filmische Propaganda als probates Mittel, um den Bürger*innen die Komplexität gesellschaftlicher und politischer Realitäten zugänglich zu machen. So schreibt er in «The Documentary Idea» aus dem Jahr 1942 von «good propaganda», als deren «kritisches Werkzeug» der Dokumentarfilm dienen solle, und stellt sie unter anderem dem deutschen «front-line reporting» gegenüber (Grierson 2012: 389).³²

Loiperdinger konstatiert: «Für Grierson und seine Zeitgenossen bestand [...] zwischen Dokumentarfilm und Propaganda kein Gegensatz» (Loiperdinger 2001: 72). Dieses Verhältnis wird heute sehr viel ambivalenter – und das Begriffspaar vor allem im deutschen Sprachraum oft als kontradiktorisch – wahrgenommen. Filmpropaganda wird aus jener Sicht in erster Linie mit ihrer sich während des Nationalsozialismus herauskristallisierenden Funktion in Zusammenhang gebracht und ist in diesem Rahmen eingehend erforscht.³³ Mit Blick auf die entsprechende Fokussierung äußert Loiperdinger, der von einem weiter gefassten Propagandabegriff ausgeht, dass bei einer solchen strikten Trennung zwischen Propaganda- und Dokumentarfilm «politische Heuchelei» im Spiel sei, mit der die Begrifflichkeiten instrumentalisiert würden (ebd.). Er stellt damit also infrage, dass es ein politisch-dokumentarfilmisches Engagement, das sich als nicht-propagandistisch versteht und entsprechend gelesen werden will, überhaupt geben kann.

- 31 Vgl. Hans Barkhausen, der zahlreiche Zitate anführt, in denen deutlich wird, dass die eigene Propaganda, um den «deutschen Einfluss mit verbreiten zu helfen» (Barkhausen 1982: 53), positiv gesehen und dem ausländischen «Hetzfilm» oder «Schundfilm» gegenübergestellt wurde (ebd.: 8).
- 32 Der Begriff der «gute[n] Propaganda» ist in der übersetzten Fassung des Textes beibehalten (vgl. Grierson 2006b: 113). Etwa zur selben Zeit wie Grierson spricht auch der Dokumentarfilmer Pare Lorentz von guter Kunst als «guter Propaganda», wenn es darum geht, der Allgemeinheit komplexe Bedeutungen mittels Film zugänglich zu machen und sie dadurch politisch zu aktivieren (Rabinowitz 1994: 97, 102). Paula Rabinowitz selbst nutzt den Begriff der Propaganda an anderer Stelle indes in neutraler Weise (vgl. ebd.: 191), womit nochmals darauf hingewiesen sei, dass regionale Unterschiede in der Wertung von Propaganda bestanden und weiterhin bestehen. Hinsichtlich meiner theoretischen Ausrichtung möchte ich daher nicht den Begriff «Propaganda» verwenden, sondern von einem *politisch-aktivierenden Filmschaffen* sprechen, wie ich im Folgenden ausführe.
- 33 Zur Verbindung von Propaganda und Nationalsozialismus vgl. auch Bussemer (2013). Zur wissenschaftlichen Untersuchung des nationalsozialistischen Propagandafilms vgl. u. a. Hoffmann (1988) oder Judith Keilbach, die der «ideologischen Signatur» in nationalsozialistischem Filmmaterial und deren (un-)kritischer Reflexion in historischen Dokumentarfilmen nachgeht (Keilbach 2008: 75 ff.).

Diesen Bedenken will ich entgegentreten und – in Abgrenzung zur Propaganda – eine dokumentarfilmische Rhetorik herausarbeiten, die nicht überreden und überzeugen, sondern mit Argumenten und Informationen zur Reflexion anregen will und eine kritische Distanz zu garantieren vermag. Denn im Wissen um die narrative und diegetische Strukturierung des Bildes der Wirklichkeit in dokumentarfilmischen Diskursen und im Wissen um eine Wirkungsabsicht, die jeder rhetorischen Praxis in der Wahl ihrer Ausdrucksformen in einem gewissen Maße zugrunde liegt,³⁴ gelingt es engagierten Filmemacher*innen, mit ihren Dokumentarfilmen ein kritisches Bewusstsein zu aktivieren und einem negativ wertenden Propagandaverdikt entgegenzutreten. Das politisch-aktivierende Potenzial kritischen Dokumentarfilmschaffens ist dementsprechend eine der Grundannahmen dieser Arbeit: Auch wenn Begriffe wie Wahrheit, Objektivität und Ausgewogenheit in den Geisteswissenschaften heute als Konstrukte verstanden werden, die es zu dekonstruieren gilt, wie dies Linda Williams in ihrem Aufsatz «Mirrors without Memories» (1993) über das Verhältnis von Dokumentarfilm und historischer Wahrheit begründet, gehe ich – Williams weiter folgend – davon aus, dass es die Aufgabe und auch das Ansinnen eines kritischen, unabhängigen Dokumentarfilmschaffens ist, sich jenem Verhältnis immer wieder neu anzunähern und gerade auch in demokratisch fragilen politischen Verhältnissen Fragen nach Wahrheit und Perspektivität dokumentarfilmisch zu reflektieren. So räumt Williams ein, dass selbst in der Hochzeit des *direct cinema* niemand tatsächlich an eine «absolute Wahrheit» glaubte und dass deshalb der Dokumentarfilm nicht als «Essenz der Wahrheit», sondern vielmehr als ein «Set an Strategien» betrachtet werden sollte, «designed to choose from among a horizon of relative and contingent truths» (Williams 1993: 14). Treffend formuliert sie dies als Kern dokumentarischen Filmschaffens:

Truth is <not guaranteed> and cannot be transparently reflected by a mirror with a memory, yet some kinds of partial and contingent truths are nevertheless the always receding goal of the documentary tradition. (ebd.)

Eine ähnliche Einschätzung findet sich auch bei Carl Plantinga, der in der Konklusion seines Werks *Rhetoric and Representation* die Wahrhaftigkeit dokumentarischer Bilder als Bezugsgröße verteidigt:

If there exist no truths and no facts of the matter, then we have no basis for disputing the claims or perspective of any nonfiction film, and no basis for

34 Vgl. z. B. Andreas Hetzel und Gerald Posselt, die in dem von ihnen editierten *Handbuch Rhetorik und Philosophie* (2017) die Relevanz der Rhetorik in der Philosophie und die unauflösbare Verschränkung der beiden Wissenschaftsfelder ergründen.

choosing one moral or political representation over another, aside from the sheer narcissistic faith that our beliefs or methods are superior.

(*Plantinga 1999: 219f.*)

Trotz aller positiven Plädoyers müssen Filmschaffende je nach politischer Situation mit Bedacht an die Arbeit gehen: Es gilt für ihre Dokumentarfilme Erzählweisen zu finden, die die Zuschauer*innen auf die Fragilität dokumentarfilmischer Aussagen und die Möglichkeit der politischen Vereinnahmung von Diskursen durch die hegemoniale Rhetorik aufmerksam machen und die individuelle politische Auseinandersetzung initiieren.

* * *

Um nun innerhalb konkreter politischer Kontexte einen politisch-aktivistischen Dokumentarfilm von einem propagandistischen Werk unterscheiden zu können, greife ich auf das funktionale Analysemodell von Garth S. Jowett und Victoria O'Donnell zurück. In *Propaganda & Persuasion* (2012) beziehen sie die Frage nach gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen, in denen Propaganda wirkt, ebenso ein wie die Analyse der Botschaften und ihrer Kanäle oder der sozialen Zielgruppen und deren Reaktionen. Ihr Modell dient mir als Basis für die semiopragmatische Herangehensweise, deren politischen Modus ich in Kapitel 2.2.3 herausarbeiten werde, um davon ausgehend in Kapitel 2.3 die Facetten des politisch-aktivistischen Diskurses als Voraussetzung für meine Filmanalysen zu erörtern.

Jowett und O'Donnell nennen zehn Kriterien, aufgrund derer ein Film als propagandistisch eruiert werden kann. Auch wenn nicht alle Merkmale gleichermaßen erfüllt sein müssen, ist Propaganda für sie immer in ein weitverzweigtes Netz von ineinandergreifenden Faktoren eingebunden. (1) Um als Propaganda zu gelten, muss ein Film eine ideologische Botschaft, d.h. Werte und Positionen, vermitteln oder Normen zu gesellschaftlichen Verhaltens-, Handlungs- und Denkweisen präsentieren und diese als gesellschaftlich akzeptiert behaupten (vgl. Jowett/O'Donnell 2012: 291 f.). (2) Ein solcher Film muss sich Ereignisse, historische Zusammenhänge, gesellschaftliche Mythen oder vorherrschende Stimmungen zunutze machen, um seine Absichten zu untermauern und zugleich die hinter der filmischen Aussage stehende Macht zu stützen (vgl. ebd.: 292). (3) Bei dieser Macht muss es sich um eine Institution oder politische Gruppe handeln, der gegebenenfalls ein führender Propagandist/eine Propagandistin oder eine Autorität vorsteht (vgl. ebd.: 293). (4) Eine solche politische Organisation ist in der Regel hierarchisch strukturiert; sie besitzt ein ideologisches Werteverständnis und verbreitet ihre

Botschaften über die zentralen Medienkanäle, auch unter Zurückhaltung relevanter Informationen (vgl. ebd.: 293 ff.). (5) Ein Propagandafilm richtet sich (auf textueller und kontextueller Ebene) an ein bestimmtes Zielpublikum und ausgewählte Meinungsführer*innen, welche sich für die dominante Gruppe als effektiv in der Durchsetzung ihrer Interessen erweisen (vgl. ebd.: 295 f.). (6) Die Aussage eines propagandistischen Films spiegelt sich dabei in einer großangelegten, oder auch subtilen, jedoch einseitigen Informationskampagne, welche die Berichterstattung in Fernseh- und Radiosendungen sowie über Werbeflyer, Kundgebungen und Konzerte, Ausstellungen, Preisverleihungen, Briefmarken etc. umfassen kann. Eine solche Kampagne muss die Absicht erkennbar werden lassen, dass das Publikum die vermittelte Botschaft unhinterfragt übernehmen soll (vgl. ebd.: 296 ff.). (7) Jene Maßnahmen sind einseitig auf die Haltungen und Handlungen einer bestimmten sozialen Gruppe ausgerichtet, sie dienen dieser und wirken sich negativ auf andere Gruppen aus. Die damit verbundenen Vorgaben orientieren sich an bereits in der dominanten Gruppe vorhandenen Werten, Überzeugungen, Haltungen, Traditionen und Dispositionen und machen sich diese zunutze. Die anführende Organisation präsentiert sich als allwissend und meinungsführend; sie setzt finanzielle und anderweitige Zuwendungen ein, um die Ideologie in der Gesellschaft durchzusetzen (vgl. ebd.: 299–305). (8) Das Publikum reagiert positiv und gleichgeschaltet auf die ideologischen Botschaften (vgl. ebd.: 305). (9) Gegenpropagandistische Maßnahmen, die den gleichen zuvor erörterten Kriterien unterliegen, sind Anzeichen für die Existenz von Propaganda (vgl. ebd.: 305 f.). (10) Wenn sich negative Effekte von Ausgrenzung, Ungleichheit oder Gewalt, die durch den dominanten Diskurs geschürt und von einem Film unterstützt werden, abzuzeichnen beginnen, ist dies ein weiteres Zeichen für Propaganda (vgl. ebd.: 306).

Bei den Kriterien von Jowett und O'Donnell handelt es sich mehrheitlich um Absichten, die in den Filmen selbst oder im Kontext von Distribution und Aufführung durch diskursive Haltungen sichtbar werden und als Voraussetzung für Propaganda gelten. Über die tatsächliche Wirkung von propagandistischen Filmen ist damit noch nichts gesagt, und in der Wissenschaft besteht darüber wenig Einigkeit. Denn seit die Rezeption in die Propagandaforschung miteinbezogen wird, erscheinen die tatsächlichen Einflussmöglichkeiten auf das Publikum denkbar gering. Sie sind eng an ein vorhandenes öffentliches Bewusstsein gebunden, weshalb es fallspezifischer Untersuchungen bedarf, um Nachweise zur Wirksamkeit der Propaganda zu erbringen.³⁵

35 Vgl. Reeves (1999); siehe auch Bussemer (2008: 413 ff.), Taylor (1997: 1). Auf die Schwierigkeit, einen konkreten Zusammenhang zwischen Propaganda und gesellschaftlichem Denken herzustellen, bin ich bereits in Kapitel 1.2 eingegangen. Auch verschie-

In seiner medientechnischen Analyse zu fünf propagandistischen Feldzügen im 20. Jahrhundert führt Nicholas Reeves an, dass Propaganda nur dann zielführend sein könne, wenn sie die bereits in der Gesellschaft vorhandene Denkweise kanalisiert (vgl. Reeves 1999: 194). Bussemer spricht von «parasozialen Qualitäten», welche die Propagandastrategien aufzuweisen hätten, um erfolgreich zu sein; das heißt, dass sie die Bedürfnisse der Bevölkerung erkennen und aufnehmen müssen (Bussemer 2008: 414; siehe auch Jowett/O'Donnell 2012: 165–210).

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass sowohl eine propagandistische als auch eine politisch-aktivierende Rhetorik größere Chancen haben, Anklang zu finden, wenn bei der jeweiligen Zielgruppe bereits die Neigung vorhanden ist, sich auf die präsentierten Themen einzulassen. Die Propaganda ist dabei um Überzeugung, Überwältigung und emotionale Lenkung bemüht. Die politisch-aktivistische Perspektive möchte ich in Abgrenzung dazu als eine Form definieren, welche an die menschlichen Werte und das natürliche Urteilsvermögen der Zuschauer*innen appelliert, Divergenzen zulässt und den kritischen Dialog fördert.

2.1.4 Ethik des Dokumentarfilms

Besonders in politisch brisanten Zeiten – wie jenen des zerfallenden Jugoslawiens – sind für engagierte Dokumentarfilme, die Kritik an der Gegenwart üben, Fragen der ethischen Positionierung von großer Bedeutung. Wie verhält man sich als Dokumentarfilmer*in zum dominanten Diskurs, in dem willkürliche Kategorisierungen von Gut und Böse eingeführt werden, Verschiebungen gesellschaftlicher Werte stattfinden, ein «Wir» in Abgrenzung zu «den Anderen» in den Fokus gerückt, postulierte Differenzen als unüberbrückbar dargestellt werden und Gewalt und Krieg hegemonialen Rechtfertigungsstrategien unterliegen? In der Beschäftigung mit der ethischen Haltung eines politisch-aktivistischen Dokumentarfilmschaffens sind Aspekte wie die öffentliche, kritische Positionierung, der

dene Umfragen, die Thompson in *Forging War* aufgreift, erweisen sich aufgrund ihrer Fokussiertheit oder Spezifik als nur beschränkt aussagekräftig (vgl. u. a. Thompson 1999: 61, 77, 108 f., 118, 127, 227). Feststellbar war in den postjugoslawischen Ländern allerdings eine – wohl mittels der Medien geförderte – Apathie der Bevölkerung, durch die die Position des dominanten Systems zumindest mitgetragen wurde.

Dass die (einseitige) Darstellung von Krieg hingegen durchaus politisch wirksam sein kann, zeigen Untersuchungen zur Medienberichterstattung über den Vietnamkrieg. Dieser wurde aus der Perspektive des hegemonialen Systems über das Fernsehen, das sich in den 1960er-Jahren gerade als relevantes Nachrichtenmedium etablierte, visuell, unmittelbar und täglich in die Wohnzimmer getragen. Hier konnte der Krieg erstmals quasi «live» miterlebt werden, was indes auch den pazifistischen Widerstand forcierte (vgl. Karmasin 2007; Paul 2005; Robins 1996).

spezifische Blick auf die gesellschaftlichen Praktiken sowie die filmische Selbstreflexivität hinsichtlich der Formen der Kritik und des Orts, von dem aus Kritik geübt wird, von Bedeutung. Zudem ist es mir wichtig, die Thematik der filmischen Verantwortung gegenüber den sozialen Akteuren wie den Zuschauer*innen (vor allem unter den besonderen Bedingungen von Krieg und staatlicher Repression) miteinzubeziehen. Denn die Filme kreisen um Fragen des *«informed consent»*, des Zeugenschutzes und damit verbunden um die Ethik der Bilder wie in Darstellungen von Leid, Gewalt und Tod.

Als Orientierungsbasis für die Überlegungen zur dokumentarfilmischen Ethik in den Filmanalysen, in denen ich auf die konkreten filmtheoretischen Aspekte eingehen werde (vgl. Kapitel 3.1.3, 3.2.2–3), möchte ich an dieser Stelle die philosophische Konzeption Alain Badiou beiziehen, die er in *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen* (2003) formuliert. Ihm geht es um eine Neuorientierung, die sich von einer Ethik der *«Anerkennung des Anderen»* abwendet, bei der zwischen dem *«Wir»* und den *«Anderen»* unterschieden wird und Formen der Akzeptanz reflektiert werden (Badiou 2003: 35). Badiou fokussiert stattdessen auf eine *«Anerkennung des Selben»* (ebd.: 40). Unabhängig von Kategorisierungen des normativen *«Eigenen»* gegenüber dem *«Fremden»*, die Gefahr laufen, Egoismen zu entfesseln, emanzipatorische Politik zu verunmöglichen oder auch ethnische Gewaltsamkeiten zu schüren, postuliert der Philosoph eine Ethik, welche die Menschen in ihrer Vielfalt in den Blick nimmt: *«Die unendliche Andersheit ist ganz einfach das, was es gibt. Jede beliebige Erfahrung ist Entfaltung ins Unendliche von unendlichen Verschiedenheiten»* (ebd.: 41).

Badiou als marxistisch orientierter Theoretiker wendet sich in seiner Abhandlung gegen die zeitgenössische ethische Haltung einer neoliberalen Politik, die für ihn auf einem *«ideologischen Programm»* beruht,³⁶ dem er vorwirft, dass es die *«Identifizierung»* eines Subjekts einer *«universellen Anerkennung des ihm bereiteten Bösen»* unterordne und den Menschen als *«Opfer»* definiere (ebd.: 22). Es werde mit *«Menschenrechten und Wohltaten»* Besserung zu erreichen versucht, statt vorrangig die politische Situation zu verändern (ebd.: 24). Für Badiou zeichnet sich der Mensch indes gerade dadurch aus, dass er sich nicht als Opfer begreift. Vielmehr leiste er Widerstand *«durch seinen Starrsinn, zu bleiben, was er ist, also eben etwas anderes als ein Opfer, etwas anderes als ein Sein-für-den-Tod»* (ebd.: 23). Darin bringt der Autor zum Ausdruck, dass sich der Mensch grundsätzlich nicht als einer Situation ausgeliefert wahrnimmt, sondern das Leben mit aller Kraft zu verteidigen weiß. Er ist als handeln-

36 Badiou spricht auch von einer *«ethischen»* Ideologie (Badiou 2003: 112).

des Wesen zu begreifen, auch wenn er von außen als bedürftig oder bemitleidenswert und damit als schwach klassifiziert werden sollte. Badiou spricht daher von den Menschen als «authentischen Akteuren» (ebd.: 24). Für deren selbstbestimmte Haltung verwendet er den Begriff der «Subjektivierung», welcher eine besondere menschliche Stärke innewohne, die wiederum den Menschen ausmache (ebd.).³⁷

Während nun die ««ethische» Ideologie» für Badiou an einem Konzept des primär «Bösen» im Menschen anknüpft, nimmt er «das Gute» als Ausgangspunkt seiner Ethik. Er postuliert, dass das Böse einzig «durch die positive Fähigkeit zum Guten» bestimmt werden dürfe, «nicht umgekehrt» (ebd.: 28). Dazu heißt es an späterer Stelle:

Wenn es überhaupt Böses gibt, muss es vom Guten her gedacht werden. Ohne die Beachtung des Guten und also der Wahrheiten gibt es nur die grausame Unschuld des Lebens, die diesseits des Guten *und des Bösen* ist. (ebd.: 83)

Das Böse betrachtet Badiou dabei als «eine gestörte Wirkung der Macht des Wahren» (ebd.: 84). Er versteht das Böse demnach als «eine Verkehrung des Guten» (Roskamm 2008: 16) und leitet es dementsprechend aus dem Guten ab, wie Wilhelm Roskamm kommentiert:

[D]as Böse gibt es nur, weil es das Gute gibt, gäbe es das Gute nicht – und wie wir gesehen haben, bestimmt Badiou das «normale», auf seinen Interessen beruhende Leben des Menschen als unschuldig und somit diesseits von Gut und Böse –, gäbe es auch kein Böses. (Roskamm 2008: 16)

Von dieser Prämisse ausgehend entwickelt Badiou seine an das Gute geknüpfte Ethik, die er die «Ethik *der Wahrheiten*» nennt (Badiou 2003: 44).³⁸ Bei «der Wahrheit» handelt es sich für ihn um *Wahrheitsprozesse*, die in bestimmten situativen Zusammenhängen durch Ereignisse initiiert werden (vgl. ebd.). Solche Ereignisse, die in Badiou's Denken von zentraler Bedeutung sind, begreift der Autor als revolutionäre Auslöser innerhalb einer gegebenen Situation, gebunden allerdings an denkende Subjekte, die

37 Von dieser Subjektivierung schreibt Badiou, dass sie «unsterblich» sei (Badiou 2003: 24). Wie Wilhelm Roskamm erwähnt, spiele auch die «Unsterblichkeit» in Badiou's Ethik eine wichtige Rolle. Badiou gehe es dabei um eine Dimension im Menschen, die sich nicht auf das Alltägliche beziehe, sondern darüber hinaus auf die Teilhabe des Menschen an etwas, «wodurch er noch seine eigene Sterblichkeit» überschreite (Roskamm 2008: 6). Beim Begriff des «Unsterblichseins» wird auf Badiou's Vorstellung «des Ewigkeitswerts einer Wahrheit» angespielt (Pluth 2012: 167).

38 Für Badiou hat die Menschheit ihre Wurzeln «in einer gedanklichen Identifizierung mit einzigartigen Situationen», weshalb er behauptet, dass es «keine Ethik im Allgemeinen» gebe und sie sich stattdessen auf spezifische Situationen beziehe, um zu Lösungen zu gelangen (Badiou 2003: 28). So formuliert er: «Die Ethik existiert nicht. Es gibt nur die Ethik – *von* (der Politik, der Liebe, der Wissenschaft, der Kunst)» (ebd.: 44).

auf ein einschneidendes Ereignis eingehen und ihr Leben daran ausrichten.³⁹ Badiou nennt vier Bereiche, in denen ein Ereignis die Prozedur der Wahrheitserzeugung auslösen kann: die Politik, die Wissenschaften, die Liebe und die Kunst. Seine Ethik richtet ihren Fokus demnach auf diese vier Sphären. Als «Wahrheitsprozess» ist eine Wahrheit dabei nicht als *objektive* Wahrheit zu verstehen, sondern als eine Entwicklung, die z. B. innerhalb der Politik durch das politische Engagement eines Subjekts entsteht, welches ein revolutionäres Ereignis erkennt und anerkennt und davon ausgehend einem Ereignis und seiner Wahrheit die Treue hält (ebd.: 63).⁴⁰

Das Ereignis, das den Bruch mit einer gegebenen Situation bewirkt, regt zum Denken an und fördert die Entscheidung für «eine neue Seins- und Handlungsweise» (ebd.: 62). Mit Bezug auf Jacques Rancière, auf den ich in Kapitel 2.2.3 eingehen werde, ließe sich sagen, dass ein solches Ereignis in der Politik, das auch für ihn als Auslöser verstanden werden kann, jene «Karte des Wahrnehmbaren und Denkbaren neu zu zeichnen» und damit die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Ordnung als Gegebene zu hinterfragen vermag (Rancière 2009: 82). Für Badiou wird nun das Subjekt durch die Anerkennung des Ereignisses und das Entstehen für dieses «zum Träger eines Wahrheitsprozesses» (Badiou 2003: 64). Den Begriff des «Subjekts» verwendet er dabei als schillernden, sodass die Kategorie über die Definition des einzelnen Menschen hinausgeht: In einer revolutionären Politik ist demnach das «Subjekt» gleichermaßen als eine «Komposition» und der «Aktivist» als «ein Teil der Komposition dieses Subjekts» zu denken (ebd.: 65).

Wesentlich ist, dass das Subjekt, wenn es ein Ereignis wahrnimmt und darauf eingeht, am einsetzenden Wahrheitsprozess festhält (vgl. ebd.: 113). Diese «Treue» zu einem Ereignis, die Badiou postuliert, ist mit Engagement und persönlichem Streben verbunden (ebd.). Das Prinzip, unter das er diese Ausrichtung auf die Wahrheit stellt, lautet «Weitermachen!»

39 Um sich eines Ereignisses überhaupt bewusst zu werden, sind für Badiou die Emotionen maßgeblich. Der Philosoph Ed Pluth hebt in seiner Analyse von Badiou's Ethik hervor, dass der Mensch gerade über den Affekt wahrnehme, dass er an einem Wahrheitssubjekt teilhabe (vgl. Pluth 2012: 156). Im Bereich der Politik kann z. B. das Gefühl einer Inkonsistenz des eigenen Seins innerhalb der gesellschaftspolitischen Zusammenhänge ein Auslöser sein, sich eines Wahrheitsprozesses bewusst zu werden und sich gegenüber des Ereignisses zu verhalten.

40 Diesbezüglich ist auch das Ereignis nach Badiou nicht in Kategorien von «wahr» und «falsch» zu begreifen. «Es gibt weder wahre noch falsche Ereignisse, und es geht nicht darum, darüber zu urteilen, ob etwas ein Ereignis ist oder nicht» (Pluth 2012: 169). «Urteilen, Wahrheit und Falschheit» tauchen somit erst auf der «Ebene der Benennung eines Ereignisses» auf (Pluth 2012: 169, Herv. A. R.). Damit verbunden ist die Bewertung eines Wahrheitsprozesses in Begriffen des Guten oder eben – wenn sich ein Prozess als ethische Verfehlung herausstellt – als das, was Badiou «Trugbild» oder «Teror» bezeichnet (Badiou 2003: 95).

(ebd.). «Weitermachen» im Sinne eines Bemühens, sich jeglichen Angriffen auf das eigene Erkennen und Denken zu widersetzen (ebd.).⁴¹

Eine Ethik, die sich mit den Prozessen der Wahrheit befasst und diese anhand vorhandener Situationen und eintretender Umbrüche analysiert, muss nun in der Badiou'schen Logik die *Anerkennung des Selben* im Blick behalten. Denn die durch ein Ereignis erzeugten Wahrheiten sind, wie Badiou hervorhebt, «*indifferent* in Bezug auf die Verschiedenheiten» und dementsprechend für alle Subjekte dieselben (ebd.: 43). So kritisiert er an einer liberalen zeitgenössischen Ethik, die in der Anerkennung der Anderen eine Abgrenzung vom Eigenen verfolge, dass die Menschenrechte oder die Verschiedenheit von Gesellschaften nur so lange respektiert würden, als die von einer Gesellschaft Verschiedenen genauso agierten, wie sie selbst, und «die Anderen» sich den gesellschaftlichen demokratischen Prinzipien beugten (vgl. ebd.: 39). Das Konzept der Menschenrechte basiere so auf der Vorstellung von «Identität» als einer Ideologie, die sich darauf beziehe, dass, «der Respekt der Verschiedenheiten nur dann Anwendung findet, wenn diese [Verschiedenheiten, A. R.] in einem vernünftigen Maße von derselben Art wie diese Identität sind» (ebd.: 39f.). Eine solche Vorstellung beruht daher auf dem Prinzip der Angleichung, während doch die Differenz zwischen «uns» und «ihnen» immer mitgedacht wird.

Um dieser Problematik entgegenzutreten, plädiert Badiou für engagierte, reflektierende Subjekte, die sich im Moment des Ereignisses an den Prozessen der Wahrheit beteiligen und so – im Bereich der Politik – zu einer kritischen Gemeinschaft werden können, gerade innerhalb einer «unendlichen Andersheit» (ebd.: 41). Denn, so präzisiert er:

Jede beliebige Erfahrung ist Entfaltung ins Unendliche von unendlichen Verschiedenheiten. Selbst die angebliche reflexive Erfahrung meiner selbst ist überhaupt keine Intuition einer Einheit, sondern ein Labyrinth von Differenzen [...]. Es gibt ebenso viel Unterschied zwischen beispielsweise einem chinesischen Bauern und einem norwegischen Jungmanager wie zwischen mir selbst und irgendeinem Beliebigen – mich selbst eingeschlossen. (ebd.)

Aufbauend auf Badiou's Ethikverständnis, das sich auf das Handeln der Individuen hinsichtlich eines Ereignisses konzentriert, soll für das politisch-aktivistische Dokumentarfilmschaffen analysiert werden, ob und wie die Filme Fragen der Positionierung «des Eigenen» gegenüber «den

41 Es gilt den Wahrheitsprozess aktiv fortzuführen, vor allem gegen die drei von Badiou genannte Arten des Bösen, gegen «*Trugbilder*», «*Verrat*» und die «*Erzwingung des Unnennbaren oder Desaster*» – «wobei das Böse vom Guten (den Wahrheiten)» abhängt (Badiou 2003: 113). Es findet sich eine ausführliche Erörterung dieses Bösen (vgl. ebd.: 95–112).

Anderen» reflektieren und ob man von ihnen behaupten kann, dass sie von einem Konzept des Guten ausgehen und sich so von einer «*apriorischen* Bestimmung des Bösen» (ebd.: 26) distanzieren, wie Badiou dies für seine «Ethik der Wahrheiten» fordert. Dort, wo die Filme vom Guten ausgehen, die sozialen Akteur*innen als Handelnde und nicht als Opfer dokumentieren und darüber hinaus das Ereignis, nämlich die Initiation von Widerstand und Kritik, an der sie selbst auch teilhaben, reflektieren, ließe sich mit Badiou «der notwendige Anfang aller recht eigentlich menschlichen Handlung» feststellen (ebd.), was den Ausgangspunkt seiner Ethik markiert.

Aus dieser Perspektive will ich die Filmemacher*innen mit ihrer reflektierten Haltung im Sinne Badiou als Teil einer «Komposition» engagierter Subjekte (ebd.: 65) vorstellen, die sich als heterogene Gemeinschaft der «Verschiedenheiten», als *Selbe* innerhalb ihrer gemeinsamen Republik wahrnahmen, jedoch von den machtpolitischen Eliten im ehemaligen Jugoslawien ignoriert wurden. Am Beispiel von Bosnien-Herzegowina hat Pavle Levi die opponierende, von den kriegführenden Parteien negierte Fraktion in ähnlicher Weise beschrieben:

[T]he significant and certainly not all too easily dismissible segment of the population consisting of all those who refused to be labelled exclusively in ethnic terms and, on this ground, opposed the idea of the partitioning of their multinational state; all those women and men born out of ethnically mixed marriages; those Muslims, Serbs, Croats, ethnic Yugoslavs, and others who lived together side by side, in unity, all their lives, learning to enjoy and to take pride in their diversity rather than to fear it. What they stood for was a vision of multiethnic and multicultural identity for Bosnia and Herzegovina.

(Levi 2007: 2)

Erfolgt in den dokumentarfilmischen Reflexionsweisen über das gesellschaftliche Leben während des Krieges und in den Nachkriegsjahren jene von Badiou beschriebene «Anerkennung des Selben» (Badiou 2003: 40) und gelingt es den Filmen insofern, die gängige Politik der Differenzierung zwischen «Selben» und «Anderen» zu überschreiten, scheint eine *Ethik der Wahrheit* im Sinne Badiou gegeben.

2.2 Pragmatische Rahmung

Im vorangehenden Kapitel habe ich mich auf verschiedene filmtheoretische, politische und philosophische Konzepte konzentriert, mit deren Hilfe die Charakteristik des Dokumentarfilms hinsichtlich der rhetorischen Strategien und des Wirklichkeitsbezugs, der Wissensvermittlung, der Ver-

ortung in den gesellschaftspolitischen Praktiken und der Reflexion einer ethischen Haltung erörtert wurden. Ein Dokumentarfilm, das sollte aus den Ausführungen klar geworden sein, ist oft ein entscheidender Impulsgeber für die individuelle Auseinandersetzung mit einem Thema bis hin zum Anreiz zu gesellschaftlichem Engagement. Seine Stärke liegt darin, unser «soziales Bewusstsein» gegenüber den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu aktivieren (Nichols 2001: 69). Dementsprechend beschreibt Nichols die Rolle des Dokumentarfilms als soziale Praxis:

[I]f an issue has not yet been definitively decided, or if agreement cannot be definitively achieved, documentary film is one important means for disposing us to see that issue from a specific perspective. Most social practices – from family life to social welfare, from war to urban planning – occupy contested territory. Documentary film and video engages us on just such territory. (*ebd.*)

Ob jedoch die Zuschauer*innen der Rhetorik eines Films folgen und dieser seine angestrebte Wirkkraft entfalten kann, hängt neben seinen formalästhetischen Strategien stets von seiner Verortung innerhalb der Gesellschaft und den Voraussetzungen der Zuschauer*innen selbst ab, wie sie sich gegenüber dem vorherrschenden Diskurs positionieren.⁴² Den Rezipient*innen kommt die Aufgabe zu, die filmischen Argumente innerhalb des weitgefächerten kommunikativen Rahmens und unter Einbezug des eigenen Wissens zu erschließen und sie angesichts ihrer eigenen Realität zu reflektieren. Zuschauer*innen bewerten die Behauptungen, Perspektiven und Argumente nicht nur in Bezug auf die existierende Wirklichkeit, sondern auch auf die *sozialen Praktiken* der Gesellschaft, in der sie sich bewegen, wie Nichols betont (vgl. *ebd.*).

Doch zu allererst müssen sie einen Film als Dokumentarfilm wahrnehmen und anerkennen, damit er ihnen neues Wissen und Anregungen über die lebensweltlichen Zusammenhänge liefern kann. Da sich Dokumentarfilme weder allein aufgrund des indexikalischen Status der Bilder noch aufgrund rhetorischer Strategien und Authentizitätssignalen von Spielfilmen unterscheiden lassen (vgl. Tröhler 2004), soll für die Beschreibung der Lektüreprozesse auf eine pragmatische Filmtheorie zurückgegriffen werden. Ob die authentifizierenden Strategien ihre Wirkung zeitigen, beruht für Manfred Hattendorf auf dem «Zustandekommen eines bewussten oder unbewussten Vertrags zwischen filmischer Instanz und dem Zuschauer» (Hattendorf 1994: 77).

42 Zu einem von Stuart Hall vorgeschlagenen Modell unterschiedlicher Lektürehaltungen vgl. Hall (2001a: 119 ff.), siehe auch Kapitel 3.2.1.

Die als Pragmatik bezeichnete Theorie, die das Verhältnis von Film und Zuschauer*innen und damit die Rezeptionsabhängigkeit von Sinnproduktion untersucht, ist vielgestaltig.⁴³ Sie bezieht sich auf textuelle Implikationen, Kompetenzen der Zuschauer*innen, tatsächliche Effekte einzelner Werke oder auch auf die «sozial, (sub-)kulturell und institutionell geprägten, die Bedeutungsbildung regulierenden *Räume und Kontexte*» (Hartmann 2009: 89). Im Folgenden werde ich die rezeptionsseitige Komponente für den Dokumentarfilm genauer in den Blick nehmen, denn sie ist als theoretische Grundlage wichtig, um mich mit den Einflüssen von politisch-aktivistischen Dokumentarfilmen in konkreten historischen Zusammenhängen zu beschäftigen.

Eine Dokumentarfilmtheorie, die sich «auf die *pragmatischen* Komponenten der <Indexierung> eines Films in Begriffen der Sprechakttheorien» (Tröhler 2002: 35) konzentriert, findet sich in Plantingas *Rhetoric and Representation* (1999) formuliert. Sein Ansatz basiert auf einem normativem Konzept, bei dem mittels filmischer Argumente eine implizite Übereinkunft zwischen Filmemacher*in und Zuschauer*innen über die Aussagekraft eines Werkes zustande kommt (vgl. Plantinga 1999: 22 ff.). Mit seinem Konzept der «index/assertive stance» (ebd.: 24)⁴⁴ orientiert sich Plantinga an einem filmischen Standpunkt, durch den mittels rhetorischer und narrativer Strukturen ein konkreter Bezug zur Wirklichkeit behauptet wird, der sich wiederum durch kontextuelle Faktoren wie Vorführungsrahmen, eine institutionell abgestützte Bezeichnung und die Promotion eines Films als Dokumentarfilm bekräftigt findet.⁴⁵

Um die Ernsthaftigkeit der filmischen Haltung gegenüber dem dargestellten Gegenstand zu betonen, zieht Plantinga das von Nicholas Wolterstorff für die Fiktion entworfene Konzept der «projected worlds» heran (Wolterstorff 1980a; vgl. auch Wolterstorff 1980b: 122–155), das er auf den Bereich des Films und hier vom Spielfilm auf den Dokumentarfilm überträgt: Letzterer zeichnet sich dadurch aus, dass er die Zuschauer*innen vom direkten Verhältnis zwischen Wirklichkeit und repräsentierter Welt («projected world») überzeugen will (Plantinga 1999: 16 f.; 83 f.).

43 Die in der Filmwissenschaft eingeführten Ansätze stammen aus der in der Linguistik angesiedelten Sprechakttheorie, zu deren zentralen Vertreter*innen John Searle, Herbert Paul Grice und John Austin zählen. Zur Einführung in die Pragmatik siehe Levinson (2000) und in die audiovisuelle Pragmatik Müller (1994).

44 In Plantingas später publiziertem Aufsatz «What a Documentary Is, After All» findet sich eine geschärfte Begriffsbestimmung: Er bezeichnet nun die Haltung der filmischen Instanz als «implicit directorial assertion of *veridical representation*» (Plantinga 2005: 111).

45 Siehe auch Carroll, der denselben Ansatz vertritt und dafür den Begriff des Indexierens («indexing») in die theoretische Debatte eingeführt hat (Carroll 1983: 21 ff.).

Zentral ist für den Autor die bekräftigende Haltung des Dokumentarfilms, Aussagen über die Wirklichkeit zu machen:

When the spectator determines that the film has been indexed as nonfiction, and that the stance taken toward the states of affairs presented is assertive, she or he takes its claims as truth claims or assertions of actual fact, and its images and sounds as historical portrayals. *(ibd.: 18)*

Wichtig ist vorderhand, dass die Zuschauer*innen die repräsentierten Zusammenhänge, Gegenstände, Schicksale oder Ereignisse in einem Film als auf die historische Wirklichkeit bezogen anerkennen und einen Film demnach dokumentarisch lesen.⁴⁶ Rhetorische und poetische Verfahren der Verunsicherung dokumentarfilmischer Konventionen, mit denen die Authentizitätspraktiken kritisch reflektiert werden, sind bei diesem Ansatz einer dokumentarfilmischen Lektüre nicht abträglich. Grundsätzlich geht es darum, dass die als wahrhaftig behauptete Erzählung als überprüfbar oder kritisierbar verstanden wird, was sie wesentlich vom Spielfilm unterscheidet. Trotz eines solchen «Wahrnehmungsvertrags» (Hattendorf 1994: 75) sind freilich essayistische oder atypische ebenso wenig wie klassische Dokumentarfilme davor gefeit, dass die Zuschauer*innen deren Aussagen und Behauptungen infrage stellen und damit ihre Glaubwürdigkeit anzweifeln. Denn ob das als *wahr* Postulierte tatsächlich zutrifft, darüber lassen sich bekanntlich keinerlei eindeutige Aussagen treffen, wie schon der Wahrheitsbegriff selbst Grundlage zahlloser philosophischer Debatten ist. So bemerkt denn Plantinga lakonisch: «The mere assertion of having followed conventional protocols for veridical representation, of course, guarantees nothing» (Plantinga 2005: 113). Der Dokumentarfilm kann also stets dazu verwendet werden, falsche oder indoktrinär-propagandistische Inhalte zu verbreiten (vgl. Kapitel 2.1.3). Seine Aussagen dienen jedoch als Ausgangspunkt für fruchtbare Auseinandersetzungen aufseiten der Zuschauer*innen.

* * *

Wenn die filmischen und außerfilmischen Mechanismen niemals ausreichend als Garanten für tatsächliche Wahrhaftigkeit dienen können, so kommen eine dokumentarfilmische Ethik und demgegenüber aufseiten der Rezipient*innen ein gesunder Skeptizismus als Fundament dokumentarischen Filmschaffens und dokumentarischer Lektüren ins Spiel (vgl.

46 Wesentlich interessiert Plantinga dabei das Verhältnis von filmischer Aufnahme und Interpretation der Wirklichkeit im Dokumentarfilm in Bezug auf das Verständnis der Zuschauer*innen.

Plantinga 1999: 216). Man müsse den Dokumentarfilmen nämlich, so Plantinga, mit Konzepten von Wahrheit, Objektivität und Ausgewogenheit begegnen können, ohne diese als *absolute Werte* zu verstehen (vgl. ebd.: 220). In der Auseinandersetzung mit «Echtheitskonzepten» im dokumentarfilmtheoretischen Kontext und in der Filmbildung liegt denn für Plantinga die besondere Bedeutung im Umgang mit Dokumentarfilmen:

[W]e must recognize that objectivity, truth, fairness, and balance are problematic concepts – but not discard them altogether. Understand and teach them in all their imperfections, and we can both preserve and encourage whatever is good about our discursive community and teach the critical, informed attitude that makes for savvy, educated spectators. (ebd.: 220)

Das Vermitteln dessen, was kritisches Denken und die Basis eines umsichtigen Filmschauens ausmacht, wird nicht zuletzt durch kritische Dokumentarfilme selbst vollzogen und damit werden schließlich ebenso die Zuschauer*innen in ihrer kritischen Reflexionsfähigkeit gewürdigt. Die Perspektivität oder Subjektivität eines Films ist daher – ausgehend von solch einem Verständnis – stets auch als Potenzial zur Schärfung der gesellschaftlichen Debatten zu verstehen. Sie kann als Voraussetzung für die Hochwertigkeit gesellschaftlicher Diskurse dienen, deren Grundpfeiler Plantinga wie folgt definiert:

Quality of discourse in society depends on many factors, from access to the media among diverse groups, to freedom of the press, to a willingness by media producers to investigate issues candidly and boldly, to the willingness of citizens to listen openly to others. It depends on a healthy intersubjectivity, as defined by Habermas. All things being equal, quality of nonfiction discourse also depends on a community dedication to *truth-telling*. Because nonfictions make assertions about actuality, the reliability of those assertions is essential to their usefulness in the community. Only if discourse meets intersubjective standards of truth-telling can it be useful for the diverse functions it performs in a democracy. (ebd.: 219)

Die Vertrauenswürdigkeit von Diskursen, die Plantinga als essenziell für den demokratischen gesellschaftlichen Diskurs anmahnt, ist etwas, das in Post-Jugoslawien erst langsam aufgebaut werden musste. Wie die zu analysierenden Dokumentarfilme mit der diskursiven Umbruchsituation umgingen, welche Rolle die kontextuellen Faktoren und die Zuschauer*innen spielten, gilt es in den Filmanalysen in Kapitel 3 herauszuarbeiten. Dazu werde ich die zwischen filmanalytischer und pragmatischer Methode vermittelnde Theorie der Semiopragmatik nutzen. Denn in der sich normativ präsentierenden Zuschreibung einer von den

Zuschauer*innen gegenüber der behaupteten Wahrhaftigkeit eines Dokumentarfilms einzunehmenden Haltung liegt ein grundlegendes Problem von Plantingas Ansatz. Einerseits lässt er die filmischen Praktiken außer Acht, die «auf der textuellen wie auf der pragmatischen Ebene in unzähligen Grenzüberschreitungen den Diskurspositionen und Weltentwürfen eine imaginäre Dimension» eröffnen (Tröhler 2002: 35). Andererseits vernachlässigt er es, den Zuschauer*innen weitreichende Kompetenzen einzuräumen oder deren Potenziale in der Rezeption anzuerkennen, wie dies Roger Odin (2000a) mit einem Fokus auf unterschiedliche Lektüremodi in seine pragmatische Theorie eingeführt hat.

Odins Theorie der Semiopragmatik nimmt die Eigenheiten der Filmherstellung und der Filmerfahrungen als zwei differente, wenn auch miteinander verwobene Bereiche in den Blick. Es handelt sich um ein Modell, das filmische und außerfilmische Faktoren einbezieht. Dabei wird der Konstruktion des Films und den aufseiten der Produktion intendierten Funktionsweisen ebenso Aufmerksamkeit geschenkt wie den Bedingungen, die auf der Seite der Rezeption die Lektüre und die Wirkungsweisen eines Films lenken und beeinflussen.

2.2.1 Der semiopragmatische Ansatz

Seit den 1980er-Jahren hat Odin sein ständig weiter ausgebautes Modell der Semio-pragmatik entwickelt, das zur Analyse der Konstruktion von Bedeutung filmimmanente (semantische und diskursive) sowie pragmatische Aspekte gleichgewichtig einbindet.⁴⁷ Ausgehend von der Verknüpfung textueller Faktoren, pragmatischer Sinnzusammenhänge sowie der Bestimmung kultureller Räume und institutioneller Rahmenbedingungen erkundet er, wie diese Elemente auf die semantische und affektive Sinnproduktion einwirken (vgl. Odin 1995c: 213 ff.). Jede Textproduktion ist für ihn ein «doppelter Prozess», der aufseiten der Filmemacher*innen und erneut aufseiten der Rezipient*innen stattfindet.⁴⁸ Mit seinem Ansatz stellt er den theoretischen Rahmen bereit, der die Frage «nach der Art und Weise, *wie sich die Texte konstruieren*, sowohl im Raum der Herstellung als

47 Vgl. Odin (1983; 1994; 1995c; 2000a; 2002; 2011); siehe auch Kessler (1998).

48 Odin wendet sich damit gegen ein eindimensionales Sender-Empfänger-Modell, hält allerdings an der semiologischen Auffassung diskursiver Größen fest: Zuschauer*in und Filmschaffender bzw. Filmschaffende sind in seinem Modell nicht als soziale Subjekte konzipiert, die sich innerhalb ihrer Welt und auch gegenüber den Filmen zu verorten haben. Stattdessen sind sie als abstrakte, theoretische Einheiten konzipiert, als Entitäten oder Aktanten. Odin spricht diesbezüglich von einem Kreuzungs- oder Verdichtungspunkt («point de passage d'un faisceau de déterminations») (Odin 1983: 70; siehe auch Odin 1995c: 216).

auch in dem der Lektüre», verfolgt und sie mit jener «nach den *Wirkungen* dieser Konstruktion» verbindet (Odin 2002: 42). Rein textorientierte Zugänge zu Inhalten, Thematiken und Botschaften überschreitend, wie sie beispielsweise semiologische, kognitivistische oder neoformalistische Ansätze entwickeln, um sich dem Verstehen von Filmen zu nähern, und ohne sich auf Herangehensweisen zu stützen, die das Wesen filmischer Sinnggebung mittels ideologiekritischer, psychoanalytischer oder post-strukturalistischer Theorien erörtern, geht es Odin im Wesentlichen um die Beschreibung und Bestimmung von spezifischen «Erfahrungstypen» während der Lektüre (ebd.: 43).

Der Autor erachtet es als gegeben, dass bei der Erzeugung von Texten auf eine begrenzte Anzahl von «*Modi der Sinn- und Affektproduktion*» zurückgegriffen wird, die wiederum aufgrund von erlernten Fähigkeiten bestimmte Formen der Bedeutungsproduktion bei den Rezipient*innen in Gang setzen (ebd.). Es sind die jeweiligen Charakteristika einer Sinn- und Affektproduktion, die für Odin einen spezifischen Modus ausmachen:

[U]n mode est une procédure spécifique de production de sens et d'affects. Mettre en œuvre un mode, c'est inscrire le film dans un paradigme de production de sens et d'affects. Une autre façon de formuler la même idée est de dire qu'un mode se caractérise par le type d'effets qu'il cherche à produire. (Odin 1994: 34)

Einen Modus in der Rezeption zu erproben, bedeutet, einem Film mit einem bestimmten Muster von Sinnzusammenhängen und Affekten zu begegnen, das von der Produktionsseite her anvisiert wurde, welches der Film entsprechend aufruft. Ein solcher Lektüremodus wird nun aber nicht nur durch ein Gefüge aus filmischen Effekten, sondern auch durch kontextuelle Hinweise angeleitet. Die «Re-Konstruktion» der anvisierten Bedeutung des Films im «Raum der ‹Lektüre›» basiert ebenso auf externen Faktoren, die aufgrund des Wissens um «diskursive Praktiken» (Odin 1983: 70) sowie institutioneller Vorgaben beeinflusst und gelenkt werden (vgl. ebd.: 71). Die Semiopragmatik setzt voraus, dass sich «jegliche kommunikative Handlung in einem festgelegten institutionellen Kontext abspielt», anhand dessen ein bestimmter Lektüremodus angeregt wird (Odin 1995b: 93). Zu den Institutionen, die das filmische Feld der Bedeutungsproduktion abstecken, zählt Odin unter anderem folgende: «[L']institution du film de fiction, du film documentaire, du film pédagogique, du film de famille, du film industriel, du film expérimental ...» (Odin 1983: 71).

Aus dem Zusammenspiel von filmimmanenten und -externen Bestimmungen, die eine je spezifische Sinn- und Affektproduktion in Gang setzen, leiten sich für Odin die unterschiedlichen Modi aufseiten der Rezeption ab. Zu ihnen zählt er u. a. den fiktionalisierenden, den spektakulari-

sierenden, den dokumentarisierenden oder den privaten Modus, die Teil «unsere[r] kommunikative[n] Kompetenz» sind (Odin 2002: 43). Später hat er sie auf insgesamt neun Modi erweitert (vgl. Odin 2008: 255).⁴⁹ Dabei ist ihm daran gelegen, «idealtypische Modalitäten» («modalités génériques») (Odin 1994: 44) zu beschreiben. Während er sich allerdings einerseits auf modellhafte Operationen bezieht, hebt er andererseits hervor, dass die Bedeutungsproduktionen auf Produktions- und Rezeptionsseite nicht unbedingt «dicht beieinander liegen» müssten – obwohl dies natürlich prinzipiell im Interesse der Filmemacher*innen sei (Odin 2002: 42). Eine Besonderheit des semiopragmatischen Ansatzes ist daher gerade in dieser Offenheit zu finden: Die beschriebene Parallelität, die für ein Gelingen des doppelten Prozesses der Bedeutungsproduktion vorausgesetzt wird, betrachtet Odin als stets gefährdete. Produktionsseitig ist das rezeptionsseitige Konglomerat von filminternen und -externen Operationen niemals vollständig zu kontrollieren:

Il faut donc se rendre à l'évidence et accepter cette vérité scandaleuse: non seulement un film ne produit pas de sens en lui-même, mais tout ce qu'il peut faire, c'est *bloquer* un certain nombre d'investissements signifiants. Les contraintes internes n'ont d'autre pouvoir que celui d'empêcher l'application de telle ou telle règle de lecture. (Odin 1983: 68f.)

2.2.2 Die dokumentarisierende Lektüre

Wie verhält sich nun der Modus der «dokumentarisierenden Lektüre» (Odin 1990b: 125) im idealtypischen Kontext? Welcher Besonderheiten bedarf es, damit ein Film in einem gegebenen sozialen Raum als Dokumentarfilm erkannt und gelesen werden kann? Der Autor führt die «dokumentarisierende Lektüre» in Abgrenzung zur «fiktivisierende[n] Lektüre» an (ebd.: 126). Er geht davon aus, dass erstere in der Regel durch Leseanweisungen im Dokumentarfilm, letztere vornehmlich durch Verfahren im Spielfilm initiiert werde (vgl. u. a. Odin 1990b; Odin 1995b; Odin 2000a).⁵⁰

49 In «Reflections on the Family Home Movie as Document» erörtert Odin folgende Modi: «[T]he spectacular mode (the film as spectacle); the fictionalizing mode (a film as the thrill of fictively recounted events); the fabulizing mode (the film's story demonstrates an intended lesson); the documentarist mode (the film informs about realities in the world); the argumentative/persuasive mode (to analyze a discourse); the artistic mode (the film as the work of an author); the energetic mode (the rhythm of images and sounds stirs the spectator); and the private mode (the film relives a past experience of the self or a group)» (Odin 2008: 255).

50 Odin unterscheidet darüber hinaus zwischen einer «fiktivisierenden» und einer «fiktionalisierenden» Lektüre, wobei letztere wesentlich komplexer in ihren Mechanismen ist (Odin 1990b: 143), was er folgendermaßen ausführt: «Jede fiktionalisierende Lektüre

Darauf, dass sich diese Lektüren gerade nicht gegenseitig ausschließen, komme ich später zurück.

Als einzig zwingend für den Prozess der dokumentarisierenden Lektüre bestimmt Odin die Erzeugung einer «Äußerungsinstanz, die Äußerungen hervorbringt, welche sich auf die wirkliche Welt beziehen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren» (vgl. Odin 1995b: 89). Wenn die Zuschauer*innen einen Film also als Dokumentarfilm betrachten, gehen sie von einem «realen Ursprungs-Ich» aus, einer Instanz, die ihrer Welt angehört und deren Äußerungen sich auf die reale Welt beziehen (Odin 1990b: 127; vgl. auch Odin 2000a: 54). Das Verhältnis zwischen Text und Wirklichkeit wird in diesem Modus als grundsätzlich «ernsthaft» (im Sinne der Sprechakttheorie) anerkannt (vgl. Odin 1995b: 89). Demgegenüber setzt Odin bei der fiktivisierenden Lektüre allerdings nicht die «Konstruktion eines «fiktiven Ursprungs-Ichs»» voraus; vielmehr geht er in radikaler Weise davon aus, dass es sich bei jenem Lektüremodus um «die Weigerung des Lesers [handelt], ein «Ursprungs-Ich» zu konstruieren» (Odin 1990b: 127).

Für beide Lektürewesen beschreibt Odin derweil drei zentrale Verfahren, die die Bedeutungserzeugung regeln. Dazu gehören (1) die Diegisierung als Konstruktion der imaginären, filmischen Welt («construction d'un espace de signes ou d'un espace symbolique ou d'un espace abstrait ou d'un espace plastique, etc.»),⁵¹ (2) die Narrativierung als Konstruktion der Erzählung («monstration ou discursivisation ou structuration poétique, etc.»), und (3) die Mise-en-phase als das Eintauchen in die filmische Welt («mise en phase narrative ou mise en phase discursive ou travail affectif spécifique ou pas de travail affectif du tout») (Odin 2000a: 135). Daneben erläutert er an anderer Stelle weitere Prozesse wie Erörterungen, Referenzialisierungen, Symbolisierungen oder figürliche und repräsentierende Darstellung zur Konstruktion von Bedeutung (vgl. Odin 1995b: 86 ff.). Die einzelnen Praktiken können, müssen jedoch nicht alle und nicht zur gleichen Zeit, während einer dokumentarisierenden oder einer fiktivisierenden Lektüre in Kraft treten (vgl. ebd.: 90).⁵²

ist fiktivisierend, aber nicht umgekehrt» (Odin 1990b: 143). In einem engen Verständnis definiert der Autor die «Fiktionalisierung» als eine Lektürewaise, die sich «der Kategorien der figürlichen Darstellung, der Fiktivierung, der Erzeugung einer Makro-Diegeese, einer Makro-Erzählung und der Phasierung (*mise en phase*, Anm. d. Übers. M. Hattendorf) bedient» (Odin 1995b: 90).

- 51 Zum theoretischen Verständnis, dass nicht nur Spielfilme, sondern auch Dokumentarfilme eine filmisch erzählte Welt und damit eine «Diegeese» konstruieren – ein Begriff, den ursprünglich der Filmologe Étienne Souriau (1997) für die Konstruktion fiktionaler Welten entwickelte – vgl. auch Tröhler (2002: 29 f.; 2004: 156).
- 52 Anders hingegen ist es beim «fiktionalisierenden Modus», der «die Erzeugung einer Makro-Diegeese und einer Makro-Erzählung voraussetzt» (Odin 1995b: 91).

Wie bei Plantingas Konzept der «assertive stance» (vgl. Kapitel 2.2) hängt für Odin die dokumentarisierende Lektüre nicht von Fragen nach Wahrheit, Authentizität oder referenzieller Ähnlichkeit ab. So kann durch den offenen Charakter der Semiopragmatik dieser Lektüremodus auch dann aktiviert werden, wenn in einem als Dokumentarfilm bezeichneten Film wie in A. P. Dufours *NOTRE PLANÈTE, LA TERRE* (FR 1947) auffällig konstruierte Elemente vorkommen oder wenn nicht klar ersichtlich wird, in welcher Form diese in der Realität begründet liegen, worauf Odin anhand von Werbefilmen eingeht (vgl. Odin 2000a: 129, 135 f.). Zu den Filmen, denen in der Regel mit dem dokumentarisierenden Lektüremodus begegnet wird, gehören auch Reenactment-Dokumentarfilme, selbst wenn sich einzelne Elemente eindeutig als fiktional präsentieren.

Darüber hinaus besteht, wie bereits angedeutet, die Möglichkeit, dass der von den Produzent*innen anvisierte Lektüremodus bewusst zurückgewiesen wird. So kann ein Spielfilm in einer *dokumentarisierenden* Lektüre zum Dokument einer bestimmten Epoche, eines filmtechnologischen Fortschritts oder der Schauspielkunst bestimmter Darsteller*innen werden (vgl. ebd.: 134). Ebenso kann bei einem Dokumentarfilm die Konstruktion einer als real vorausgesetzten *Äußerungsinstanz* verweigert und ein Film z. B. als künstlerisches Produkt einer oder eines Filmschaffenden gelesen werden (vgl. ebd.; siehe auch Odin 1995b: 96). Den Standpunkt der Semiopragmatik zusammenfassend, spricht Frank Kessler daher vom «Effekt des Dokumentarischen», der sich aus einem Lektüremodus ergibt, «der im Prinzip auf jeden Film angewandt werden kann (wenn auch auf jeweils unterschiedlichen Ebenen)» (Kessler 1998: 67). Trotzdem ist davon auszugehen, dass ein Dokumentarfilm im Zusammenspiel von stilistischen Figuren und institutionellen Indexierungen in der Regel von den Zuschauer*innen als solcher erkannt und dadurch ihre dokumentarisierende Lektüre gefördert wird (vgl. Odin 1990b: 137).

2.2.3 Rezeptionsweisen des Politischen

Um Odins systematisches Modell auf einzelne Dokumentarfilme oder dokumentarfilmische Strömungen innerhalb konkreter historischer Sinnzusammenhänge anzuwenden, bedarf es der konkretisierenden Implementierung eines politischen Faktors. Wie ich zuvor bereits angemerkt habe, hat Odin sein semiopragmatisches Modell ohne konkrete gesellschaftspolitische Rahmungen konzipiert und ohne den/die Zuschauer*in als politisches Subjekt in den Blick zu nehmen. Obschon er davon spricht, dass sich sein Ansatz darauf konzentriere zu analysieren, wie ein Film «in einem gegebenen sozialen Raum funktioniert» (Odin 1995b: 85; vgl. auch

Odin 1995d: 227), und dabei hervorhebt, dass das Lesen von Bildern nicht von inneren, sondern «kulturellen Bedingungen» gesteuert werde (Odin 1995c: 213), handelt es sich bei ihm stets um ideelle, heuristische Bedingungen. In seinem Text «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen», in dem er sich mit der Differenz zwischen ästhetischem und *künstlerischem* Modus befasst, betont er ausdrücklich den idealtypischen Charakter seines Ansatzes:

[F]ür mich zielt die Unterscheidung nicht darauf ab, die Modi *in natura* zu charakterisieren; es geht mir nicht darum, die tatsächlichen spezifischen Eigenheiten sichtbar zu machen oder zu beschreiben, was ‚in unserem Kopf‘ vor sich geht (meine Beschreibung der Modi ist nicht kognitiv), sondern eine Reihe von Fragen zu ermöglichen. Die Modi, so wie ich sie begreife, sind theoretische Konstrukte, und die Unterscheidungen haben eine rein *heuristische* Funktion. (Odin 2002: 44)

Die soziopolitischen Zusammenhänge und die Verortung des Subjekts innerhalb einer gegebenen ideologisch bedingten Ordnung, die sich auf die Lektüre auswirken können, sind damit nicht Teil seines Forschungsinteresses. Dennoch eröffnet Odin mit dem «argumentativen/persuasiven Modus», anhand dessen der/die Zuschauer*in versucht, «eine Lektion, eine Moral, eine Wahrheit» aus dem Text zu ziehen (Odin 1994: 36), eine Perspektive in jene Richtung. Bei diesem Modus klingen soziopolitische und moralische Reflexionszusammenhänge aufseiten der Rezeption an, wie er an Alain Renais' *MURIEL* (FR 1963) ausführt. Hinsichtlich des (dokumentarischen) Bildmaterials, das sich als Film im Film integriert findet und welches die filmische Figur «Bernard» aus dem Algerienkrieg mitgebracht haben soll, schreibt der Autor über die aktivierende Rolle dieser Bilder:

Il serait bien étonnant que le spectateur ne tire pas une leçon ou une réflexion (morale, politique, idéologique) de la projection du film de Bernard; cela peut aller de «quelle connerie la guerre» à «nous sommes tous des salauds en puissance», en passant par «on ne fait pas la guerre sans se salir les mains». (*ibd.*)

Odin ist also geneigt, bei diesem Modus über die Zuschauer*innen als politische Subjekte zu reflektieren. Er betrachtet das Politische aber nicht als potenziell allen Modi inhärent.

Indem eine politische Perspektive miteinbezogen wird, können die gesellschaftlichen und politischen Wirkkräfte eines Dokumentarfilms im Hinblick auf die politischen Implikationen dokumentarfilmischer Selbstreflexion und die Emanzipation von Zuschauer*innen ebenso verhandelt werden wie die Formen dokumentarfilmischen Engagements zur Stärkung

der Zivilgesellschaft. Um dazu dezidiert Fragen des filmisch-politischen Entfachens von Selbstbestimmung und Eigenverantwortung nachzugehen und zu erkunden, ob und unter welchen Bedingungen Filme politisch verstanden werden oder politisch wirksam sind, beziehe ich mich auf das von Julia Zutavern in *Politik des Bewegungsfilms* (2015) erweiterte semio-pragmatische Modell.⁵³ Zutaverns zentrale These lautet, dass die «Politik» eines Films «weder seinen Inhalten und Formen noch seinen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsweisen inhärent» ist, sondern aus

den verschiedenen Bedeutungen und Affekten [erwächst], die dem Film aufgrund unterschiedlicher textueller und kontextueller Faktoren im Raum seiner Herstellung wie in dem seiner Rezeption zugeschrieben werden.

(Zutavern 2015: 13)

Daher will sie die argumentativen und kontextuellen Bedingungen erfassen, unter denen der Lektürevorgang und «die aus ihm resultierenden Argumente und Botschaften als politisch aufgefasst und/oder politisch wirksam werden» (ebd.: 15). Für ihre Konzeption des Politischen orientiert sie sich an der Philosophie und Ästhetik des französischen Philosophen Jacques Rancière. Weil dieser in seiner Arbeit von mündigen und aktiven Rezipient*innen ausgeht, was auch für meine Herangehensweise von Bedeutung ist, möchte ich an dieser Stelle kurz auf sein Verständnis von Politik eingehen. Die Besonderheit des Rancière'schen Denkens liegt darin, dass er Politik und Ästhetik als miteinander verschränkt begreift und dazu die Begriffe neu ausrichtet (vgl. ebd.: 27 ff., siehe auch Agridopoulos 2015). «Politik» ist für ihn nicht etwa die «Ausübung der Macht oder der Kampf um die Macht», wie er in *Der emanzipierte Zuschauer* erörtert (Rancière 2009: 73). Vielmehr unterstellt er die «gesellschaftliche Ordnungsmacht, den Staat mit seinen Institutionen und Funktionen, die Verteilung von Ämtern, Gütern und damit von sozialen Subjektsituierungen» einer «polizeilichen» Logik und bezeichnet sie daher «insgesamt als Polizei» (Agridopoulos 2015: 6). «Politik» konzipiert er derweil als «die Praxis,

53 Den Begriff des «Bewegungsfilms», mit dem Zutavern jene Filme beschreibt, die sich «auf eine soziale Bewegung beziehen und die damit in einem spezifischen historischen Diskurszusammenhang stehen» (Zutavern 2015: 9), werde ich für meine Arbeit nicht aufgreifen. Zwar lassen sich für das von mir untersuchte Korpus konkrete Diskurse bestimmen, die ich als Gegendiskurse (vgl. Kapitel 2.3.2), und Praktiken, die ich als Gegenöffentlichkeiten (vgl. Kapitel 3.2.1) differenziere, doch handelt es sich dabei nicht um soziale Bewegungen im Sinne von «Netzwerken von Gruppen und Personen, die durch kollektive Aktionen gegen herrschende Zustände antreten mit der Absicht, einen sozialen Wandel herbeizuführen» (Ziegler 2012: o.S.). So handelt es sich bei den Menschen, die als Akteur*innen in den Filmen dokumentiert und deren Perspektiven reflektiert werden, oftmals gerade nicht um ein kollektives Netzwerk, sondern vielmehr um ein imaginiertes vielstimmiges und fragmentiertes «Wir».

die mit dieser Ordnung der Polizei bricht» (Rancière 2009: 73). Sie ist, wie er weiter ausführt, «die Tätigkeit, die die sinnlichen Rahmenbedingungen neu gestaltet, innerhalb derer die gemeinsamen Gegenstände bestimmt werden» (ebd.). Demnach versteht er <Politik> als eine Kontroverse, die sich dort ereignet, wo die polizeilich konstituierte «Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren» innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung hinterfragt und «Gleichheit» gefordert wird (Rancière 2000b: 106). Rancière fasst diesen Konflikt als «Dissens» und postuliert:

Der Dissens ist dabei eine besondere Art von Verzerrung, die in der Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren erscheint, das heißt in der Verteilung der Räume und Zeiten, des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Reellen und des Symbolischen. (ebd.: 98)⁵⁴

Der Kunst werden von Rancière ähnliche Funktionen wie der Politik zugeschrieben, sofern sie auf formalästhetischer Ebene und nicht aufgrund politischer Botschaften die Aufteilung des Sinnlichen durchkreuzt und so bei den Betrachter*innen Dissens zu erzeugen vermag:

Es gibt eine Politik der Ästhetik, in dem Sinn, dass neue Formen der Zirkulation von Wörtern, der Ausstellung des Sichtbaren und der Erzeugung von Affekten neue Fähigkeiten bestimmen, die mit der alten Konfiguration des Möglichen brechen. (Rancière 2009: 78)

Was also im Rahmen einer Politik der Kunst immer wieder neu erprobt werden muss, ist das auf die gesellschaftlichen Gesamtzusammenhänge und damit verbunden auf die dominanten Diskurse ausgerichtete *Wahrnehmen*. Die so entstehenden Formen von Dissens zeichnen sich für Rancière im Bereich der Rezeption künstlerischer Formen dadurch aus, dass sie nicht an die Absichten von Künstler*innen gebunden sind, sondern vielmehr mittels ästhetischer Erfahrungen zustande kommen: Die Rezipient*innen versteht Rancière als aktive Beteiligte im Prozess der Herstellung von Bedeutung. Das *aktive* Zuschauen ist derweil die «normale Situation» in der Auseinandersetzung mit Kunst; es ist kein passiver Akt, der mithilfe formalästhetischer Faktoren angeregt werden müsste (ebd.: 28). Wenn es den künstlerischen Praktiken gelingt, statt didaktischer Aufklärung oder analytisch-veranschaulichender Repräsentationen von politischen Missständen «eine neue Landschaft des Sichtbaren, des Sagbaren und des Machbaren zu zeichnen», eröffnen sie Möglichkeiten, «den Rahmen unserer Wahrnehmungen und die Dynamik unserer Affekte neu zu

54 Vgl. auch den Aufsatz «Zehn Thesen zur Macht», in dem Rancière die «Demonstration des Dissens, als Vorhandensein zweier Welten in einer einzigen», als das «Wesentliche der Politik» erörtert (Rancière 2008: 33).

schmieden» (ebd.: 92, 99). Die Affekte und Bedeutungen, die sich daraus für die Zuschauer*innen ergeben, können als Ausgangspunkt eines gesellschaftlichen Engagements oder, wie Rancière es nennt, einer «politischen Subjektivierung» gelten (ebd.: 79).

Das Politische der Kunst und im konkreten Fall das Politische kritischer Dokumentarfilme liegt somit in einer Bedeutung, die sich in der Rezeption vollzieht, nicht in etwaigen konkreten Zielsetzungen der Werke selbst. Dass die Rezeption – einer der Kristallisationspunkte der Semio-
pragmatik – in Rancières politischer Konzeption eine wichtige Rolle spielt, begünstigt Zutaverns Zusammenführung der beiden Positionen.

* * *

Zutavern verschränkt zur Klärung der Bedingungen, anhand derer ein Film im konkreten Kontext politisch gelesen oder politisch wirksam wird, Odins Semiopragmatik mit Rancières politischer Philosophie und entwickelt drei Modi der Bedeutungsproduktion: einen «metapolitischen», einen «parapolitischen» und einen «politischen» Modus.⁵⁵ Der metapolitische Modus betrifft all jene «Prozesse der Sinn- und Affektproduktion», in deren Rahmen «ein Film als politisch deklariert wird, unabhängig davon, was man darunter versteht» (Zutavern 2015: 15). Hierbei werden Argumente, Botschaften, Ideen und Werte eines Films durch die Zuschauer*innen ermittelt und als politisch gelesen: Sie begeben sich «auf die Suche nach von [ihnen] als politisch aufgefassten Werten (die je nach Politikbegriff zugleich ästhetische Werte sein können) und [sprechen] sie dem Film zu oder ab» (ebd.: 72). Alle explizit und implizit im Film vorgefundenen Werte werden dazu als der politischen Positionierung des Films zugehörig begriffen (vgl. ebd.). Die spezifische Erfahrungsweise in diesem metapolitischen Modus ist auf das Wiedererkennen bereits existierender Diskurse ausgerichtet. So gelinge es den Zuschauer*innen,

die filmische Anordnung von Zeichen und Bildern in einen Sinnzusammenhang zu integrieren, den Film mit bereits bestehenden Diskursen in Verbindung zu bringen und so eine eindeutige Botschaft, Moral oder Lehre darin zu erkennen, die sie – und das macht die metapolitische Lektüre zu einer besonderen Form der dokumentarisierenden oder der argumentativen/persuasiven Lektüre – als «politisch» oder zumindest «politisch» intendiert qualifizier[en]. (ebd.)

55 Zu Rancières Konkretisierungen von Politik in «Archipolitik», «Metapolitik» und «Parapolitik» vgl. Zutavern (2015: 39 ff.).

Diesem Lektüremodus spricht Zutavern ein großes Umsetzungspotenzial zu, da in ihm auf schon bestehende diskursive Zusammenhänge zurückgegriffen werden kann.⁵⁶

Der parapolitische Modus betrifft die «institutionellen, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen», aufgrund derer ein Film als politisch deklariert und verstanden wird (ebd.: 15f.). Hier sind es pragmatische Kriterien, durch welche die «‹Politik› eines Films als eine Form ›politischer‹ Kommunikation» gelten kann (ebd.: 73). Vor dem Hintergrund von Odins Ansatz etabliert die Autorin diesen Modus als spezifische Konstruktion eines «realen Enunziators der Produktion», der als der «Institution ›Politik‹ zugehörig» aufgefasst wird (ebd.: 73). Zu dieser enunziativen Position zählen für Zutavern z. B.

eine Politikerin oder Aktivistin (Individuum), eine Partei, Interessengruppe oder soziale Bewegung (Gruppe), [ein] Wahlkampf oder eine Kampagne (Form) und/oder eine ›politische‹ Versammlung oder Kundgebung (Medium) für das Entstehen eines Films. (ebd.: 73f.)

Der dritte, von Zutavern als politisch beschriebene Lektüremodus zielt auf die wahrnehmbaren Kriterien der gesellschaftlichen Ordnung. Er erzeugt bei den Zuschauenden «die Erfahrung einer Spaltung des Wirklichen, einer Spaltung dessen, was für gegeben gehalten wird» (ebd.: 56). Dieser Modus, bei dem die Politik eines Films nicht «identifiziert», sondern «wirksam» wird, wie Zutavern anmerkt, ist – mit Bezug auf Rancières Politikverständnis – durch ein *Scheitern* der «Diskursivierung» geprägt (ebd.: 69). So misslingt es in der Lektüre, die Wirklichkeit in einer Einheit zu denken. Die Autorin spricht davon, dass jener Modus den «Sinnzusammenhang des Films [...] durchkreuzt» (ebd.).

Damit tatsächlich von einer direkt politischen Wirkung gesprochen werden kann, sind für Zutavern wiederum drei Faktoren in ihrem Zusammenspiel notwendig:

Erstens muss die Zuschauerin in ihrem Versuch scheitern, die filmische Anordnung von Zeichen und Bildern in einen Sinnzusammenhang zu integrieren, eine eindeutige Botschaft, Moral oder Lehre aus ihr zu ziehen; zweitens muss sie dieses Scheitern auf die filmische Anordnung von Zeichen und Bildern zurückführen, auf deren Differenz zu jenen konsensuellen Anordnungen, die die Welt konstituieren; und drittens muss sie diese Differenz zum

56 Ein solches Verständnis findet sich in den filmtheoretischen Schriften Vertovs angelegt, für den eine gesellschaftskritische Auseinandersetzung der Rezipient*innen durch das Zusammenspiel kontradiktorischer Fakten initiiert wird (vgl. Vertov 1973: 45). «Kino-glaz», so führt er aus, strebe danach, «im Leben selbst eine Antwort auf ein gestelltes Thema zu finden» (ebd.: 77).

Anlass nehmen, um die konsensuellen Anordnungen der Welt zu reflektieren. Erst dann kann man von einer Spaltung dessen reden, was die Zuschauerin für gegeben hält, und damit von einem politischen Effekt. (ebd.: 70)

In diesem Lektüremodus führt die individuelle Wahrnehmung also zur Erfahrung einer ‹gespaltenen› Wirklichkeit. Demnach zielt die Lesart auf die ‹sinnlichen Anhaltspunkte› der Ordnung einer Gemeinschaft, stellt diese infrage und erzeugt so ‹Dissens› (ebd.: 16).⁵⁷ Das Potenzial eines solchen politischen Modus liegt in der Fähigkeit von Filmen, das Politische nicht in erster Linie abzubilden, sondern es *durch* den Film wirksam werden zu lassen. Was also Filme, die einen politischen Modus anzuregen vermögen, erreichen können, ist, ‹die Bedingungen der *Wahrnehmung* der sozialen Ordnung zu verändern› (ebd.: 17, Herv.A.R.): Die ‹Politik eines Films› erwächst so

aus dem ‹Abstand›, den ein Film ‹in Bezug auf diese Funktionen nimmt›, aus seiner Abweichung von der sinnlichen Konfiguration dieser Ordnung, seiner ‹Distanz zur Welt der Zirkulation der Wörter, Geräusche, Bilder, Gesten und Affekte› (Rancière 2009: 99) – oder, anders ausgedrückt: aus seiner ‹Eigenschaft› als Kunst. (ebd.: 18)

Mit diesem dritten Modus wird der ‹eigene Kommunikationsraum› gespalten und in der Folge ein Ausblick auf die mögliche Aufteilung des Sinnlichen geschaffen (ebd.: 79). Bezüglich der ästhetischen Wirkkraft jenes politischen Modus spricht Zutavern von einer ‹*direkten politischen Wirkung* eines Films als Kunst›, die dem parapolitischen wie dem metapolitischen Modus vorenthalten sei (ebd.: 56). Doch da sich der politische Modus aufseiten der Produktionsprozesse gerade dadurch auszeichnet, dass er nicht konventionellen Erzählstrategien folgt, sondern ‹singulären› künstlerischen Strategien entspringt (ebd.: 48f.), bleibt sein Gelingen in der Rezeption ungewiss (vgl. ebd.: 71).

Zutavern geht also davon aus, dass beim para- und metapolitischen Modus, die beide eine ‹als ‹politisch› identifizierbare Intention oder Botschaft zu erkennen geben›, eine ‹*indirekte politische Wirkung* als Ausdruck eines politischen Subjekts› ausgelöst werden könne (ebd.: 57). Damit könnten diese Modi ‹indirekt politische Funktionen› erfüllen, sofern sie die Wahrnehmung der sozialen Ordnung zumindest herausforderten und so die Zuschauer*innen als politische Subjekte konstituierten (ebd.). Anders gesagt, eröffnen Filme durch para- und metapolitische Modi zwar

57 Wie zuvor erwähnt versteht Rancière das Wesen der ‹Politik› als ‹Dissens›, durch den es zu einem Bruch mit der gegebenen ‹Aufteilung des Sinnlichen› kommt (Rancière 2008: 33; siehe auch Rancière 2002; Rancière 2006b). Für ihn beginnt Politik somit dort, wo die Ordnung einer Gemeinschaft infrage gestellt wird und politisches Handeln zu einer ‹Unterbrechung› der gesellschaftlichen Ordnung führt (vgl. Rancière 2002: 24).

keine neuen Erfahrungsräume, sie können aber durch die Differenz, die sich zwischen filmischer Position und dominanten Diskursen ergibt, ein Bewusstsein dafür schaffen, dass soziale Ordnungen veränderbar sind.

Zutaverns spezifische Ausrichtung der Semiopragmatik auf eine Politik des Films werde ich als Basis der Analyse meines dokumentarfilmischen Korpus verwenden. Obwohl der Schwerpunkt auf dem para- und metapolitischen Verfahren liegt, werde ich zu zeigen versuchen, dass auch die Wirkkraft im Sinne eines politischen Modus mit dessen spezifischer «Erfahrung einer ästhetischen Differenz» bei dem einen oder anderen Film zu einer «Spaltung des Wirklichen» in der Wahrnehmung der Zuschauer*innen beitragen konnte und daher mitzudenken ist (ebd.: 56, 69). Für meine Untersuchungen werde ich verallgemeinernd den Begriff eines «politisch-aktivierenden» Modus im Raum der Rezeption verwenden – in dem Sinne, in dem Zutavern postuliert, dass alle drei Modi unabhängig voneinander, aber auch parallel zu- oder nacheinander in einem einzigen Film zum Einsatz kommen und so die Bedeutungsproduktion des Films aufseiten der Rezeption sehr vielschichtig prägen können (vgl. ebd.: 74). Es geht mir also nicht um ein eindeutiges «Auseinanderdividieren» der einzelnen Modi. Meine Herangehensweise weicht auch insofern von Zutaverns Theorie ab, als die Autorin die drei von ihr beschriebenen politischen Modi als gleichberechtigte Formen *neben* dem dokumentarisierenden oder fiktivisierenden Modus versteht. Mir geht es hingegen um einen politisch-aktivierenden Modus, der aus einer dokumentarisierenden Lektüre hervorgeht. So wird der Fokus meiner Analysen auf das aktivierende Potenzial der Filme im Sinne eines Impulses gelenkt, der zu individuellen und gesellschaftlichen Bewusstseinsprozessen führen kann oder diese unterstützt.

Zur Präzisierung der pragmatischen Rahmung im Hinblick auf eine politisch-aktivierende Lektüre erscheint auf metapolitischer Ebene des Weiteren ein Element wichtig, das die Filmwissenschaftlerin Britta Hartmann in ihrem Aufsatz «Anwesende Abwesenheit» beschreibt. Im Anschluss an Odins Konstruktion eines «realen Ursprungs-Ichs» (Odin 1990b: 127) argumentiert sie, dass die Rezipient*innen unter bestimmten Bedingungen dazu angeregt würden, die Filmschaffenden als reale Personen zu imaginieren, die «dokumentarfilmischen Beziehungen und Rollenspiele» zu ergründen und nach den «Absichten und Strategien» der (abwesend) anwesenden Filmemacher*innen zu fragen (Hartmann 2012a: 158, 147).

Im dokumentarischen Bereich [...] kann der Zuschauer gar nicht anders, als das hinzuzudenken (sich vorzustellen), was notwendig da ist, wenn auch im Bild nicht sichtbar: den oder die Filmemacher als lebendige Subjekte hinter

der Repräsentation und als Teilnehmer an einer sozialen Situation, die durch die Aufnahmesituation erst entsteht oder zumindest von ihr überlagert und beeinflusst wird. (ebd.: 146)

So geht die Autorin davon aus, dass die Zuschauer*innen die Zeichen und Anzeichen im Film nutzen, um sich eine Vorstellung vom Filmemacher oder der Filmemacherin als realem Individuum und «als Teil der profilmischen Wirklichkeit» zu machen (ebd.: 147).⁵⁸ Die Interaktion zwischen Dokumentarfilmschaffenden und sozialen Akteur*innen spiegelt sich so im Dokumentarfilm grundsätzlich als «nicht hintergehbare Bestandteil der kommunikativen Konstellation» wider (ebd.: 149).

Während Hartmann den Fokus auf das dokumentarische Zeugnis «einer sozialen und kommunikativen Beziehung legt, die zwischen den Beteiligten besteht oder von ihnen ausgehandelt wird» (ebd.: 146), was zur Imagination eines nicht nur abstrakten, sondern empirischen und fassbar scheinenden Subjekts führt, «dem wir Gesicht und Körper zu verleihen und dessen Absichten und Strategien wir zu erschließen versuchen» (ebd.: 147), möchte ich ihre Konzeption für den politisch-aktivistischen Dokumentarfilm konkretisieren: Meine These ist, dass in Dokumentarfilmen mit einem widerständigen Anspruch gegenüber dominanten Rhetoriken auch die Verortung der politischen Positionierung der Filmschaffenden Teil der Imaginationsleistung der Rezipient*innen ist. Dementsprechend suchen sie nach Anzeichen, wie jene im Film Stellung beziehen und wie sie sich hinsichtlich des dokumentierten Gegenstandes verhalten.⁵⁹ Zeigt sich der/die Filmschaffende unweigerlich als «Teil und zuweilen gar Mittelpunkt der sozialen Situation», die er oder sie erschafft (ebd.: 158), schärft dies den Blick der Zuschauer*innen nicht nur für die soziale Situation, sondern auch für eine politische Einschätzung. Werden Filmschaffende als politische Subjekte (an-)erkannt, die sich dem dominanten Diskurs entgegenstellen, ist in der Verortung ihrer kritischen Haltung gegenüber konkreten gesellschaftspolitischen Zusammenhängen ein zentrales Agens eines politisch-aktivierenden Modus angelegt.

Für die Situierung der Dokumentarfilme im Kontext Post-Jugoslawiens und die Untersuchung ihrer potenziellen Wirkungen auf einen politisch-aktivierenden Modus im Raum der Rezeption orientiere ich mich in meiner Analyse zudem an einigen hypothetischen Annahmen, wie sie

58 Zum Verhältnis von Authentizität, filmischer Evidenz, medialer Konstruktion und «anthropomorpher Präsenz» vgl. Tröhler (2006).

59 Die Denkleistung der Zuschauer*innen basiert auf ihrem Vorwissen um filmische Konventionen wie um gesellschaftliche und politische Zusammenhänge und den institutionellen Rahmen der Vorführung des Films im Kino respektive seiner Ausstrahlung im Fernsehen.

Frank Kessler in seinem Konzept einer ›historischen Pragmatik‹ formuliert (vgl. Kessler 1998; 2002; 2010). Da historische Quellen über Produktionsweisen, Aufführungsformen und Zirkulationswege in den 1990er-Jahren in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien sehr spärlich zu finden sind – das Agieren, d. h. das Filmen und Vermitteln im Moment, war wichtiger als die Archivierung für die Zukunft –, dienen mir zuweilen Informationen und Andeutungen aus Gesprächen mit Filmschaffenden und Filmtheoretiker*innen dazu, punktuelle Ausblicke festzuhalten, um daraus sich ergebende Bedingungen für unterschiedliche politische Wahrnehmungen zu eruieren. Ähnlich wie dies Kessler in seinem Aufsatz «Viewing Pleasures, Pleasuring Views» für die Frage nach den konkreten, historischen Zuschauer*innen beschreibt, gilt es in dieser Arbeit unter Einbezug des historischen Quellenmaterials sowie aller verfügbaren Hinweise eine «hypothetische Konstruktion» zu entwerfen (Kessler 2010: 64).⁶⁰ Sie soll meine Hypothese untermauern, dass es den Dokumentarfilmen jener Jahre gelang, die Wahrnehmung der Rezipient*innen herauszufordern, sie für die Wandelbarkeit der gesellschaftlichen Ordnung zu sensibilisieren und so ihre politische Subjektwerdung zu begünstigen. Meine Untersuchung versteht sich dabei als Annäherung, die einen bedeutsamen Einblick in das politisch-aktivistische Filmschaffen jener Region gewährt, indem sie durch zeitlich und regional fokussierte Analysen vor allem das Verhältnis von dominanten Rhetoriken und Gegendiskursen vertieft.

Um die Diskurse zu erforschen, in die sich die Filme einschreiben, stütze ich mich auf soziologische und philosophische Studien zu den Funktionsweisen von Ideologie respektive Ideologiekritik. Die diesbezüglichen theoretischen Überlegungen schließen an die im historischen Teil (insbesondere in Kapitel 1.2) beschriebene Verquickung von Nationalismus und Propaganda in Post-Jugoslawien an und dienen als weitere Voraussetzung für die Filmanalysen.

2.3 Facetten des politisch-aktivistischen Diskurses

2.3.1 Ideologiekritik als soziale Praxis

Gegen den Anspruch der dominanten Rhetoriken in den jugoslawischen Nachfolgestaaten als wahrhaftige und einzig gültige Bedeutungsproduktion und die Behauptung ihrer vermeintlich unerschütterlichen Macht

60 Mit Kessler ist zu berücksichtigen, dass jene Konzeption – ausgehend von meiner ›westlichen‹ Perspektive – transkulturellen und transhistorischen Differenzen unterliegt (vgl. Kessler 2010: 62).

konnte über deren Analyse Widerstand geleistet werden. Eine solche Kritik musste sich mit den Mechanismen der Propaganda befassen und eigene filmische Strategien finden, um den Blick der Menschen, die zuweilen trotz des Erkennens der Propaganda an den ›Wahrheiten‹ der politischen Eliten festhielten, für andere Sichtweisen zu schärfen.

Dazu möchte ich eine Konzeption der Ideologiekritik aufgreifen, die sich zugleich mit sich selbst innerhalb der sozialen Kontexte befasst, um in meinen Filmanalysen Aspekte einer reflexiven Verortung im ideologischen Systems aufspüren zu können. Die Produktivität einer solchen Ideologiekritik wird mit Rahel Jaeggis «Was ist Ideologiekritik?» als «immanente Kritik» (Jaeggi 2009: 267) erkennbar, die sich an Hegels Begrifflichkeit orientiert und die Kritische Theorie miteinbezieht. Indes gilt es auch deren Einschränkungen an dieser Stelle zu berücksichtigen.⁶¹

Jaeggis Kritikbegriff konzentriert sich auf das Zusammenspiel von Analyse und Kritik, bei dem ein kritischer und zugleich selbstkritischer Standpunkt eingenommen wird (vgl. Jaeggi 2009: 285–293; siehe auch Hawel 2014: 11–12). Dabei begegnet die Kritik dem zu analysierenden Gegenstand mit einem ihm immanenten Maßstab. Beschäftigt sich diese mit Ideologien, erkundet sie das Normen- und Wertesystem einer Gesellschaft und gleicht es mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit ab, ohne auf externe Normen zurückzugreifen.

Unter ›Ideologie‹, versteht Jaeggi – ausgehend von Marx und Engels – «Überzeugungssysteme», die in konkreten gesellschaftlichen Zusammenhängen

unseren Weltbezug [konstituieren] und damit den Deutungshorizont, in dem wir uns und die gesellschaftlichen Verhältnisse verstehen und die Art und Weise, in der wir uns in diesen bewegen. (ebd.: 269)⁶²

In diesem neutraleren Verständnis steuert Ideologie also die Vorstellungen der Menschen von der Welt, in der sie leben, und den sozialen Praktiken. Durch die dominanten ideologischen Diskurse werden die bestehenden gesellschaftlichen Zusammenhänge als natürliche und unveränderbare ausgewiesen, um ihre Konstruiertheit zu verbergen. Damit verbundene

- 61 Die Methode der Ideologiekritik rekonstruiert Jaeggi als immanente Kritik und verortet sie neu (vgl. Jaeggi 2009: 269 ff.). Dies deshalb, weil wesentliche Merkmale durch den Marxismus geprägt worden waren und es nach dem Ende des real existierenden Sozialismus schien, dass sich die Ideologiekritik per se erübrigt habe oder zumindest grundsätzlich zu hinterfragen war, wie sie innerhalb ideologischer Zusammenhänge weiter ausgeübt werden könne (vgl. Jaeggi 2009: 266). Zu den vielfältigen Fokussierungen ›immanenter Ideologiekritik‹ vgl. Strasen (1998 : 228).
- 62 Ideologien verbergen sich derweil nicht nur hinter Ideensystemen, so Jaeggi, sondern auch in gesellschaftlichen Praktiken (vgl. Jaeggi 2009: 268).

Rechtfertigungs- und Verschleierungsmechanismen existieren in allen gesellschaftlichen Zusammenhängen, doch variiert der Grad ihrer ‹Undurchsichtigkeit› je nach autoritärer oder demokratisch-kapitalistischer Staatsform (vgl. Hawel 2014: 16). Während dominante Ideologien als Mittel verstanden werden, um die herrschenden Verhältnisse zu festigen, «enthüllt oder dechiffriert» die Ideologiekritik «die Umstände, die es der Herrschaft erlauben, sich durchzusetzen» (Jaeggi 2009: 269).

Dazu definiert die Philosophin vier Kriterien: (1) Ideologiekritik analysiert das Herrschaftssystem, um dessen Naturalisierungs- und Verschleierungsmechanismen als Mittel des Machterhalts aufzudecken. (2) Zu deren Dechiffrierung erkundet die Kritik die inneren Widersprüche und Inkonsistenzen dieses Systems, stellt ihnen aber keine vermeintlich richtigen, externen Werte gegenüber. (3) Der Kritik liegt dabei ein grundlegendes Misstrauen gegenüber den gesellschaftlichen Vorstellungen bezüglich eines Selbst- und Weltverständnisses zugrunde. (4) Die Ideologiekritik besteht aus zwei miteinander verwobenen Verfahren von Analyse und Kritik (vgl. ebd.: 269f.).

Um sich der Frage zu nähern, ob «Ideologiekritik überhaupt eine Kritik *sui generis* sein kann oder ob sie abhängig bleibt von normativen Standards, die unabhängig von ihr etabliert werden müssen» (ebd.: 272), und um die Position der Ideologiekritik zu stärken, geht Jaeggi auf zwei zentrale Paradoxien der Ideologiekritik ein, die sie aufzulösen bestrebt ist: dass sich nämlich Ideologiekritik (1) auf einen Gegenstand beziehe, in dem Wahres und Falsches einander durchdringen, verbunden mit der gesellschaftlichen Notwendigkeit falschen Bewusstseins (vgl. ebd.), und dass sie (2) – Anton Leist zufolge – beanspruche, zugleich eine «nicht moralisierende oder nichtnormative Kritik» zu vollziehen, dabei aber «dennoch normativ bedeutsam» zu sein (Leist 1986: 59, zit. n. Jaeggi 2009: 272). Die beiden Paradoxien sieht Jaeggi indes nicht als Argument gegen die Ideologiekritik, sondern: «Genau in dieser scheinbar paradoxalen Struktur [...] verstecken sich die Pointe und die Produktivität von Ideologiekritik» (Jaeggi 2009: 272).

Um das erste Paradox zu vergegenwärtigen, nutzt die Autorin Theodor W. Adornos aus der Analyse der Kulturindustrie entwickelte Feststellung, dass in Ideologien «das Wahre und das Unwahre immer miteinander verschränkt» seien (Adorno 1972: 465, zit. n. Jaeggi 2009: 272). Ideologie wird mit Adorno als ein Ineinandergreifen von Idealen wie Freiheit oder Gleichheit und einem ‹falschem Bewusstsein› verstanden. Es handelt sich um eine widersprüchliche Durchdringung von idealen Vorstellungen und sozialen Praktiken und damit um eine «falsche Deutung und Auffassung der Realität» (Jaeggi 2009: 274): Die normativen freiheitlichen Begriffe

werden in ihrer Wirksamkeit untergraben, wenn sie aufgrund von gesellschaftlichen Machtverhältnissen dazu führen, Ungleichheiten gegenüber bestimmten Gruppen wie marginalen Ethnien, Frauen oder Arbeiter*innen etc. hervorzubringen. Denn mit Ideologien ist stets ein Effekt verbunden, der die Idee «*in ihrer Verwirklichung verkehrt*», also Gegenteiliges ausrichtet als das, was sie vorzugeben scheinen (ebd.). Die Verschränkung von ideellen Werten, falschem Bewusstsein und ideologisch konstituierter Realität führt Jaeggi zum ersten Bezugspunkt einer aktualisierten Ideologiekritik: Ideologiekritik muss demnach sowohl «die falsche Auffassung einer Situation bzw. eines (gesellschaftlichen) Sachverhalts als auch die Beschaffenheit dieser Situation selbst kritisieren» (ebd.: 276). Sie muss sich nicht nur den ideologischen Irrtümern und Unwahrheiten kritisch zuwenden, sondern die falschen gesellschaftlichen Zustände enthüllen und zugleich das fälschliche Verständnis der damit verbundenen Praktiken reflektieren. Was Jaeggi an diesem Fokus der Ideologiekritik hervorhebt, ist, dass diese «nicht nur auf die Richtigstellung der epistemischen Irrtümer, sondern auf die – «emanzipatorische» – Veränderung der Situation» zu zielen habe (ebd.: 277). Ihr muss die Vision eines gesellschaftlichen Wandels ebenso eingeschrieben sein wie ein diese visionäre Imagination initiiender Charakter (vgl. ebd.).

Um nun der Frage nachzugehen, wie sich Ideologiekritik auf gesellschaftliches Handeln auswirkt, bringt Jaeggi das zweite Paradox ins Spiel: dass Ideologiekritik vorgebe, wie Leist behauptet, «nichtnormativ und dennoch normativ bedeutsam» zu sein (ebd.). Was Leist infrage stellt, ist, dass Ideologiekritik für sich beansprucht, einerseits die ideologischen Funktionen gesellschaftlicher Normen zu dechiffrieren, ohne Aussagen darüber zu machen, wie etwas *sein soll*, und andererseits als Antrieb des gesellschaftlichen Umbruchs zu dienen (vgl. Leist 1986: 59 f.). Diesen Widerspruch löst Jaeggi auf, indem sie vertritt, dass es sich bei der Ideologiekritik um eine «Einheit von Analyse und Kritik» handle, die sich nicht auf einen «externen Maßstab» stütze: Ideologiekritik basiere gerade nicht auf einem *normativen* Werte- oder Kriterienkanon, sondern erzeuge ihre Wirkung allein aus der *Analyse* gesellschaftlicher Zusammenhänge, um so Entwicklungsprozesse anzuregen und auf die «Überwindung des Falschen» hinzuführen (Jaeggi 2009: 283). «Sie generiert [...] aus den Selbstwidersprüchen der gegebenen Normen und der gegebenen Realität die Maßstäbe zu deren Überwindung» (ebd.: 284). In dieser Weise, dass der Analyse generell ein implizit kritisches Vermögen inhärent ist, lässt sich die Vorstellung einer gleichzeitigen Normativität und Nichtnormativität nachvollziehen.

Bei einer solchen «Ideologiekritik als immanente[r] Kritik» (ebd.: 285), aus deren Dechiffrierung der sozialen Praktiken sich ein kritisches

Leistungsvermögen entwickelt, geht es also nicht um in der Gesellschaft existente, aber nicht verwirklichte Werte. Vielmehr hat sich Ideologiekritik nach Jaeggi an der Überwindung der aufgedeckten, immanenten Probleme und Widersprüche zu orientieren und ein Ideal «aus dem widersprüchlichen <Bewegungsmuster der Wirklichkeit> selbst» zu entwickeln (ebd.: 286). So sollen keine neuen Standards geschaffen, was als wahr oder richtig und falsch zu bemessen sei, sondern die Transformationsprozesse mitdefiniert und bestenfalls mitgestaltet werden, welche wiederum zu bewerten seien. Wobei Jaeggi, wie sie abschließend anmerkt, vor allem dort «Schwierigkeiten mit der Ideologiekritik» sieht, wo es um die Frage geht, wie eine Transformation zum Besseren überhaupt zu beurteilen sei:

Wie nämlich genau lässt sich eine solche Entwicklung (und damit der von der immanenten Kritik vermittelte Transformationsprozess) als eine Entwicklung zum Besseren auszeichnen, wenn man dafür nicht ein finales Telos der Geschichte bzw. des jeweiligen Prozesses in Anspruch nehmen möchte?

(ebd.: 290)

Die Autorin legt dazu folgende Bewertungsmöglichkeiten vor: Ein Transformationsprozess könnte (1) auf funktionale wie ethische Prinzipien bezogen einer erneuten Kritik unterzogen werden, wobei grundsätzlich die Frage danach, was <gut> bedeute, gestellt werden müsse. Er müsse (2) als niemals abzuschließender betrachtet werden. Da Ideologiekritik (3) als zugleich Wirklichkeit analysierend und diese hervorbringend zu verstehen sei, sollte die Position, von der aus Kritik geübt werde, auf ihre «Passung von subjektiver (= Akteurs-) und objektiver Perspektive» hin reflektiert werden. Als Letztes müsse Ideologiekritik (4) damit rechnen, dass sie in der Analyse sozialer Praktiken «vielfältigen und teilweise miteinander kollidierenden Widersprüchen» begegne; dementsprechend könne sie nicht in einer «Widerspruchsfreiheit» münden (ebd.: 291–293). Keine Form der Ideologiekritik, das hebt Jaeggi in ihrem Fazit hervor, ereigne sich

außerhalb der als Verblendungszusammenhang aufzufassenden sozialen Wirklichkeit [...]; sie [die Ideologiekritik, A.R.] ist die Instanz, die uns mit deren Problemen und Widersprüchen auf eine Weise konfrontiert, die zugleich das Ferment von deren Transformation ist. (ebd.: 295)

Vor diesem Hintergrund hat Ideologiekritik auf beides, den Wandel der <sozialen Realität> und <deren Auffassung>, einzuwirken (vgl. ebd.: 277).

Den hier beschriebenen ideologiekritischen Impetus von Analyse und Kritik möchte ich für die Untersuchung meines Dokumentarfilmkorpus nutzen, um die argumentativen und ästhetischen Strategien der Filme auf kritisierte Ideologien hin zu befragen. Denn auch Dokumentarfilme, so die These, können in dem hier erläuterten Verständnis als Ideologiekritik wirksam werden, ohne sich den erörterten Widersprüchen zu entziehen. Ich werde in den Blick nehmen, an welchen gesellschaftlichen Werten und Normen sie sich orientieren und welche Probleme sie thematisieren.

Ebenso wird es darum gehen, die Kritik der Filme in Hinsicht auf eine zukünftige Gesellschaftskonstellation zu untersuchen und zu fragen, wie sie auf die herrschenden Verhältnisse einwirken und wie sich ihre Funktion als Impulsgeber zu Transformationsprozessen gestaltet. Denn, wie eben ausgeführt, ist die Ideologiekritik als immanente Kritik bezüglich ihres normativen Charakters «an der transformierenden Überwindung des Bestehenden hin zu einer neuen – besseren – Situation interessiert» (ebd.: 283). Dabei orientiert sie sich «an einer durch die immanenten Probleme und Widersprüche einer bestimmten sozialen Konstellation beförderten *Transformation* des Bestehenden» (ebd.: 286), womit, wie es der Soziologe Marcus Hawel formuliert, «das *Seinsollen* des Dings miterfasst» ist (Hawel 2014: 13, Herv. A. R.).

Die zukunftsorientierte, visionäre Komponente, der in dieser Untersuchung politisch-aktivistischer Dokumentarfilme eine zentrale Bedeutung zukommt, werde ich in Kapitel 2.3.3 ausführlich besprechen.

2.3.2 Der Gegendiskurs

Mit der Nutzbarmachung der Ideologiekritik als immanenter Kritik für ein politisches Dokumentarfilmschaffen, in dem Kritik ihren Ausgangspunkt in den Werten und Idealen einer Gesellschaft nimmt und in der Zusammenführung von Analyse und Kritik ein in die Zukunft gerichtetes positives Moment mitschwingt, soll im Folgenden der dokumentarisch-kritische Diskurs als «Gegendiskurs» zu hegemonialen propagandistischen Diskursen etabliert werden. Denn die hier untersuchten Dokumentarfilme waren Teil von Gegenbewegungen, die als Versuche und Hoffnung zu werten sind, die nationalen Ideologien und vermeintlichen Mehrheitsmeinungen zu hinterfragen und zu durchkreuzen. Auf diese Weise förderten, gestalteten und stärkten die Filme als Gegendiskurse die Gegenöffentlichkeiten mit, wie ich dies in den Dokumentarfilmlektüren darlege.

Der Gegendiskursbegriff des Literaturwissenschaftlers Richard Terdiman (1985) wird hierbei dem problematischen Begriffspaar der Propa-

ganda/Gegenpropaganda gegenübergestellt und davon abgegrenzt. Denn auch wenn die kritischen Dokumentarfilme, denen sich diese Arbeit widmet, zuweilen vonseiten der postjugoslawischen Machteliten als Gegenpropaganda bezeichnet oder diffamiert wurden, haben sie in der Regel nichts mit Propaganda gemein. Ich werde in den Filmanalysen herausarbeiten, dass es innerhalb der komplexen Zusammenhänge der historischen Ereignisse und aufgrund der Positionierungen der Filme nicht ergiebig ist, sie als propagandistisch zu definieren. Denn Gegenpropaganda bezeichnet – wie Propaganda – eine «besondere Form der systematisch geplanten Massenkommunikation, die nicht informieren oder argumentieren, sondern überreden und überzeugen möchte» (Bussemer 2008: 13). Zudem geht eine solch einseitige Informationsvermittlung meist mit der Diskreditierung des politischen Gegners einher (vgl. ebd.: 36), eine Agitationsform, von der in den hier zu untersuchenden Dokumentarfilmen Abstand genommen wird.⁶³

Terdiman widmet sich in *Discourse/Counter-Discourse* (1985) den Beziehungen zwischen Literatur, Kunst und politischer Philosophie im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Der Analyse der Zusammenhänge von dominanten bourgeois Diskursen und literarisch-intellektuellen Gegendiskursen bedeutsamer Literaten und Denker wie Honoré de Balzac, Honoré Daumier, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé oder Karl Marx stellt der Autor Erörterungen über kulturelle und gesellschaftliche Funktionen dominanter Diskurse voran und skizziert Gegendiskurse als tragende Elemente eines gesellschaftlichen Wandels. Sein theoretischer Ansatz kann für die vorliegende Arbeit fruchtbar gemacht werden.

Terdiman orientiert sich an Foucault, der in *L'Ordre du discours* (1971) den Diskurs als konstituierend für gesellschaftliche Machtstrukturen und für Machtkämpfe, die in der Gesellschaft ausgetragen werden, definiert (vgl. Foucault 1971: 12).⁶⁴ Terdiman schreibt dazu:

Put simply, discourses are the complexes of signs and practices, which organize social existence and social reproduction. In their structured, material persistence, discourses are what give differential substance to membership in a social group or class or formation, which mediate an internal sense of belonging, an outward sense of otherness. (Terdiman 1985: 54)

Die Stabilität eines kulturellen Systems ist für Terdiman dementsprechend durch etablierte Diskurse bestimmt, die eine diskursive Hoheit manifestieren und das Heterogene marginalisieren oder ganz ausschließen (vgl.

63 Zur Begrifflichkeit der Propaganda vgl. Kapitel 2.1.3.

64 Im Folgenden rekurriere ich auf die deutsche Übersetzung *Die Ordnung des Diskurses* von 2001.

ebd.: 14). Gegen dominante Positionen anzugehen, gestaltet sich daher als schwierig, denn die Bemühungen, Gegendiskurse mit neuen, alternativen, subversiven Ideen zu verbreiten, stoßen auf Widerstand: «Such stability is always totalitarian by implication. However innocent its intentions, it functions to exclude the heterogeneous from the domain of utterance» (ebd.). Die herrschenden Diskurse werden von ihren Vertreter*innen als natürlich gewachsene und als einzig relevante Wahrheit deklariert, was auf die Stärkung und Absicherung der eigenen Interessen abzielt (vgl. ebd.: 15). Dahinter verbirgt sich eine Ideologie, die eine Gesellschaft aufgrund der dominanten Positionen als funktionierendes System begreift und sich gerade dadurch reproduziert (vgl. auch Kapitel 2.3.1). Die dominante Rhetorik birgt ein gewaltsames Moment in sich, das sich auf Kontrolle und Disziplinierung stützt und besonders deutlich zutage tritt, wenn mit polizeilichen Operationen versucht wird, die Antagonisten der hegemonialen Dominanz auszuschalten (vgl. ebd.). Als Spuren bleiben die Ausschlüsse im «kulturellen Gedächtnis» einer Gesellschaft erhalten und stellen den dominanten Diskurs in seiner vermittelten Selbstverständlichkeit infrage.⁶⁵ Wie Terdiman feststellt: «The traces of this expenditure subsist and are detectable. They undercut the assumption of self-evidence which is intrinsic to established discourses» (ebd.).

Der dominante Diskurs ist nun keineswegs als ein universelles, abstraktes und unveränderliches Ganzes zu verstehen, sondern als ein «Gefüge aus Praktiken und Mutmaßungen» (ebd.: 57). Er ist komplex und interessengesteuert, passt sich den wandelnden Kontexten an, versucht dies aber mittels rhetorischer Taktiken zu verbergen:

The moving and flowing network of practices and assumptions by which, at any of a series of endlessly divisible given moments, social life is structured ought not be abstractly reified. Such a hypostatization would ignore that dominant discourse is not a «thing» but a complex and shifting formation. It is as diffuse as a way of feeling, of experiencing the body, of perceiving sensorially, of living work and leisure, of assimilating information, of communicating with others within the social world, of comprehending the organization of conflict, of experiencing the inevitable hierarchizations of social existence.

(*ebd.*)

Mit Blick auf Foucault ist festzuhalten, dass die Diskurse die Realität und damit das kulturelle System einer Gesellschaft nicht nur bestimmen, son-

65 Zum Begriff des «kulturellen Gedächtnisses» vgl. «Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität» von Jan Assmann, dessen besonderer Ansatz sich in der «Kontinuirung kollektiv geteilten Wissens» basierend auf der Kultur – nicht der Biologie – erschließt (Assmann 1988: 9).

dern sie überhaupt erst durch Sprache konstituieren (vgl. Foucault 1978b: 51). Foucault spricht diesbezüglich von der «Politik der Wahrheit»:

Die Wahrheit ist von dieser Welt; in dieser wird sie aufgrund vielfältiger Zwänge produziert, verfügt sie über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre «allgemeine Politik» der Wahrheit: d. h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren lässt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden [...]. (ebd.)

So geht es auch um die Kontrolle der Diskurse durch den dominanten Diskurs, der wiederum die Hegemonie der herrschenden Gruppen und Organisationen aufrechterhält. Der dominante Diskurs reproduziert sich dabei durch diskursive Mechanismen innerhalb institutioneller Zusammenhänge, zu denen Medien, Bildungseinrichtungen, religiöse und kulturelle Institutionen ebenso zählen wie der Einfluss intellektueller Schichten (vgl. Terdiman 1985: 50). Doch während Foucault Überlegungen zur «Veränderung des politischen, ökonomischen und institutionellen Systems der Produktion von Wahrheit» anstellt (Foucault 1978b: 54), bezieht sich Terdimans Erörterung zu dominanten Diskursen und Gegendiskursen zunächst auf die Frage der Vorherrschaft und der Wandelbarkeit von postulierten Wahrheiten innerhalb eines gegebenen Systems. Das Bemühen, mittels Gegendiskursen neue Sichtweisen und kritische Haltungen zu kreieren, ist die Basis jeglichen gesellschaftlichen Wandels, wie der Autor postuliert: «[R]eality can neither exist nor change without them» (Terdiman 1985: 19). Daher rührt das enge Verhältnis von dominanten Diskursen und Gegendiskursen im Spannungsfeld von konstituierter Realität, opponierendem Denken und stabilisierendem Widerstand vonseiten des kulturell dominanten Systems.

Im Kapitel zu Geschichte und Zerfall Jugoslawiens (vgl. Kapitel 1.1 und 1.2) habe ich dargelegt, wie die jeweiligen dominanten Rhetoriken bestimmte patriotische Ziele verfolgten, wofür die nationalistische Ideologie historisch hergeleitet und zugleich als Mittel gegen die eigene behauptete Unterdrückung und Vernichtung beschworen wurde. So konnten die Handlungen der politischen Elite als natürlich und alternativlos gerechtfertigt werden. Während kritische Diskurse unverhohlen unterdrückt wurden, akzeptierte eine Mehrheit der Gesellschaft die politischen Strategien ebenso wie die Mittel zu deren Durchsetzung. Die breite Akzeptanz der diskursiven Dominanz oder, anders formuliert, die Tatsache, dass sich eine Mehrheit dem dominanten Diskurs beugte, stärkte die politische Macht. Terdiman spricht in einem ähnlichen Zusammenhang vom «Para-

dox» dominanter Diskurse, die nur funktionieren, wenn sie als natürliche und allgemeingültige Wahrheiten erkannt werden, obwohl sie zur Aufrechterhaltung dieser Wahrnehmung gegen widerständige Diskurse vorgehen müssen (Terdiman 1985: 15). An anderer Stelle beschreibt er solche gesellschaftlichen Mechanismen und die dadurch konstituierte Gesellschaft als von ideologischen Voraussetzungen gesteuert: «The function of such a community [...] would seem to be to close off the play of signs and discourses around a sense determined according to its own rules for closure» (ebd.: 62). Mit dem Abstecken eines bestimmten Repräsentationssystems ist damit stets das Recht auf Teilhabe an einer Mehrheitsgesellschaft verbunden.

Die Gegendiskurse, die sich in ihrer ideologiekritischen Stoßrichtung an den (unterschiedlichen) Normen, Werten und Rechten einer Gesellschaft orientieren, zielen hingegen auf die Destabilisierung der hegemonialen Ordnung und überdies auf das Erkennen der diskursiven Praktiken. Je umfassender allerdings die Überzeugungssysteme das gesellschaftliche Denken durchdringen, desto geringer werden die Angriffsmöglichkeiten der Antagonisten, denen Terdiman dennoch einen zentralen Platz in der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung einräumt:

[I]n intimate connection with the power of such an apparatus, discourses of resistance ceaselessly interrupt what would otherwise be the seamless serenity of the dominant, its obliviousness to any contestation. For every level at which the discourse of power determines dominant forms of speech and thinking, counter-dominant strains challenge and subvert the appearance of inevitability, which is ideology's primary mechanism for sustaining its own self-reproduction. (ebd.: 39f.)

Der Antrieb der Gegendiskurse liegt demzufolge im konstanten Bemühen aufzudecken und zu konterkarieren, was ihr Widerpart zu verbergen sucht.

* * *

Am Umschlagpunkt von Kommunismus zu Postkommunismus fand im ehemaligen Jugoslawien die Kritik am hegemonialen System auf vielfältige Weise statt. Dazu gehörte auch die Produktion von Dokumentarfilmen als Teil des kritischen Diskurses, der mittels audiovisueller und rhetorischer Gegenstrategien ein Bewusstsein für die mutwillige Durchsetzung der nationalistischen Ideologie zu schaffen beabsichtigte.

Wie Chuck Kleinhans in seinem Aufsatz «Forms, Politics, Makers, and Contexts» erörtert, lässt sich ein politisch-aktivistisches Dokumentarfilm-

schaffen je nach politischer Situation bereits dort verorten, wo die Filme in beobachtender Weise «bezeugen und bewegen» («to witness and affect») (Kleinhans 1984: 320). Dies könne unter bestimmten politischen Bedingungen schon als radikales Filmemachen gelten. Als zweite Stufe nennt er das «Interpretieren und Analysieren» («to interpret and analyse»), um auf diese Weise die Wahrnehmung der Zuschauer*innen herauszufordern (ebd.). Die höchste Form engagierten Dokumentierens liegt für ihn indes in der Befähigung der Zuschauer*innen, die Dinge selbst zu analysieren. Kleinhans schreibt: «We need to teach people how to analyze things themselves in order to give them more power to act in their own future» (ebd.). Der hier definierte Anspruch liegt in einem Gegendiskurs, dem es nicht um Überzeugung geht, sondern darum, die Menschen zu eigenem Denken anzuregen. Er zeigt sich der Gefahr bewusst, die Terdiman für den Gegendiskurs beschreibt, dass jener wiederum auf Dominanz zusteure:

Ultimately, in the image of the counterhegemonic – conceived now as the emergent principle of history’s dynamism, as the force, which ensures the flow of social time itself – the counter-discourse always projects, just over its own horizon, the dream of victoriously replacing its antagonist.

(Terdiman 1985: 56f.)

Hiermit ist das Prinzip antizipiert, nach dem alle Diskurse innerhalb einer gesellschaftlichen Formation, die sich – ob als dominante oder kritische Diskurse – um die «Produktion von Wahrheit» bemühen, «immer schon von gesellschaftlichen Machtverhältnissen [...] beeinflusst und normiert» sind, wie die Filmemacherin und Theoretikerin Hito Steyerl in «Dokumentarismus als Politik der Wahrheit», wiederum mit Bezug auf Foucault, hervorhebt (Steyerl 2004: 165).⁶⁶ Dies bestätigt auch Terdiman (vgl. Terdiman 1985: 56 f.). Dennoch hebt er hervor, dass es gerade der von den Gegendiskursen ausgehende Kampf um die diskursive Autorität sei, durch die der gesellschaftliche Wandel vorangetrieben werde (vgl. ebd.: 19, 58).

In meinen Analysen stellt sich dementsprechend die Frage, wie sich die politisch-aktivierenden Dokumentarfilme solch diskursiv konstruierter Wahrheit nähern und ihre Verbindung zum dominanten Diskurs reflektieren. Ihre Strategien werde ich unter dem Blickwinkel einer «immanenten Kritik» untersuchen, um herauszufinden, wie die Filme auf der Grundlage gesellschaftlicher Normen und Werte gegen die dominanten Positionen aufbegehren.⁶⁷ Was hiermit initiiert werden kann, ist ein verändertes

⁶⁶ Foucault spricht diesbezüglich von einem «Willen zur Wahrheit», der innerhalb institutioneller Rahmenbedingungen an ein «Geflecht von Praktiken» gebunden ist, die jene Wahrheit stützen müssen (Foucault 2001: 15).

⁶⁷ Was Jaeggi als immanente Kritik bestimmt, die sich auf die normativen Prinzipien ihres

Bewusstsein der Gesellschaft – wohl jedoch nicht das gesellschaftliche Vermögen, eine potenziell «neue Politik der Wahrheit zu konstituieren», wie Foucault dies als übergeordneten Wandel anstrebt (Foucault 1978b: 54).

2.3.3 Die prospektive Perspektive

Seit Film existiert, bestehen visionäre Vorstellungen, Konzepte und Hoffnungen, dass bewegte Bilder nicht nur Geschichten erzählen und unterhalten, Begehren wecken, Denken anstoßen, Wahrnehmungen verändern oder Informationen vermitteln, sondern ein Bewusstsein für den aktuellen Zustand einer Gesellschaft erzeugen und zum Wandel anregen können. Vor allem im Kontext des Dokumentarfilmschaffens, dessen Bezugsgröße die Wirklichkeit ist, beschäftigten und beschäftigen sich Filmemacher*innen und Theoretiker*innen mit den Möglichkeiten, die Menschen durch Filme zu stimulieren und aktivieren. Ihr Blick ist dabei in die Zukunft gerichtet. Schon in frühen filmtheoretischen Schriften wie jenen von Vertov oder Grierson finden sich Überlegungen zu einem solchen gesellschaftspolitischen Potenzial. In Vertovs erstmals im Jahr 1922 veröffentlichten Manifest «Wir» heißt es enthusiastisch:

Die Seele der Maschine enthüllen, den Arbeiter in die Werkbank verlieben, den Bauern in den Traktor, den Maschinisten in die Lokomotive! Wir tragen die schöpferische Freude in jede mechanische Arbeit. Wir verbinden den Menschen mit der Maschine. Wir erziehen neue Menschen. (Vertov 1998: 32f.)⁶⁸

Obwohl in einem anderen gesellschaftlichen und politischen Kontext eingebettet, ist auch Grierson von der Erziehungsfunktion des dokumentarfilmischen Schaffens überzeugt. In seinem 1942 in der Zeitschrift *Documentary Newsletter* erschienen Text «The Documentary Idea» schreibt er, dass die Zuschauer*innen mit dokumentarischer Aufklärungsarbeit «in ihrem Denken und Fühlen über hoch komplizierte und dringende Vorgänge zu leiten» seien (Grierson 2006b: 103). Zur Vorreiterrolle der Dokumentarfilmschaffenden konstatiert er:

Wir waren offen und ehrlich Reformer: wir befassten uns – um im alten Stil zu reden – mit der lebendigen Darstellung des neuen staatsbürgerlichen

Gegenstands beziehen müsse (vgl. Kapitel 2.3.1), findet sich ähnlich auch bei Foucault als Bedingung definiert, wenn er schreibt, dass jede Kritik «welche die Kontrollinstanzen in Frage stellt, gleichzeitig die diskursiven Regelmäßigkeiten analysieren [muss], durch die hindurch sich jene ausbilden» (Foucault 2001: 42).

68 Zu Vertovs Ansatz der Aktivierung des menschlichen Bewusstseins für die gegenwärtigen gesellschaftlichen Zusammenhänge und deren Überwindung vgl. auch Vertov (1973: 28f., 38).

Stoffes», «Klärung und Ausrichtung des Denkens und Fühlens» und Schaffung jener neuen «Bindungen, aus denen ein neuer staatsbürgerlicher Wille erwachsen kann». [...] Was allerdings den Dokumentarfilm als Bewegung erfolgreich machte, war, dass er in einem Jahrzehnt geistiger Übersättigung fast allein unter allen Mitteln nach der Zukunft griff. (ebd.: 105)

Die zukunftsorientierte Perspektive, die sich hier abzeichnet, bezieht sich sowohl auf die Bildung der Menschen im Hinblick auf gesellschaftliche Entwicklungsprozesse als auch auf deren Aktivierung durch ein engagiertes Filmschaffen.⁶⁹

In der Einleitung zum Tagungsband des Zukunftssymposiums «future:lab 2.0» schreiben die Herausgeber Julian Nida-Rümelin und Klaus Kufeld: «Die Zeit scheint reif, wieder über Utopien nachzudenken» (Nida-Rümelin/Kufeld 2011: 7). Sie spielen damit auf ein «Vakuum von Konzeptionslosigkeit und fehlender Nachhaltigkeit» an, das sich als Auswirkung von Krisen und gesellschaftlichen Problemen der heutigen Zeit manifestiert (ebd.). Daher ist es ihr Anliegen, «ethische, anthropologische, interkulturelle Fragen» in den Blick zu rücken und als «utopisches Denken» zu untersuchen, «das Zeitkritik zur Sprache bringt und Denkwenden provoziert» (ebd.). Dass utopische Perspektiven überall dort anzutreffen sind, wo gesellschaftliche Prozesse kritisch zugespitzt reflektiert werden, will ich im Folgenden als prospektives Potenzial theoretisch zu fassen versuchen, um anhand dessen das dokumentarische Filmschaffen aus dem ehemaligen Jugoslawien zu erkunden.

Meine These ist, dass Dokumentarfilme, die sich kritisch mit der Gegenwart auseinandersetzen, eine zukünftige Realität, die erst in Begriffen des «sich Formens» gedacht werden kann, miteinbeziehen und dadurch ein Nachdenken anregen, wie sowohl Filme als auch ihre Zuschauer*innen in diesem Werden eine aktive Rolle spielen könnten. Dieses Prinzip bezeichne ich als «Prospektivität». Mit dem Verhältnis von zukünftiger Wirklichkeit und dem Einfluss des Dokumentarfilms auf jenes «Außerhalb des Dokumentierten» befasst sich Ilona Hongisto in *Soul of the Documentary* (2015). Gestützt auf die Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in *Mille Plateaux* (1980) über das Reale in seiner Prozesshaftigkeit schreiben, entwickelt die Medienwissenschaftlerin ihre Thesen. Sie geht davon aus, dass die besondere Wirkkraft von Dokumentarfilmen dort zu verorten sei, wo es den Filmen gelinge, die dokumentierte Wirklichkeit

69 Auch wenn Grierson den Begriff der Aktivierung nicht explizit nutzt, spielt er doch deutlich darauf an, wenn er schreibt, wie die Gesellschaft durch den Dokumentarfilm «zur Weckung von Herz und Hand und dem Willen» erzogen werden sollte, um den (dokumentierten) gesellschaftlichen Umbruch samt den sozialen Problemen zu «meister» (Grierson 2006b: 105).

in ihrer Prozesshaftigkeit zu erkennen zu geben und ein Bewusstsein für das, was jenseits des Rahmens ist oder sich entwickeln kann, zu wecken. So wird das Interesse der Zuschauer*innen darauf gelenkt, was jenseits des <filmischen Rahmens> existiert oder im Werden begriffen ist (vgl. Hongisto 2015: 22).

Das englische <frame> bedeutet sowohl Bildfeld als auch Rahmen und verweist neben der Kadrage als einer Eingrenzung des Bildfeldes zugleich auf die Rahmung oder Festsetzung inhaltlicher Zusammenhänge. Aus Hongistos Sicht nehmen Dokumentarfilme über die ästhetischen Prozesse jener doppelten «Rahmung» Einfluss auf die Entwicklung der Realität: Indem die Filme diese umrahmen würden («to frame»), nähmen sie an ihr teil und wirkten auf sie ein (Hongisto 2015: 12). Die Autorin spricht zudem davon, dass die Filme durch den rahmenden Eingriff in einem «produktiven Dialog mit der werdenden Welt» stünden (ebd.).

Bestimmte rahmende Operationen («Imagination», «Fabulation», «Affection») rufen dabei unterschiedliche Perspektiven in der Lektüre hervor, wie Hongisto in den zentralen Kapiteln ihrer Arbeit ausführt (vgl. ebd.: 25 ff., 65 ff., 99 ff.). Mit der dokumentarfilmischen Rahmung, durch die eine Verbindung zum Werdenden, Formenden oder Zukünftigen hergestellt werde, so macht Hongisto geltend, müsse auch die ethische Ausrichtung des Dokumentarischen neu gedacht werden – nicht als «akku­rate und authentische Repräsentation», sondern als «kreativer Beitrag zur Veränderbarkeit aktueller Subjekte in der Realität» (ebd.: 12). Eine solche Ethik des Dokumentarischen beschreibt sie wie folgt:

When a documentary intervenes in the real as process, it highlights that the lives and events depicted in its frames continue beyond the film. The ethical stakes in working with the vibrant and expressive nature of the real – its perpetual becoming – have to do with harnessing process into a sensation that the world could be different. (ebd.: 135)

Hongisto orientiert sich mit ihrer Theorie nicht an Fragen der Indexikalität, der Repräsentation, der historischen Beweiskraft oder der sozialen und politischen Teilhabe des Dokumentarfilms an der Konstruktion eines kulturellen Gedächtnisses, vielmehr geht es ihr um die dokumentarische Auseinandersetzung mit der Realität *jenseits* des Dokumentarfilms, die als Werdende im Film eingeschrieben ist. Dies verlange eine Neuorientierung der dokumentarfilmischen Forschung:

The main difference between representational considerations of documentary film and the aesthetics of the frame comes down to conceptions of reality. The paradigm of representation maintains reality as matter upon which a

form of signification is positioned. It is not expressive in itself, but knowable through modalities of representation and signification. The aesthetics of the frame, on the other hand, bypasses the gap in representation by insisting on the emergent consistency of matter and the ways in which the frame taps into reality as occurrent. *(ebd.: 16)*

Wenn die dokumentarfilmische Rahmung nach Hongisto also das Paradigma des Repräsentierens übersteigt und im Bild nicht sichtbare Zusammenhänge denkbar werden lässt, ließe sich sagen, dass der Dokumentarfilm einen Denkraum eröffnet, in dem das Werden aufscheint und entsprechend als Vorstellung fassbar wird.

Ihre theoretischen Überlegungen erörtert Hongisto anhand ausgewählter, außergewöhnlich gestalteter Dokumentarfilme, die mit ihren rahmenden Eingriffen auf formaler, inhaltlicher und kontextueller Ebene dokumentarisch erprobte Erzählformen und gängige Darstellungsweisen durchkreuzen und dergestalt über das Repräsentierte hinausweisen. Dazu definiert die Autorin drei dokumentarische Praktiken: a) das Anregen der Einbildungskraft, b) das Gestalten von Geschichten und c) die Erzeugung von Gefühlen («*imagination, fabulation, and affection*» [ebd.: 18]). Diese drei narrativen Methoden bringt sie mit drei filmischen Mitteln in Verbindung: 1) der Einbindung von Archivmaterial, 2) dem distanzierten Observieren von Ereignissen und 3) dem Bezeugen in politischen Kontexten. Im Zusammenspiel von visueller und rhetorischer Rahmung wird der Blick auf das Jenseits des Films gelenkt:

Imagination, fabulation, and affection are inferred from the immanence of documentary practices (reframing documents, observing, witnessing) and capacities (to imagine, to fabulate, to affect). To speak of capacities as the documentary's soul, then, is to admit that they cannot be narrowed down to particular practices; they exceed both the limits of practices and the limits of the genre. In this sense, capacities are akin to an indefinite archive of potentials that documentary techniques can tap into. Moreover, much like the documentary frame brings out the fact that the depicted world continues even though the film ends, capacities also persist. *(ebd.: 19)*

Bei der Erzählweise, die sich auf Archivmaterial stützt, interessiert Hongisto der Aspekt des Imaginierens individueller und gesellschaftlicher Lebensumstände. Sie analysiert, wie Dokumentarfilme die Mechanismen des Erinnerns in Bezug auf recherchierte Dokumente reflektieren und davon ausgehend eine *mögliche* Geschichte imaginieren (vgl. ebd.: 27–63).⁷⁰

70 Zu den untersuchten Filmen zählen u. a. Kanerva Cederströms *TWO UNCLES* (FI 1991) und Chris Markers *THE LAST BOLSHIEVIK* (FR 1993).

Um die «Welt in ihrem Werden» zwischen filmischem Observieren und kreativem Gestalten zu erkunden, rückt sie Filme in den Blick, in denen im beobachtenden Modus Menschen porträtiert werden, denen innerhalb ihrer Gemeinschaft Kritik an ihrem Lebensstil entgegengebracht wird. Indem die Dokumentarfilme die Lebensweisen der Protagonist*innen poetisch überhöhen, so merkt Hongisto an, brächten sie deren als eine im Werden begriffene Widerständigkeit zur Geltung (vgl. ebd.: 67–97).⁷¹ In der Auseinandersetzung mit der filmischen Praxis des sensitiven Bewegens geht die Autorin auf ein politisches Filmschaffen ein, in dem sich das Politische als sinnliche Wahrnehmung auf die Lektüre auswirkt. Durch die besondere Rahmung von Zeugenschaft in Interviewfilmen stellen die von ihr untersuchten Dokumentarfilme Normen des Befragens und des Bezeugens infrage und vermitteln so das «Werden» politischer Veränderungen als affektive Wahrnehmung (vgl. ebd.: 101–134).⁷²

Hongistos Ansatz macht deutlich, wie wichtig es ist, sich damit zu befassen, dass der Dokumentarfilm durch das Repräsentieren seines Gegenstands stets auf das verweist, was erst im Entstehen begriffen ist. In meiner Arbeit gehe ich von einem solchen Denken aus, widme mich allerdings aus semiopragsmatischer Sicht der Frage, wie politische Dokumentarfilme ein Bewusstsein für das *Werden* der Wirklichkeit im Allgemeinen und einen gesellschaftlichen *Wandel* im Besonderen schaffen und dadurch die Reflexion der Zuschauer*innen anregen, sich als handlungsmächtige, politische Subjekte zu begreifen. Dabei geht es um die Verschränkung von Zeitkritik und Zukunftsorientiertheit, mit der Dokumentarfilme dominanten Diskursen entgegentreten, Vorstellungen einer alternativen Zukunftsgestaltung hervorrufen und so auf das individuelle Agieren – ausgehend vom Einzelnen in der Gemeinschaft – einwirken. Wo ein solches in die Zukunft gerichtetes Prinzip auf die Imaginationskraft der Zuschauer*innen zielt, um bestenfalls ein politisches Handeln in Gang zu setzen, möchte ich zur Bestimmung des Denkprozesses, der durch die Filme angeregt wird, die dokumentarfilmische Eigenschaft der Prospektivität als «utopisches Potenzial» betrachten (vgl. auch Reiter 2020). Dazu beziehe ich mich auf Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* (1979). Der Utopiebegriff, den der Philosoph darin erörtert, hat sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet. Aktuelle Sozialkritik ist hier mit der Hoffnung auf eine sich zum Besseren entwickelnde Gesellschaft gepaart. Es handelt sich um ein Denken, bei dem die Zukunft als mögliche, aber nicht konkretisierte oder

71 Als Analyseobjekte dienen Hongisto GREY GARDENS (USA 1975) von Albert und David Maysles sowie Pirjo Honkasalo TANYUSHA AND THE 7 DEVILS (FI 1993).

72 Hongisto geht hier auf EVERYTHING AND NOTHING (CA 2001) von Jayce Salloom und FROM THE EAST (B 1993) von Chantal Akerman ein.

ausformulierte zukünftige Lebensweise imaginiert wird, um davon ausgehend gesellschaftlichen Wandel voranzutreiben. Diese in die Zukunft gerichtete politisch-philosophische Position beschreibt der Politologe Thomas Schöderle in seiner Studie *Utopia und Utopie* über die Bestimmung eines fundierten Utopiebegriffs als «eine Art Bewusstseinsform mit Wirkung auf historische Transformationsprozesse» (Schöderle 2011: 29).

Blochs Verständnis von der Utopie ist nur eine von vielen Denkrichtungen, die mit dem von Thomas Morus erstmals 1516 publizierten literarischen Werk *Utopia* ihren begrifflichen Anfang nahmen.⁷³ Die «Palette der Konnotationen» zur Kategorisierung der Utopie – Schöderle spricht von einem «beinahe babylonischen Sprachengewirr» – reicht heute im wissenschaftlichen Feld «vom literarischen Gattungsbegriff über eine politische Gesinnungsbezeichnung bis hin zu einem anthropologischen Fundamentalebegriff» (Schöderle 2011: 17). In den Sozialwissenschaften haben sich demgemäß der «klassische», der «totalitäre» und der «intentionale» Utopiebegriff «schulemachend» herausgebildet, wie der Politikwissenschaftler Richard Saage anmerkt (Saage 2004: 617).⁷⁴

Der *intentionale* Utopiebegriff ist neben Bloch eng mit den Namen von Gustav Landauer und Karl Mannheim verbunden.⁷⁵ Allen drei Theoretikern galt die Utopie als Antriebskraft, um das Bewusstsein für die unzureichenden gesellschaftlichen Gegebenheiten zu schärfen.⁷⁶ Dazu orientierten sie sich an sozialistischen Ideen, wie sie zu ihrer Zeit intensiv diskutiert wurden.⁷⁷ Das *intentionale*, «von der individuellen Handlungs-

73 Mit fantastisch-paradiesischen ebenso wie mit ernsthaften Modellen zukünftiger Lebensweisen und Gesellschaften ist die Tradition an sich bereits seit dem klassischen Altertum bekannt (vgl. Zudeick 2012: 635 ff.). Ihr wohl wichtigster Repräsentant ist Platons *Politeia* (griech. ca. 390 bis 370 v. Chr.). Simon Spiegel hat sich in *Bilder einer besseren Welt* (2019) auf die Suche nach der utopischen Gattung im Film begeben. Er hat ein einschlägiges Werk vorgelegt, in dem ihn die Annahme, dass Utopien primär als Reaktion auf Probleme in der Wirklichkeit entwickelt werden, zu einem großen Fundus an Dokumentar- und Propagandafilmen führte, die er kenntnisreich erforscht.

74 Die Positionen stehen sich indes unvereinbar gegenüber (vgl. u. a. Saage 2005; Holland-Cunz 2005; Schmidt 2005; D'Idler 2007; Saage 2008: 10–16).

75 Als wegweisend gilt Landauers Werk *Die Revolution* (2003 [1907]). Es vermittelt erstmals die «Auffassung von Utopie als eines auf viele Weisen geträumten Traums, als einer Denkrichtung oder Intention» (Neusüss 1986: 23). 1929 publiziert Mannheim seine Monografie *Ideologie und Utopie* (1995), in der er das von Landauer formulierte Utopieverständnis weiterentwickelt (vgl. Neusüss 1986: 24; siehe auch Braun 1991: 141 ff.). Bloch veröffentlicht seinerseits zwei zentrale Werke zur Utopie. 1918 erscheint die erste Fassung seines Bands *Der Geist der Utopie* (1985). *Das Prinzip Hoffnung* (1979), geschrieben zwischen 1938 und 1947, wird erstmals 1959 publiziert.

76 Diese Utopiecharakteristik wurde von Martin Buber, Raymond Ruyer oder Arnheim Neusüss weiterverfolgt (vgl. Heyer 2009: 333; D'Idler 2007: 7).

77 Blochs Konzept der Utopie orientiert sich an den Ideen des Marxismus (vgl. Bloch 1979: 16). Im Marxismus sieht der Philosoph die «konkrete Utopie» verwirklicht (ebd.: 728). Auf den Begriff der *konkreten* Utopie als noch nicht verwirklichte, aber mögliche

motivation ausgehende», also an individuellen Bestrebungen orientierte Utopieverständnis (Saage 2004: 618) bezieht sich auf eine Akzentuierung, bei der die Utopie «im Kern eine nach vorn gerichtete Motivation» darstellt (Saage 1995: 4).⁷⁸

Diese Position hatte im Hinblick auf die Tatsache, «dass die geschlossenen Gesellschaftsentwürfe, die den kommunistischen Regimen zugrunde liegen, gescheitert [waren]» (Saage 1995: 1), lange Zeit einen schweren Stand. Denn das intentionale Utopieverständnis sah sich mit der Kritik konfrontiert, in der Gleichsetzung von Utopie und Sozialismus von Anfang an Gewalt und Totalitarismus zu befördern (vgl. Zudeick 2012: 659f.; siehe auch Popper 1986; Popper 2003b).⁷⁹ Mit dem Ende des kommunistischen Totalitarismus und der Erkenntnis des katastrophalen Scheiterns der sozialistischen Ideen wurde nach 1989 jeglichen utopischen Vorstellungen des 20. Jahrhunderts ein abruptes Ende bescheinigt.⁸⁰ Die Überlagerung von Utopie und Sozialismus erlaubte es, gerade die intentionale Utopie in ihrer Herleitung aus der Tradition Landauers, Mannheims und Blochs als überholtes, nicht mehr tragfähiges Politikkonzept zu disqualifizieren.⁸¹ Besonders Bloch wurde scharf angegriffen.⁸² Denn trotz

Vorstellung der Zukunft werde ich im Folgenden noch ausführlich eingehen. Bloch benutzt ihn für eine spezifische Ausrichtung der marxistischen Theorie.

- 78 Der *klassische* Utopiebegriff folgt der literarischen Tradition nach Morus. Von ihm stammt der Neologismus *Utopia*, der ‚Nicht-Ort‘ bedeutet und vom Autor aus dem Altgriechischen *οὐ/ου* (nicht) und *τόπος/τόπος* (Ort) hergeleitet worden war (vgl. Zudeick 2012: 634). Morus' Werk enthält den Entwurf einer nicht unbedingt perfekten, gleichwohl aber als ideal erachteten Gesellschaft. Mit zahlreichen weiteren Schriften über alternative Gesellschafts- oder Regierungsformen begann sich nach dem Erscheinen von *Utopia* die literarische ‚Utopie‘ als eigenes Genre herauszubilden (vgl. u. a. Analysen von Freyer 1936; Voßkamp 1985; Saage 2004; Heyer 2009; Schölderle 2011). Der *totalitarismustheoretische* Ansatz der Utopie, wie ihn der Wissenschaftsphilosoph Karl R. Popper auf der Grundlage von Platons geschlossener Systemutopie in seinem Werk *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* (2003b [1945]) entwickelt, betrachtet die Utopie in ihrer Nähe zu totalitären Herrschaftsformen (vgl. auch Saage 1995: 69 ff.).
- 79 Damit, dass ich die Kritik an *intentionalen* Utopieansatz hier anführe und in einem zweiten Schritt entschärfe, möchte ich einer allfälligen Problematisierung der Tatsache, dass ich den ‚utopischen Impuls‘ gerade auf politische Dokumentarfilme aus dem ehemaligen Jugoslawien und damit des Postkommunismus übertragen werde, begegnen.
- 80 Vgl. u. a. Joachim Fest *Der zerstörte Traum* (1991); Jean Baudrillard ‚Weder Zukunft noch Ende – die Reversion der Geschichte‘ (1993). Der Niedergang der Utopie ist im postkommunistischen Diskurs mittlerweile zu einem der Gemeinplätze geworden (vgl. Buden 2009: 169), die nicht zuletzt an die in Francis Fukuyamas *The End of History and the Last Man* (1992) vertretene These anknüpfen, dass sich mit dem Ende des Kommunismus eine liberal orientierte Lebensweise weltweit durchsetzen würde.
- 81 Jedoch weist Saage bereits in seinem Buch *Das Ende der politischen Utopie?* von 1990 darauf hin, dass die politische Utopie weiterhin denkbar bleibe, sofern sie den Vorgaben einer Synthese von Individualität und Kollektivität als eines gesellschaftlichen Korrektivs unterliege (vgl. Saage 1990: 24).
- 82 Zur marxismuskritischen Rezeption von Blochs Werk vgl. Zudeick (2012: 662f.); siehe auch Popper (1986: 313–326).

der Erfahrungen, die er im ‹real-existierenden› Sozialismus gemacht hatte, nachdem er aus seinem Exil in den USA zwischenzeitlich in die DDR übergesiedelt war und obwohl er diese 1961 in Richtung BRD wieder verlassen hatte, blieb er bei seiner Einstellung, dass der Marxismus seiner Vorstellung der konkreten Utopie am nächsten komme (vgl. Bloch 1965: 390). Allerdings ging es ihm nie um Planung und Gesetze, wie sie die Ideologie des kommunistischen Systems zugrunde legte, sondern um ein utopisches Potenzial, das innerhalb historischer Prozesse Möglichkeiten eröffnet (vgl. Bloch 1979: 727; siehe auch Bloch 1965: 391). Es sind die Individuen, die für ihn gesellschaftliche Tendenzen aufgreifen und auf eine Veränderung der Gesellschaft einwirken können. Die Vielschichtigkeit seines Werks und auch die differenzierte Auseinandersetzung mit dem Marxismus wurden von seinen Kritiker*innen oft außer Acht gelassen (vgl. Schmidt 2011: 69; siehe auch Zudeick 2012: 662 f.). So betont der Philosoph Burghart Schmidt, dass Bloch zwar stets an der ‹Machbarkeit nach technischer und ökonomietechnischer Seite›, aber ebenso an der ‹Wünschbarkeit nach ethischer und ästhetischer Seite› festhielt (Schmidt 2011: 69).

In den aktuellen philosophischen Debatten hat die *intentionale* Utopie – losgelöst von ideologisch-sozialistischen Zusammenhängen – an Bedeutung gewonnen (vgl. Schmidt 1988).⁸³ Der Kulturtheoretiker Klaus Kufeld spricht ihr eine Fähigkeit zu, die sich in der Verbindung von Utopischem und Kritik als ‹gegenwarts- und handlungsorientiert› erweisen könne (Kufeld 2011: 15). Daher werde das Utopische vermehrt in der Reflexion über Zukunftsgestaltungen herangezogen (vgl. ebd.: 16). Auch in der Analyse kultureller und filmischer Werke wird dem utopischen Potenzial in wachsendem Maße nachgespürt. Als besonders einflussreich erweist sich etwa das Schaffen des Literaturtheoretikers Fredric Jameson.⁸⁴ Er orientiert sich in seinen Untersuchungen populärkultureller Werke sowie religiöser und nationalistischer Strömungen insbesondere an Bloch (vgl. u. a. Jameson 1981; 1982; 2005; 2010). In *Archaeologies of the Future* schreibt er über die Chance des Bloch'schen Prinzips:

Bloch posits a Utopian impulse governing everything future-oriented in life and culture; and encompassing everything from games to patent medicines, from myths to mass entertainment, from iconography to technology, from architecture to eros, from tourism to jokes and the unconscious. (Jameson 2005: 2)

83 Siehe auch Schiller (1991); Faulstich (2005); Schmidt (2005); Nida-Rümelin/Kufeld (2011); Rohbeck (2013).

84 Für weitere Anwendungen siehe Levitas (1990); Buck-Morss (2000); Brereton (2005); Levitas (2013); Magagnoli (2015).

Für die vorliegende Studie ist der von Bloch konstituierte utopische Charakter «sämtlicher Gegenstandswelten» der menschlichen Arbeit und des menschlichen Seins zentral (Bloch 1979: 727). Da es insbesondere der «utopischen Intention» gegeben ist, sich dort auszudrücken, «wo auf *Zukunftsbilder verzichtet* wird», wie der Politologe Arnhelm Neusüss bekräftigt (Neusüss 1986: 32, Herv. A. R.), will ich mithilfe von Blochs intentionalem Ansatz eine utopische Perspektive, d. h. ein prospektiv ausgerichtetes Denken, für die Analyse politisch-aktivistischer Dokumentarfilme fruchtbar machen.

Blochs Vorstellung von der Utopie baut auf der Hoffnung auf. Er versteht sie als Stimulus zur Verbesserung der menschlichen Lebensverhältnisse, wo diese als unzureichend empfunden werden:

Erwartung, Hoffnung, Intention auf noch ungewordene Möglichkeit: das ist nicht nur ein Grundzug des menschlichen Bewusstseins, sondern, konkret berichtigt und erfasst, eine Grundbestimmung innerhalb der objektiven Wirklichkeit insgesamt. (Bloch 1979: 5)

In seinem Konzept der «konkreten Utopie» verbindet Bloch die subjektive, utopische Imagination mit objektiven, realen Tendenzen, d. h. er bezieht die Hoffnung als imaginierende Zukunftsvorstellung auf ein real Mögliches (vgl. ebd.: 16). In der Orientierung am Prospektiven und dem Antizipieren einer möglichen Wirklichkeit liegt für ihn das Potenzial des Menschen begründet, sich aus einer Passivität gegenüber den Entwicklungen der Welt zu befreien und sich aktiv an der Zukunft zu beteiligen (vgl. ebd.: 1). Allerdings ist dies nicht etwas, das die Menschen zufällig ereilt, sondern woran sie arbeiten müssen, um das Hoffen, das sich z. B. in den Tagträumen manifestiert, zu einem Denken zu führen. Dem Akt des Hoffens ist demgemäß ein aktivierendes Moment zu eigen, auf das Bloch gleich am Anfang seines Werks ausdrücklich hinweist, wenn er anmerkt, dass «die Arbeit dieses Affekts» Menschen voraussetze, die «sich ins Werden tätig hineinwerfen, zu dem sie selber gehören» (ebd.). Entsprechend heißt es weiter: «Kein Mensch lebt je ohne Tagträume, es kommt aber darauf an, sie immer weiter zu kennen und dadurch unbetrüglich, hilfreich, aufs Rechte gezielt zu halten» (ebd.). Ausgehend von alltäglichen Erfahrungen des Tagträumens und Wünschens geht es Bloch um die Erkundung des Utopischen, das in der Fülle menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten sichtbar wird:

Sinngemäß ist utopische Intention weder auf die bloße innere Traum-Enklave noch aber auch auf die Probleme der besten Gesellschaftsverfassung beschränkt. Ihr Feld ist vielmehr gesellschaftlich breit, hat sämtliche Gegenstandswelten der menschlichen Arbeit für sich, es dehnt sich [...] nicht minder in Technik und Architektur, in Malerei, Dichtung und Musik, in Moral

wie Religion. Es gibt technische Wunschbilder so gut wie soziale, sie stehen an Kühnheit hinter diesen nicht zurück, waren, als Zurückdrängung der Naturschranke, ja als Bildung einer Welt für uns, stets mit ihnen verschlungen. Und jedes Kunstwerk, jede zentrale Philosophie hatte und hat ein utopisches Fenster, worin eine Landschaft liegt, die sich erst bildet. (ebd.: 727f.)

Der Autor postuliert, mit seinem *Prinzip Hoffnung* eine «Enzyklopädie» aller menschlichen Hoffnungen erarbeiten zu wollen, die sich den Kriterien und Rahmenbedingungen ebenso wie den Formen und Wirkkräften des Utopischen widmet (ebd.: 16).⁸⁵ Den wesentlichen Kern seiner Abhandlung bildet die Ausdifferenzierung der «konkreten Utopie». Gebunden an «real Mögliches» wird für Bloch aus abstrakten Vorstellungen und Träumereien das «Konkret-Utopische» (ebd.: 165). Konkret ist das Utopische dann, wenn das «Noch-Nicht-Bewusste», mit einer «produktive[n] Ahnung» verknüpft, im Akt des Hoffens von *Vorhandenem* ausgeht und davon inspiriert «zukünftige Möglichkeiten» antizipiert: Bloch spricht von einer «Witterung für die objektive Tendenz» als einem unbewussten Gespür für die «objektiv-reale Möglichkeit» in einer gegenwärtigen Wirklichkeit (Bloch 1979: 163). Für die «konkrete Utopie» kommt es ihm zufolge darauf an,

den Traum von ihrer Sache, der in der geschichtlichen Bewegung selbst steckt, genau zu verstehen. Es kommt ihr, als einer mit dem Prozess vermittelten, darauf an, die Formen und Inhalte zu entbinden, die sich im Schoß der gegenwärtigen Gesellschaft bereits entwickelt haben. Utopie in diesem nicht mehr abstrakten Sinn ist derart das gleiche wie realistische Antizipation des Guten. (ebd.: 727)

Ausgehend von einem alltäglichen Bewusstsein von Wünschen und Tagträumen, die das Denken anregen, so schreibt der Theoretiker Peter Zudeick, dient das «hoffnungsvolle Prinzip» als Ausgangspunkt einer «von menschlicher Praxis aktiv gestalteten und mit den gesellschaftlichen Wirklichkeiten und Möglichkeiten vermittelten Zukunft» (Zudeick 2012: 654). Die konkrete Ausrichtung auf gesellschaftliche Lebenszusammenhänge bedeutet für Zudeick:

Beobachtung der gesellschaftlichen, der wirtschaftlichen, der kulturellen Entwicklungen, das Horchen auf Tendenzen und Latenzen, auf die Herztöne des möglicherweise Kommenden. (ebd.: 655)

85 Bereits in seinem Frühwerk *Geist der Utopie* (1985) und *Thomas Münzer* (1977) arbeitet Bloch an dieser Philosophie (vgl. zum dortigen Utopiebegriff Braun 1991: 127–141). Blochs *Prinzip Hoffnung* (1979) entstand in den Jahren 1928–1947 in den USA. Einer ersten Veröffentlichung in der DDR 1954/55 folgte die Zweitveröffentlichung (1959) in der BRD bei Suhrkamp.

Im Gegensatz zur «abstrakten Utopie», die mit unerfüllbaren, fantastischen oder sozialutopischen Entwürfen aufwartet und in der «der technisch unterstützte Fortschrittsglaube sehr oft den Schein des ungestörten Gelingens und Fortgangs erleichtert» (Bloch 1979: 553f.), beinhaltet die «konkrete Utopie» einen bewussten Wahrnehmungsprozess gegenwärtiger «Tendenzen» und «Latenzen» (ebd.: 727). Was sich als Tendenz im Gegenwärtigen erkennen lässt, ist für ihn als ein zukünftig Mögliches latent in der Welt bereits vorhanden, als ein «Brüten und eine Vorwegnahme von Noch-Nicht-Gewordenem» (ebd.: 10). In der konkreten Utopie überlagern sich somit Tendenzen, die als das «Noch-Nicht-Bewusste» die «subjektiven» Bedingungen der Utopie ausmachen, und Latenzen von Möglichkeitsweisen in der gegenwärtigen Wirklichkeit, die als das «Noch-Nicht-Gewordene» die «objektiven» Bedingungen der Utopie betreffen (Brenner 1982: 12). Daraus entwickle Bloch, wie der Philosoph Peter J. Brenner feststellt, die «utopische Zielbestimmung, an der sich gegenwärtiges Denken und Handeln orientieren kann» (ebd.). Dabei handelt es sich um eine dialektische Gleichzeitigkeit von denkendem «Überschreiten» des gelebten Alltags und «Noch-Nicht-Gewordenem» (Bloch 1979: 2, 10). Mit anderen Worten: Was in der Geschichte als *Tendenz* und *Latenz* angelegt ist, kann durch das Denken erfasst und handelnd überschritten werden (vgl. Brenner 1982: 13).

Im *real Möglichen* mit seinen Tendenzen und Latenzen ist für Bloch die konkrete Utopie an Möglichkeitsformen des Wirklichen ebenso geknüpft wie an die menschliche Fähigkeit des Imaginierens von Verbesserungsmöglichkeiten des Gegenwärtigen. An einer Ausdifferenzierung, wie dieses real Mögliche auszusehen hat, ist dem Philosophen nicht gelegen. Sie kann auch nicht geleistet werden, da Bloch von der Offenheit zukünftiger Entwicklungen überzeugt ist (vgl. Bloch 1979: 17; siehe auch Zudeick 2012: 655). Was ihn vielmehr interessiert, ist das Erkunden der Spuren des real Möglichen in den Werken, Theorien und Konzepten der Vergangenheit und der Gegenwart.

* * *

Für meine Untersuchung gehe ich davon aus, dass engagierten Dokumentarfilmen eine solche utopische Perspektive potenziell zugeschrieben werden kann und sie, ausgehend vom Vorhandenen, das *real Mögliche* zukünftiger Lebenswelten antizipieren, ohne diese zu konkretisieren. Indem sie abstrakte Begriffe wie Aufklärung, Gerechtigkeit, Gleichheit, Solidarität oder Versöhnung filmisch verhandeln, stimulieren sie die utopische Perspektive und befassen sich mit den damit verbundenen Fragen für die

eigene Gesellschaft ebenso wie mit möglichen Anwendungsweisen. Die utopischen Impulse basieren, wie gesagt, nicht auf ausformulierten Kriterien eines zukünftigen Besseren, sondern entspringen den Anspielungen und nuancierten Verweisen in den Filmen einerseits sowie den politischen Zusammenhängen und kontextuellen Einbettungen andererseits, z. B. hinsichtlich der Aufführungsweisen und der Distribution.

Mein Anliegen ist es, die utopischen Impulse und damit den «prospektiven Horizont» (Bloch 1979: 257) von politisch-aktivistischen Dokumentarfilmen zu analysieren, die ein eigenständiges Denken und ein Bewusstsein für soziale Verbesserungen und politischen Wandel initiieren. Der so spezifizierten Prospektivität nähere ich mich unter Bezug auf den von Zutavern entwickelten politisch-aktivierenden Modus, den ich als Grundlage politischer, in die Zukunft weisender, bewusster wie beiläufiger Mobilisierungsstrategien betrachte (vgl. Kapitel 2.2.3). Das prospektive Moment der Dokumentarfilme werde ich folglich in jenen filmischen Strategien untersuchen, die über die Beschreibung und Kritik von gesellschaftlichen Zusammenhängen und dominanten Diskursen hinaus auf formalästhetischer und inhaltlicher Ebene Anregungen bieten und Denkprozesse vorantreiben, die in der Imagination eines zukünftig Möglichen zu einem Bewusstsein des eigenen Handlungspotenzials und der individuellen Selbstbestimmung beitragen: Wo und wie beziehen sie sich auf eine imaginierte Zukunft? Was ist visionär, was negativ und damit dystopisch? Und welche filmischen Strategien werden dazu eingesetzt?

Dort, wo es den Filmen gelingt, selbst in schwierigen Momenten von Krieg, Gewalt, Zerrüttung und Hass den Blick für die gesellschaftliche Wandlungsfähigkeit zu bewahren und zugleich Wertvorstellungen sowie eine ethische Haltung zu vermitteln, ist das von Bloch beschriebene «utopische Bewusstsein» (Bloch 1979: 11) als Basis künstlerischen Schaffens zu entdecken, das stets von einem Hoffen auf Menschenwürde durchdrungen ist (vgl. ebd.: 5). Doch auch in der ethischen Positionierung eines Films kann ein utopisches Potenzial charakterisiert werden. In seinem Aufsatz «Ethik als utopische Zeitkritik» kommentiert der Philosoph Beat Sitter-Liver, dass die Ethik grundlegend als ein «utopischer Prozess» zu verstehen sei (Sitter-Liver 2011: 88). So erörtert er sie als «kritische und konstruktive Reflexion von Moral» als eine «Ausformung dessen, was Ernst Bloch konkrete Utopie genannt hat» (ebd.). Die ethische Reflexion gleicht in ihrem «zeitkritischen Charakter» und in ihrem konkreten Bezug auf die Realität für Sitter-Liver jener von Bloch beschriebenen «realistischen Antizipation des Guten» (Bloch 1979: 727, zit. n. Sitter-Liver 2011: 97). In der filmischen Zeitkritik, die sich auf eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen *Normen und Werten* konzentriert, so lässt sich herleiten, ist eine

utopische Perspektive enthalten. Denn nach Sitter-Liver hat die reflektierende Ausrichtung auf gemeinsame Grundwerte und Prinzipien insofern immer einen utopischen Charakter, als sie die Basis einer «existenzerhaltenden und -fördernden Gestaltung von Zukunft» darstellt (Sitter-Liver 2011: 99).

3 Dokumentarfilmlektüren

3.1 Politisch-aktivistisches Dokumentarfilmschaffen (1991–1995)

Die offiziellen Medien zeichneten vor und in den Kriegsjahren ein einseitiges, staatlich sanktioniertes Bild der Wirklichkeit, während alternative Organe aufgrund der eingeschränkten Pressefreiheit wenige Möglichkeiten besaßen, (sich) zu informieren (vgl. Kapitel 1.1 und 1.2). Dadurch entstand ein Missverhältnis zwischen der offiziellen Berichterstattung in Kriegs- und Krisensituationen und der alltäglichen Erfahrung der Menschen in diesen Gebieten. Patricia Zimmermann spricht von einem geglätteten und scheinbar widerspruchsfreien Bild der Realität, mit dessen ‹realer› Gegenseite die Menschen in ihrem Alltag konfrontiert seien:

These phantasmagoric images repress the traumas, the amputations, the terrors, the bombings, the destruction, the deaths, the displacements, the rapes, the horrors, the racisms, the pain, the loss, the atrocities. (*Zimmermann 2000: 54*)

Dennoch bringen politische Informationsbeschränkungen und phantasmagorische Bildwelten beständig auch oppositionelle Narrative hervor, die sich durch die Beschäftigung mit unterdrückten Themen dem dominanten Diskurs widersetzen. Kritische Dokumentarfilme sind Teil dieses Gegendisurses. Mit unterschiedlichen filmischen Strategien decken sie die Inkonsistenzen und verdrängten Widersprüche des offiziellen Diskurses auf, analysieren Dogmen und gängige Ideologien und versuchen, einen Möglichkeitsraum zu entwerfen, der den Blick für eine bessere Zukunft öffnet.

Da mich aus der semiopragmatischen Perspektive einerseits die filmischen Strategien, andererseits die konkreten gesellschaftlichen Funktionsweisen solcher Dokumentarfilme interessieren, werde ich die Filme in diesem Kapitel innerhalb ihrer politischen und sozialen Kontexte, also nach Ländern geordnet, untersuchen. So möchte ich mich bestimmten filmischen Phänomenen nähern und ihre Bezüge zu den gegebenen gesellschaftspolitischen Praktiken herausarbeiten. Das Zusammenspiel von Film und Lektüre werde ich dabei als politisch-aktivierenden Modus beschreiben, der – so meine Argumentation – zu eigenmächtigem Denken und Handeln anregen sollte (vgl. Kapitel 2.2.3). Ob und wie die dokumentarfilmische Kritik am historisch Gegenwärtigen zudem eine prospektive Perspektive zur Überwindung der gegebenen Verhältnisse initiiert, ist ebenfalls Gegenstand der Analysen.



1 «B - 92 präsentiert»

3.1.1 Dokumentarfilme aus Serbien

Unter Slobodan Milošević hatten unabhängige Filmschaffende im Vakuum der staatlich instrumentalisierten Berichterstattung wenig Möglichkeiten, Dokumentarfilme zu produzieren und zu verbreiten, wenn sie sich kritisch mit der Politik des Landes auseinandersetzten. Dennoch entstanden in den Kriegsjahren zwischen 1991 und 1995 unter schwierigen finanziellen und produktionellen Bedingungen regierungs- und gesellschaftskritische Dokumentarfilme, die dank des Engagements von neu entstandenen Produktionsfirmen und unabhängigen, kleineren Medienunternehmen realisiert werden konnten. Teilweise wurden die Regisseur*innen von internationalen Organisationen, Stiftungen oder Fördervereinen unterstützt.

Um zu zeigen, wie vielfältig sich der politisch-aktivierende Modus im Zusammenwirken von dokumentarfilmischen Strategien und Aufführungskontexten im semiopragmatischen Rahmen darstellt, möchte ich auf drei sehr unterschiedliche Filme eingehen, die aufgrund ihrer künstlerischen Machart, ihrer Kritik an Staat und Gesellschaft, aber auch ihrer Produktions- und Vertriebsbedingungen herausragen. Die Filme vermitteln Bilder und Perspektiven, die in den offiziellen Medien nicht vorkamen. Alle entstanden unter der Ägide des unabhängigen Radios B92. Der Sender war 1989 als offizielles Jugendradio gegründet worden und hatte sich in der konformistischen Medienlandschaft schnell zu einem kritischen Sprachrohr entwickelt. Die Verantwortlichen setzten sich für politischen Pluralismus, Wirtschaftsreformen und Pressefreiheit in Serbien ein (vgl. Trbic 2000b: o. S.). Ab 1993 versammelten sie erfahrene Filmemacher*innen und Nachwuchstalente, die aus der Fakultät der Dramatischen Künste in Belgrad im Bereich Film und Video kamen. In einem losen Verbund einer neugegründeten Videoabteilung von B92 erhielten die Filmschaffenden

Unterstützung bei der Produktion kritischer Dokumentarfilme. Das filmische Intro wurde zum Markenzeichen: Ein nur mit einem Spot beleuchteter Dobermann hockt vor dunkler Kulisse hinter einem Standmikrofon, in das er laut und kräftig kläfft. Über ihm erscheint der Schriftzug «B - 92 PREDSTAVLJA» («B - 92 präsentiert») (Abb. 1).¹

TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN

Mit TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA (TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN, BRJ 1994) realisierte Želimir Žilnik einen der ersten Dokumentarfilme bei Radio B92. Der über die Landesgrenzen hinaus bekannte Regisseur hatte bereits Ende der 1960er-Jahre (nach einer Ausbildung zum Juristen) mit dem Filmemachen begonnen – in einer Zeit, als im sozialistischen Jugoslawien eine Aufbruchstimmung im Film zu erkennen war. Viele Filmschaffende reflektierten die Strömungen der *Nouvelle Vague* und des *Neorealismus*, wobei der Angriff gegen die festgefahrenen sozialistischen Realitäten ein wichtiges Merkmal ihrer subversiv-ironischen Werke war. Innerhalb der *Neuen Wellen* ging diese filmische Periode als sogenannte jugoslawische «Schwarze Welle» in die Filmgeschichte ein. Allerdings war die Bezeichnung der als «filmische Bewegung» deklarierten Filme ursprünglich keineswegs positiv konnotiert. Sie wurde seitens der Vertreter*innen des politischen Establishments, von denen der Name der «Schwarzen Welle» geprägt worden war, diffamiert. Von offizieller Seite warf man den avantgardistisch-kritischen Filmemacher*innen Verrat an der Gesellschaft vor (vgl. Buden 2010: 41 f.).² Befürworter*innen und Fans vereinnahmten die Begrifflichkeit jedoch sehr rasch als positives Definitionsmerkmal.

Žilnik bewegte sich mit seinen filmischen Strategien seit Anbeginn seines Schaffens zwischen dokumentarischen Formen, die fiktive Elemente integrierten, und «dokumentarischen Fiktionen», in denen er sich subversiv mit der jugoslawischen Realität befasste.³ Die Originalität und das Provokative seiner Werke, ihre «gewagten Explorationen sozialer Tabus» und

- 1 Die Finanzierung dieses B92-Unterfangens erfolgte durch die in jener Zeit einsetzende Kooperation mit der internationalen *Soros Foundation*.
- 2 Laut Buden ging es dabei weniger um ein falsches Bild, das die Filme von der Gesellschaft zeichneten, als vielmehr um die Gesellschaft selbst, deren soziale Utopie bereits im Untergang begriffen war, was die Künstler*innen voraussahen und wogegen sich der herrschende Diskurs mit allen Mitteln wehrte – in letzter Konsequenz, indem die Filmschaffenden ihres künstlerischen Status enthoben wurden (vgl. Buden 2010: 43). Zur «Jugoslawischen Schwarzen Welle» siehe Greg DeCuir Jr. (2011).
- 3 Solche dokumentarischen Mischformen werden heute oft als «Doku-Hybride» (Mundhenke 2010), «Hybridfilme» (Kim 2016) oder «Hybrid-Formen» (Mundhenke 2017) bezeichnet.

ihre «radikal-liberal politische Orientierung», brachten ihm hohe Anerkennung in Jugoslawien ein (Iordanova 2001: 96).⁴ Bereits mit seinem ersten, sich am Marxismus reibenden Spielfilm RANI RADOVI (EARLY WORKS, YU 1969) wurde Žilnik mit der Auszeichnung des Goldenen Bären auf den Internationalen Filmfestspielen Berlin auch internationale Anerkennung zuteil. Durch seine kompromisslose Filmarbeit hatte er allerdings anfangs der 1970er-Jahre mit einem Aufführungsverbot in Jugoslawien zu kämpfen. Dies zwang ihn zeitweilig ins deutsche Exil, wo er ebenfalls mit provokanten Werken für Aufsehen sorgte (vgl. Prejdová 2005a: o.S.). Schon bald darauf kehrte er in seine Heimat zurück, um im eigenen Land den Blick auf die gesellschaftlichen Missstände zu schärfen.

In TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN nimmt Žilnik auf subtile und zugleich humorvolle Art die Stimmung und das Denken der serbischen Bevölkerung in den Fokus. Dazu inszenierte er die «Wiederkehr» des 1980 verstorbenen ehemaligen jugoslawischen Staatspräsidenten Josip Broz Tito. Er ließ den bekannten Tito-Mimen Dragoljub S. Ljubičić, in eine Marschallsuniform gekleidet, wie sie der einstige Staatschef gerne trug, auf den Straßen Belgrads mit den Menschen ins Gespräch treten und dokumentierte diese Begegnungen mit einer handlichen Videokamera. Als wüsste er nicht, was in «seinem» Land los ist, lässt sich der Schauspieler von den Passanten die aktuellen Entwicklungen erläutern. Er fordert sie auf, ihm zu erklären, warum man den Serb*innen international keinen Glauben mehr schenke und sie stattdessen mit Sanktionen belege. Wie einst das Staatsoberhaupt Jugoslawiens scheint auch das Tito-Double eine besondere Ausstrahlung zu besitzen: Wo immer er hinkommt, scharen sich die Menschen um ihn. Lustvoll sprechen sie ihn als «Genosse Tito» an. Allen ist das ironische Spiel bewusst, was nicht zuletzt aus ihren Andeutungen auf das Jenseits, aus dem Tito komme, offenkundig wird. Auffallend ist, wie unbeschwert die Umstehenden dieser Figur gegenübertreten. Sie geben ihre Sorgen und Ängste ebenso wie ihre Haltungen zum vorherigen und zum aktuellen Regime sehr direkt kund. Selbst dort, wo sie sich belustigend äußern, haben ihre scherzenden Einschätzungen einen ernsthaften Kern. Im Film werden dabei die unterschiedlichsten Blickweisen auf die jüngste Vergangenheit aufgefächert: Manche der Teilnehmenden machen die ehemalige sozialistische Führung für die aktuelle Misere verantwortlich, einzelne wünschen sich Tito zurück und erinnern sich nostalgisch an die Zeiten von «Brüderlichkeit und Einheit». Andere kritisieren die aktuelle Politik und das Kriegstreiben und denken über eine demokratische

4 Zu Žilniks Filmschaffen vgl. u. a. DeCuir Jr. (2011); DeCuir Jr. (2010); Prejdová (2005a, b); Steinberg (2001); siehe auch Iordanova (2001: 96 ff.).



2-5 Im Gespräch mit dem «auferstandenen» Tito

Volksregierung nach (Abb. 2-5). Durch die Montage der Äußerungen wird nicht nur das breite Spektrum an Meinungen sichtbar, das in der Gesellschaft existiert, sondern darüber hinaus das gesellschaftliche Bewusstsein um historische Verbindungslinien und Ähnlichkeiten der politischen Systeme am Übergang von Kommunismus zu Postkommunismus. Auch die von offizieller Seite vollzogene Geschichtsvergessenheit wird thematisiert. Denn Tito war in jenen Jahren zur *Persona non grata* geworden. Seine Monumente hatte man entfernt, Straßennamen mit einem sozialistischen Kontext umbenannt. Ein kritisches Nachdenken über die Vergangenheit und historische Kontinuitäten sollte unterdrückt werden. So wollten die politischen Eliten sämtliche Beziehungen zum Titoismus und nicht zuletzt ihre durch Tito geförderten Karrieren vergessen machen. Doch die Bevölkerung, das kommt in den Äußerungen in Žilniks Film deutlich zum Ausdruck, mochte sich zwar in weiten Teilen nicht gegen den politisch eingeleiteten und zuweilen opportunistischen Wandel gewehrt haben, sie hatte ihn jedoch durchaus wahrgenommen.

Aufgrund des fiktiven Elements des wiederkehrenden ehemaligen Staatsoberhauptes lässt sich bei *TITO ... UNTER DEN SERBEN* von einem *Mockumentary* sprechen. Dieses auch als «fiktive Dokumentation» bezeich-

nete filmische Format bedient sich etablierter Formen des Dokumentarfilms und nutzt die «Fiktion als dokumentarische Methode» (Hißnauer 2010: 17). Die Zuschauer*innen werden zu einem changierenden Lektüremodus angehalten, indem die Filme versuchen, «von der Glaubwürdigkeit ihrer Szenarien» zu überzeugen, ohne dass die Rezipient*innen «die Tatsächlichkeit des Dargestellten» annehmen würden, wie Christian Hißnauer anführt (ebd.).⁵ Maren Sextro hebt hervor, dass «der Dokumentarfilm eine bedeutende Rolle für das Verständnis von Mockumentaries spielt» (Sextro 2009: 3). «Wirklich verstehen und *genießen*» könne man einen solchen Film erst, wenn man sich des Spiels mit dokumentarischen Praktiken im Mockumentary bewusst werde (ebd.). Dieser dekonstruiere die Konventionen des Dokumentarfilms und thematisiere so den Umgang mit Realismus- und Authentizitätsstrategien (vgl. ebd.: 4).

Eine Befragung der Bürger*innen Belgrads in Form einer konventionellen Reportage wäre in jenen politisch aufgeheizten Zeiten zu Beginn der 1990er-Jahre wenig fruchtbar gewesen. In einer dokumentarischen Situation hätten die sozialen Akteur*innen nicht derart offen gesprochen. Demgegenüber konnten sie innerhalb des inszenierten Rahmens agieren und reagieren, ohne dass ihnen durch die Brisanz ihrer Äußerungen Unannehmlichkeiten entstanden (vgl. DeCuir Jr. 2010: o. S.). So zeigt sich in der filmischen Hybridform *Žilniks* ein Gespür dafür, mit fiktiven Elementen einerseits den dramatischen Konflikt zu schüren und andererseits innerhalb eines konstruierten Settings den sozialen Akteur*innen eine gewisse Freiheit zu lassen, um Persönliches preiszugeben.⁶

Dass nun gerade ein Dokumentarfilm im Stil eines Mockumentarys dazu beitragen soll, einen politisch-aktivierenden Modus zu initiieren, mag im ersten Moment verwundern. Doch findet sich im Zusammenwirken von fiktiver Figur und sozialen Akteur*innen innerhalb eines realen Settings mit konkreter, auf die Realität bezogener Interaktion eine markante Lektüeranweisung, die die Zuschauer*innen dazu anhält, den Film im

5 Es gibt unzählige Arten der Vermischung von fiktiven Elementen mit etablierten, dokumentarfilmischen Erzählstrategien, die von fiktionalen, oft parodistischen Dokumentarfilmen über Doku-Dramen (Reenactment) und Pseudo-Dokumentarserien (Scripted Reality) reichen (vgl. u. a. Blum 2017; Sextro 2009; Lipkin/Paget/Roscoe 2006). Nicht alle Formen enthalten jedoch innerhalb des Films selbst eindeutige Anweisungen, die auf ihre fiktive Ebene aufmerksam machen. Zuweilen wird ihr fiktiver Charakter erst mittels kontextueller Indices ersichtlich – vor allem für Zuschauer*innen, denen ein fundiertes Wissen um filmische Konventionen oder auch um die Zusammenhänge der konkreten Inhalte fehlt.

6 Den Begriff des Fiktiven verwende ich hier (in Abgrenzung zum Fiktionalen, das sich auf den semantisch-logischen Status eines Films bezieht) in der von Tröhler definierten Form als das, «was erfunden ist und sich von vornherein auf einen imaginären Referenten bezieht» (Tröhler 2004: 155).

Sinne Odins *dokumentarisierend* und nicht *fiktivisierend* zu lesen (vgl. Kapitel 2.2.2). Die dokumentarisierende Lektüre dient dabei als Voraussetzung, um den Film aufgrund seiner politischen Bezüge im politisch-aktivierenden Modus aufzunehmen (vgl. Kapitel 2.2.3). Dieser Modus greift ebenfalls beim Mockumentary, da die filmische Form, wie Sextro beschreibt, durch den «Gebrauch typisch dokumentarischer Codes und Konventionen» den «Eindruck von Authentizität und Objektivität» vermittelt, auch wenn das aufgebaute Vertrauen in den dokumentarischen Stil zugleich irritiert wird (Sextro 2009: 79). Indem das Mockumentary seine «eigentliche Fiktionalität» (ebd.) zu erkennen gibt, enthält es Merkmale, die einen dokumentarisierenden Modus programmieren, die aber durch den Verweis auf fiktive Elemente die Zuschauer*innen zugleich dazu bringen, ihre Lektüre als dokumentarisierende zu reflektieren. Das zeichnet sich auch in der Charakterisierung dieser filmischen Form durch Paul Ward ab, der anmerkt: «Obviously, all mockumentaries show a possible world in the sense that they show a fictional world that is plausible enough to make the viewer ask, 'Is this a *real* documentary?» (Ward 2006: 270).

In dieser Weise nutzt auch Žilnik dokumentarfilmische Strategien in der visuellen Repräsentation des parodistischen Spektakels, um die Zuschauer*innen zur Reflexion der Darstellung der Wirklichkeit und der Konstruktion dokumentarfilmscher Realität anzuregen. Die Bilder vermitteln einen dokumentarischen «Look»: Die Kamera, auf der Schulter des Kameramanns Miodrag (Miša) Milošević, einem langjährigen Weggefährten Žilniks, ist ständig in Bewegung und schwingt zwischen den Sprechenden hin und her. Zuweilen verliert sie ihren Hauptprotagonisten aus dem Blick, weil sich ein Gesprächspartner dazwischendrängt oder der Tito-Mime auf jemanden zuläuft, ohne dass die Kamera so schnell folgen könnte. Auch Archivmaterial aus den Glanzzeiten Titos, auf denen dieser an Aufmärschen oder mit internationaler Politikprominenz zu sehen ist, sowie Filmbilder des jüngsten Kriegsgeschehens, am bekanntesten das Bild der von Granate getroffenen, jahrhundertealten Brücke von Mostar, sind in *TITO ... UNTER DEN SERBEN* integriert. All diese Merkmale fordern eine dokumentarisierende Lektüre. Ebenso beziehen sich die Aussagen der sozialen Akteur*innen nicht nur auf den fiktiven Tito, sondern mehrheitlich auf die historische Wirklichkeit. Trotzdem sind die historischen Bezüge durch den die Geschichte interpretierenden Darsteller und die spielerischen Äußerungen der Passant*innen stets auch als parodierend infrage zu stellen. Die Zuschauer*innen müssen sich während des Schauens Gedanken darüber machen, wie durch den fiktiven Tito die Realität und die filmischen Aussagen über die Realität beeinflusst werden und wie der Film dennoch als Zeugnis der Wirklichkeit zu verstehen ist.

In der Erörterung des filmischen Verfahrens wird deutlich, dass auch Žilniks Film, wie für Mockumentarys typisch, durch das «Verwirrspiel aus *Wahrheit* und Täuschung, aus Fiktivem und Authentischem» die Aufmerksamkeit auf den Dokumentarfilm selbst lenkt (Sextro 2009: 79). Doch liegt sein Brennpunkt weniger auf einem selbstreflexiven Spiel mit der Gattungsgrenze als auf der Erkundung der Aktualität durch ein fiktives Konstrukt. Dieser Aspekt findet sich als wesentliches Merkmal des Mockumentarys bei Steven N. Lipkin, Derek Paget und Jane Roscoe, die für die Fälle, die über die rein spielerisch-subversive Variante hinausweisen, festhalten: «To the extent to which they are cultural and social commentators, the forms draw very close to the original aims and intentions of documentary <proper>» (Lipkin/Paget/Roscoe 2006: 26). Die dokumentarische Intention der von Bill Nichols beschriebenen Adressierung der Realität, statt einer durch die Filmschaffenden imaginierten Welt (vgl. Nichols 2001: xi), ist in *TITO ... UNTER DEN SERBEN* besonders hervorzuheben. Denn der Film ist höchst politisch. Durch die dokumentierte Performance zeichnet er ein kaleidoskopisches Bild der serbischen Gesellschaft, wie es zur damaligen Zeit von offizieller Seite negiert wurde. Auch wenn sich in den Reaktionen der Bevölkerung in Žilniks Film zeigt, wie Dejan Sretenović darlegt, dass die vergangene «jugoslawische Realität» noch keiner «radikal ideologischen Abrüstung» unterzogen wurde und sie noch immer die Realität strukturiert (Sretenović 2003: o.S.), machen die Stimmen jener, die ihre kritisch-reflektierten Einschätzungen kundtun, die Existenz einer oppositionellen Zivilgesellschaft sichtbar. Darüber hinaus offenbart der Dokumentarfilm seine kritische Haltung gegenüber der aktuellen Politik. Dies macht er zum einen, indem er die Herrschaft Titos ins Licht der Öffentlichkeit zurückholt und den öffentlichen Raum zum Kommunikationsraum erklärt, in dem über Politik, die vergangene wie die gegenwärtige, vielfältig und zwiespältig debattiert werden soll. Zum anderen ist die *Stimme* des Films, jene Verbindung aus Argument und Stil (vgl. Nichols 2001: 43), in der Kombination von imitiertem Tito, Archivmaterial und dokumentierter gesellschaftlicher Polyphonie als politisches Statement zu verstehen.

Der prospektive Blick zielt in *TITO ... UNTER DEN SERBEN* auf den gesellschaftlichen Wandel, der durch die im Film angeführte Kritik sowie das ironische Spiel mit dem ehemaligen Staatsoberhaupt auf die Überwindung des Milošević-Systems ausgerichtet ist. Die 1976 vom Kulturtheoretiker Raymond Williams beschriebenen Mechanismen eines «autoritären Kommunikationssystems» funktionierten als durchdringendes Kontrollinstrument:

In this system, communications are seen as part of the total machine through which a minority governs a society. The first purpose of communication is

to transmit the instructions, ideas, and attitudes of the ruling group. As a matter of policy, alternative instructions, ideas, and attitudes are excluded. Monopoly of the means of communication is a necessary part of the whole political system. *(Williams 1976: 130)*

Im Gegensatz zu einem solchen totalitären Universalanspruch wird in Žilniks Film die Unkontrollierbarkeit geradezu zelebriert, wenn hier eine Vielfalt gleichberechtigter Meinungen, die allenfalls in ihrer Diversität ausgewählt und ‹kontrolliert› sind, zu Wort kommt. Der vielstimmige Ansatz eröffnete in der damaligen Situation einen Blick darauf, dass eine alternative Lebensform, wie sie im dominanten Diskurs ausgeschlossen wurde, gerade (oder gar nur) aus den Widersprüchen der im Film dokumentierten Stimmen der Bevölkerung entstehen kann.

Alle hier erläuterten Aspekte, die sich als kritische Wertung der aktuellen Politik verstehen lassen, dienen als Hinweis darauf, dass der Film eine ‹metapolitische› Lektüre im Sinne Zutaverns anregt, da er eine bestimmte Idee von Politik als Diskurs vielfältiger Positionen vermittelt, die es aufseiten der Zuschauer*innen zu eruieren oder nachzuvollziehen gilt. Das Besondere ist, dass der Film durch die Vielfalt der dokumentierten Meinungen den Rezipient*innen keine eindeutige politische Positionierung vorgibt. Vielmehr wird dadurch die herrschende Ideologie der scheinbaren Diskontinuität der Geschichte, des Nationalismus und des Jahrhunderte alten Hasses zwischen den ethnischen, religiösen und kulturellen Gemeinschaften und der eigenen Unschuld an der politischen Eskalation transparent gemacht und der öffentlichen Diskussion zugeführt. Die dahinterstehende demokratische Haltung ist somit der zentrale Wert, den der Film vermittelt.

Die vielstimmige Struktur führt zugleich zu einem ‹parapolitischen› Modus, welcher die Zuschauer*innen dazu animiert, sich mit dem Film als einer ‹Form ‹politischer› Kommunikation› auseinanderzusetzen (Zutavern 2015: 73). Denn die ‹Polyphonie› in einem Text kann als filmisches Verfahren interpretiert werden, das eine Rezeptionsweise initiiert, in der über die realen Instanzen der Filmproduktion und die im Film sprechenden Instanzen nachgedacht werden muss.⁷ In der Gegenüberstellung von widersprüchlichen oder zumindest ambivalenten Äußerungen unterläuft der Film eine eindeutige politische Verortung und veranlasst die Zuschauer*innen, seinen politischen Impetus zu entschlüsseln. Da die diversen Subjektpositionen in Žilniks Dokumentarfilm disparate Haltun-

7 Auf den aus der Literaturwissenschaft übernommenen Begriff der ‹Polyphonie›, der als theoretische Größe für den Film fruchtbar gemacht werden kann, komme ich vertiefend in Kapitel 3.2.2 zu sprechen.

gen repräsentieren, müssen die Rezipient*innen auf ihr Weltwissen und ihre Erfahrungen der Realität am Übergang vom Titoismus zur politischen Situation unter Milošević und auf ihre eigene Haltung gegenüber diesen Entwicklungen zurückgreifen. Für das Verständnis eines polyphonen Films ist es daher wichtig, dass sich die Zuschauer*innen bewusst sind, wie dies der Linguist Dominique Maingueneau für literarische Werke beschreibt, dass «auf einer höheren Ebene der Autor natürlich auch für diese Worte [der Figuren im Text, A. R.] *verantwortlich* ist» (Maingueneau 2000: 90, Herv. A. R.). «Verantwortlich» meint im dokumentarfilmischen Zusammenhang nicht, dass Regisseur*innen die Verantwortung für die Äußerungen ihrer Protagonist*innen tragen, sondern dass sie für die Kontextualisierung der Aussagen in der Montage verantwortlich sind und so die *Stimme* des Films prägen.

Der «parapolitische» Lektüremodus beschäftigt sich daher bei TITO ... UNTER DEN SERBEN mit dem Status und der Positionierung der filmischen Stimme, um so die politische Haltung des Films zu verstehen, wobei es darum geht, die Widersprüchlichkeit, die der Film durch die Montage konstruiert und die weder aufgelöst noch erörtert wird, zu ergründen. So fließt neben erlerntem Wissen über dominante Diskurse und gesellschaftliche Traditionen auch die Frage nach der politischen Position des Regisseurs in die Einschätzung mit ein. Aus der analytischen Perspektive, die ich heute auf den Film richte, stellt sich zudem die Frage nach der «institutionellen Rahmung» des Films (im Sinne von Odin) und den Aufführungskontexten. Wenn ich diesen Fragen nun nachgehe, so nehme ich an, dass sich eine mögliche politische Aktivierung der Zuschauer*innen durch den Film im Zusammenspiel meta- und parapolitischer Einflüsse auf die Lektüre ergibt.

TITO ... UNTER DEN SERBEN feierte seine Premiere in Belgrad am 15. April 1994. Viele Oppositionspolitiker*innen hatten sich dazu eingefunden. Žilniks Film sorgte für Furore. Die großen regierungsnahen Zeitungen veröffentlichten in den darauffolgenden Tagen lange Beiträge, die sich ausführlich mit dem Setting um die Wiederkehr Titos und die Bevölkerungsbeteiligung befassten. Sie wiesen darauf hin, dass es sich um eine Produktion von B92 handelte – den allseits als oppositionell, mutig und Milošević-kritisch bekannten Radiosender. Hingegen wurden die zahlreichen kritischen Bezüge des Films zum Milošević-Regime in den Artikeln nicht aufgegriffen. Einzig das Wochenmagazin NIN publizierte ein Interview, in dem sich der Filmemacher, zu seinem Film befragt, kritisch über das Verhältnis von aktuellen Machthabern und Gesellschaft äußerte (Abb. 6–7).⁸

8 Vgl. die *Wöchentliche Informative Zeitung NIN (Nedeljne Informativne Novine)* vom

6 «Offensichtlich tot und doch wieder nicht» titelt Borba am 18. April 1994

BORBA PONEDELJAK 18. APRIL 1994

Evidentno mrtvo, ali' kao da nije

Jovan Čuković: Film nagani na razmišljanje o prošlosti, budućnosti i motiviraju našeg naroda... Zoran Đinđić: Reakcija na pojavu lica koji je evidentno mrtvo, politički da živimo u vreme socijalističkog nadrealizma... Nikola Stojanović: Osvaj film je etički čistiji nego...

Kako se Tito, po drugi put, našao među Srbima i kako su ga gledački ogorčeni napadali, pokušali su reditelj Zoran Đinđić i producent Mladen Ilić... Kako se Tito, po drugi put, našao među Srbima i kako su ga gledački ogorčeni napadali, pokušali su reditelj Zoran Đinđić i producent Mladen Ilić...

razmišljanje nad suštinom doprinosa tenetima. Da reditelj naša, uvek, i ostavljajući nepreviđenost, belomost ovog ratom otkinutog, ali uvek živog, naroda... Razlike na osnovu prirode i namene, Mladen Ilić neposredno neposredno... Mladen Ilić neposredno neposredno...

— Otvoriti utisak koji se stvara da se radi o nekakvom tenetu, kao da se radi o nekakvom tenetu, kao da se radi o nekakvom tenetu... — Otvoriti utisak koji se stvara da se radi o nekakvom tenetu, kao da se radi o nekakvom tenetu...

7 NIN vom 22. April 1994: «Tito, Meister!»

serdet ЖЕЛНИЧАР ЖЕЛНИЧНИК
Tito, majstor!
U istovremeno vreme su od zemlje napravili mesto u kome se gleda kroz nišanske stave. Kako je njegova nasliedina budu bezistorijna...
Prolomio se i u Beogradu... Tito, majstor! U istovremeno vreme su od zemlje napravili mesto u kome se gleda kroz nišanske stave...

OSTAVIMO DRUGA DA NA MURU OBELEŽI SVOJ POSAO, REKAO JE...
I bio krajem. Pev je bio svestan o trenutnoj situaciji... Tito, majstor! U istovremeno vreme su od zemlje napravili mesto u kome se gleda kroz nišanske stave...

Über Radio B92, Flyer und vereinzelte Annoncen wurde der Dokumentarfilm beworben. So lief der Film nicht nur während mehrerer Wochen des Frühsommers 1994 erfolgreich im Kino, er wurde in der Folge tausendfach über Videotheken und Zeitungskioske auf VHS-Kassetten im ganzen Land verbreitet.⁹ Die Schirmherrschaft des rebellischen Jugendrads wie auch die Urheberschaft des vor Ort bekannten Regisseurs Žilnik gaben dem Film ein subversives Flair. Dem Publikum war mit großer Wahrscheinlichkeit bewusst, dass der Film aus dem oppositionellen Umfeld stammte. Indem *TITO ... UNTER DEN SERBEN* einen Einblick in die divergierenden Sichtweisen der Belgrader Bevölkerung gewährte und ihm – aus der ‚Werkstatt‘ von B92 kommend – ein kritischer Tenor zugeordnet werden konnte, präsentierte sich der Film als Kritik am dominanten Diskurs. Was bedeutet diese pragmatische Rahmung nun für die Lektürewise des Films?

Da Žilnik als ein Unterstützer der regierungskritischen Kreise bekannt war, kann davon ausgegangen werden, dass sein Film auf parapolitischer Ebene als politische Kommunikation wahrgenommen wurde. Auf diese Weise programmierte der Film die Aktivierung eines politischen Bewusstseins der Bevölkerung und regte die Zuschauer*innen dazu an, sich ausgehend vom Inhalt kritisch mit der aktuellen Politik und ihren ideologischen Lenkungsmechanismen auseinanderzusetzen. Im filmischen Verwirrspiel, das keine eindeutige Haltung vermittelt, konnten sie etwas über den Zustand der Gesellschaft erfahren, mussten aber zur politischen Verortung des Films die Vielfalt der Haltungen und so auch ihre eigene Position und ihre persönliche Lebensgeschichte reflektieren. Sie waren als Zuschauer*innen und als Teil der Gesellschaft – ebenso wie die sozialen Akteur*innen im Film – gefordert, sich als politische Subjekte mit individueller Handlungsfähigkeit wahrzunehmen.¹⁰ In diesem Zusammenwirken inhaltlicher und kontextueller Merkmale besteht also der filmische Impetus einer politischen Aktivierung der Zuschauer*innen. Was letztere nach der Lektüre daraus machten, inwieweit ihr politisches Bewusstsein geweckt wurde und sie tatsächlich dazu angeregt wurden, sich aktiv an einem öffentlichen, kritischen Diskurs, an Protestbewegungen oder oppositionellen Aktionen zu beteiligen, wäre allenfalls durch Befragungen, die jedoch nicht durchgeführt wurden, feststellbar gewesen.

22. April 1994. Wie die meisten großen Zeitungen war auch NIN ein staatlich kontrolliertes Medium, das ab Ende der 1980er-Jahre durch Milošević und seine Parteigenoss*innen «gleichgeschaltet» worden war (Melčić 2007b: 316). Viele internationale Zeitungen berichteten ebenfalls über Event und Film, u. a. *The New York Times*, *The Guardian*, *De Volkskrant*, *der Corriere della Sera*, *Die Zeit* und die *Frankfurter Rundschau*.

9 Zur Zirkulationsgeschichte des Films siehe Reiter (2018).

10 Zur Charakteristik politischer Filme, die Zuschauer*innen dazu anzuregen, sich ihrer politischen Eigenverantwortung bewusst zu werden, vgl. Rabinowitz (1994: 23).

Dass von offizieller Seite nicht gegen die Aufführung und Verbreitung des Films vorgegangen wurde, hatte sowohl mit dem Sonderstatus der Stadt Belgrad als auch mit der Selbstgewissheit des Regimes zu tun. Den etwas freieren Umgang mit kritischen Stimmen in der Hauptstadt bringt Mark Thompson auf den Punkt:

[T]he capital city became the media equivalent of a safari park. International visitors would notice the exotic fauna, often without grasping how marginal they [the critical voices, A.R.] were to the everyday life of the two-thirds of the population outside the invisible fence. (Thompson 1999: 106)

Demgegenüber ist zu vermerken, dass das Durchhaltevermögen von B92 trotz seiner marginalen Position späterhin «nicht unerheblich zur Erosion der Herrschaft des autokratischen (rest)jugoslawischen Präsidenten Slobodan Milošević» beitrug (Buder 2008: 564). *Žilniks TITO... UNTER DEN SERBEN* ist dabei als *eine* Komponente dieser sich aus unterschiedlichen Bevölkerungsschichten langsam konsolidierenden Bewegung zu betrachten, die im Laufe der 1990er-Jahre eine immer breitere Basis erreichte, bis Milošević im Jahr 2000 endgültig von der Bevölkerung gestürzt werden konnte.

* * *

Begrenzte Zugeständnisse an oppositionelle Positionen zeigten sich zum Beispiel auch am Jugoslawischen Dokumentar- und Kurzfilmfestival in Belgrad. In all den Jahren unter Milošević wurden dort einzelne regimekritische Filme vorgeführt – im Rahmen einer Veranstaltungsreihe wohlge-merkt, die seitens des serbischen Staates finanziert wurde und deren stetig zunehmende serbisch-nationalistische Prägung sich deutlich abzeichnete (vgl. Jelenković 2016: 89).¹¹ 1991 zeigte das Festival in einer Spezialvorführung sogar noch dokumentarisches Material über die Anti-Milošević-Demonstrationen vom 9. März 1991, während derer die Panzer der jugoslawischen Volksarmee in den Straßen standen und zwei Menschen ihr Leben verloren (vgl. Jelenković 2013: 133). Allerdings handelt es sich bei

11 Ab 1992 prägte die offizielle Staatsideologie das Festival. Gezeigt wurden nun mehrheitlich Filme serbischer und montenegrinischer Autor*innen, deren Themen für sich sprachen. Viele Dokumentarfilme handelten über die ruhmreiche serbische Geschichte, über Traditionen, die orthodoxe Kirche oder über die Verbrechen der kroatischen Ustaša-Legionen an der serbischen Bevölkerung während des Zweiten Weltkriegs (vgl. Jelenković 2013: 136 f.; siehe auch Jelenković 2016: 79). Zu dieser Gewichtung trug auch bei, dass seit Beginn der 1990er-Jahre Videofomate am Festival zugelassen wurden und dadurch die von den nationalen Fernsehsendern produzierten Dokumentarfilme die Möglichkeit zur Festivalteilnahme erhielten.

diesem Festival und den wenigen vorgeführten kritischen Filmen um ein Nischenphänomen, das abseits der autokratisch geformten Öffentlichkeit existierte.¹²

Solchen Ausnahmen stand die gesicherte Machtposition des Regimes gegenüber, wie sie der Journalist Ulrich Schiller in seinem Beitrag über Žilniks Tito-Film-Premiere in der Wochenzeitung *Die Zeit* anspricht: Der Autor wirft darin die Frage auf, «warum Milošević die zwar im wesentlichen auf Belgrad begrenzte, aber doch bemerkenswerte Meinungsfreiheit duldet», und gibt gleich selbst eine mögliche Antwort: «Weil Ventile nützlich sind und Kontrolle erleichtern? Weil die Macht (noch) nicht bedroht ist?» (Schiller 1994: o. S.).¹³ Dabei hatten kritische Stimmen in Serbien zweifache Schwierigkeiten zu gewärtigen: Einerseits wurden sie vom hegemonialen System ausgegrenzt, und es gelang ihnen nicht, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen. Andererseits vertraten sie Meinungen, die sich bezüglich des Wunsches nach einer starken Nation gegen das eigene Volk zu richten schienen und deshalb auch in der Bevölkerung einen schweren Stand hatten. So konnten bereits realistische Einschätzungen schon wie «schwärzeste anti-serbische Propaganda» wirken (Thompson 1999: 109). Die liberale Taktik der Regierung in der Hauptstadt konnte außerdem nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kritiker*innen in jenen Jahren mit vielen Problemen zu kämpfen hatten, ihnen die Arbeitsmöglichkeiten entzogen waren, sie unter konstantem Druck durch das Regime standen und ihre Redefreiheit stark eingeschränkt war.¹⁴ Dennoch wurde die kritische Medien- und Informationsarbeit kontinuierlich vorangetrieben.

KOSOVO TRILOGY: THE PARALLEL WORLDS OF KOSOVO

Der junge Janko Baljak, der zu den Gründungsmitgliedern des Videodepartments von B92 gehörte, realisierte zahlreiche kürzere reportageartige Dokumentarfilme, in denen er sich investigativ den im offiziellen Dis-

12 Öffentlichkeit ist hier nicht im Sinne des Soziologen Jürgen Habermas, ausgehend von einem grundlegend demokratietheoretischen Verständnis, zu verstehen. Für Habermas dient der Begriff der «politischen Öffentlichkeit» als «Inbegriff derjenigen Kommunikationsbedingungen, unter denen eine diskursive Meinungs- und Willensbildung eines Publikums von Staatsbürgern zustande kommen kann» (Habermas 1990: 38). Im Gegensatz dazu ist Öffentlichkeit in autokratischen Systemen als ein «Kommunikationsraum» zu definieren, in dem sich «politische und gesellschaftliche Akteure und (Teil-)Gruppen der Gesellschaft unter maßgeblicher Vermittlung durch Medien auf gemeinsame Themen beziehen» (Hasebrink 2000: 97 f., zit. n. Wimmer 2007: 36).

13 Dass sich kritische und dissidente Stimmen vor allem aus regierungstaktischen Gründen halten konnten und sich das Regime unter Milošević so den Schein eines toleranten Staates gab, erwähnt auch Goulding (vgl. Goulding 2002: 192).

14 Vgl. Kapitel 1.2; siehe auch Matić (2004: 161).

kurs nicht existierenden Standpunkten zuwandte.¹⁵ Eine Produktion war das Dokumentarfilmprojekt *KOSOVSKA TRILOGIJA* (*KOSOVO TRILOGY: THE PARALLEL WORLDS OF KOSOVO*, BRJ 1994) über die Parallelgesellschaft der serbischen und albanischstämmigen Bevölkerung im Kosovo. Es handelte sich angesichts einer aufgeheizten Debatte zum Thema Kosovo um eine heikle Herangehensweise. Bereits im sozialistischen Nachkriegs-Jugoslawien (ab 1943/45) war die politische Führung uneins gewesen, wie man mit der im Süden Serbiens gelegenen Provinz umgehen sollte, die den Serb*innen als die Wiege ihrer Nation galt, in der aber eine mehrheitlich albanischstämmige Bevölkerung lebte. Unter Tito lautete die Frage noch, ob man ihnen eigene bundesstaatliche Rechte geben, ihre Rechte innerhalb Serbiens stärken oder sie ganz aus dem jugoslawischen Staatenbund entlassen sollte (vgl. Sundhaussen 2014a: 189). Mittels einer Reihe von Verfassungsänderungen wurde der Status der kosovarischen Region im Jahr 1974 zur Autonomie innerhalb Serbiens ausgeweitet, wenn auch oft missachtet (vgl. ebd.: 187f.). Den nach Titos Tod aufflammenden kosovo-albanischen Protestbewegungen begegnete Milošević im März 1989 mit der Angliederung der Region an Serbien (siehe Kapitel 1.1).

Während in den staatlichen serbischen Medien die Annektierung des Kosovo mit der vermeintlichen Gefahr gerechtfertigt wurde, dass die kosovo-albanische Bevölkerung einen Genozid an den Serb*innen verübte, wodurch der serbische Patriotismus angestachelt wurde,¹⁶ ereignete sich in der Provinz selbst eine Umwälzung, die allerdings in nationalen wie internationalen Medien weitgehend unberücksichtigt blieb: die systematische Ausgrenzung und Unterdrückung der albanischstämmigen Kosovar*innen, basierend auf der eingeführten serbischen Kontrolle über die kosovarische Provinz.¹⁷ Die albanische Sprache war als Amtssprache verboten, viele Staatsangestellte des öffentlichen Dienstes wurden fristlos entlassen und spezielle serbische «*temporary emergency management teams*» gegründet, um Führungsteams in Fabriken, Schulen, Universitäten, Krankenhäusern und öffentlichen Verwaltungen zu ersetzen, albanischstämmige Journalist*innen wurden ausgegrenzt oder ihrer Positionen enthoben und die Unabhängigkeit der Gerichte wurde untergraben (Human Rights Watch

15 Dazu gehören u. a. *SLIKE ŽALOSNIH DOGAĐAJA* (IMAGES OF SAD EVENTS, BRJ 1993); *EKSTREMNI BEOGRAD* (EXTREME BELGRADE, BRJ 1993); *SVI PREDSEDNIKOVİ DNEVNICI* (ALL THE PRESIDENT'S NEWS, BRJ 1994); *VIDIMO SE U ČITULJI* (THE CRIME THAT CHANGED SERBIA, BRJ 1995).

16 Sundhaussen führt aus, dass diese auf religiösen, mythischen und moralischen Kriterien basierenden Rechtfertigungsstrategien weder rechtsstaatlich, territorial noch historisch Bestand hatten (vgl. Sundhaussen 2014a: 230 ff.).

17 Vgl. Human Rights Watch-Report zu den Menschenrechtsverletzungen im Kosovo (Human Rights Watch 1992: o. S.); siehe auch Ramet (1992: 88 f.).

1992: o.S.). Auch waren serbische Autoritäten verantwortlich für willkürliche Verhaftungen sowie für Folter und Mord an ethnischen Albaner*innen in kosovarischen Gefängnissen (vgl. ebd.). Während internationale Menschenrechtsorganisationen massive Diskriminierungen und Menschenrechtsverletzungen gegen Kosovo-Albaner*innen registrierten, begann sich die albanischstämmige Bevölkerung gegen die systematische Unterdrückung neu zu formieren und verlegte das von Serbien aufgelöste Parlament Kosovos in den Untergrund (vgl. Sundhaussen 2014a: 377). Sie baute einen Parallelstaat auf, der Regierungsstrukturen ebenso umfasste wie ein Bildungs-, Gesundheits-, Medien- und Steuersystem (vgl. Calic 2010: 303).

In Baljaks *KOSOVO TRILOGY* bekommen die von offizieller serbischer Seite in der Regel als Unruhestifter Diskreditierten ebenso eine Stimme und ein Gesicht wie die serbischen Kosovar*innen. Einen Schwerpunkt bildet das Sichtbarmachen und Bezeugen der prekären Lebensbedingungen der kosovo-albanischen Bevölkerung. Die albanischstämmigen Lehrkräfte, Schüler*innen und Student*innen der illegal errichteten Schulen und universitären Einrichtungen, die Vertreter*innen des inoffiziellen Verwaltungsapparates und der unterschiedlichen kosovo-albanischen Institutionen, die zu Wort kommen, berichten über Unterdrückung, Diskriminierung und Ausgrenzung, über die schleichenden Prozesse des zerstörten Vertrauens zwischen serbischen und albanischstämmigen Kosovar*innen und über ihren persönlichen Einsatz, mit dem sie sich den spaltenden Praktiken widersetzen. Es sind aus diesem Lager aber auch Einschätzungen zu hören, die sich kritisch dazu äußern, dass beide Parteien im Kosovo nicht umsichtiger miteinander umgehen und sich nicht abstimmen, um *gemeinsam* auf die Politik aus Belgrad zu reagieren. Auch die Aussagen der serbischen Bürger*innen decken ein breites Spektrum an Meinungen ab. Manche betonen unversöhnlich einen serbischen Rechtsanspruch, sie entschuldigen die Verbote und Repressionen gegen die albanischstämmige Bevölkerung als gerechtfertigt. Demgegenüber sind mahnende und mäßigende Stimmen zu vernehmen, die den Bruch bedauern und eine Hoffnung auf gütliche Einigung aussprechen. Wie der Leiter eines Klinikzentrums in Pristina im Interview deutlich macht, kann die Trennung der Ethnien manchmal sogar für den Moment noch abgewehrt werden: Er erwähnt, dass sowohl aufseiten der Patient*innen als auch des Krankenhauspersonals die Menschen gemeinschaftlich leben und arbeiten. Der Leiter einer anderen medizinischen Einrichtung berichtet von ähnlichen Erfahrungen und konstatiert: «Krankheit fragt nicht nach Nationalität.»

Neben der Stimmenvielfalt, die wie in Žilniks *TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN* pluralistisch gestaltet ist, gibt es in Baljaks *KOSOVO TRILOGY* einen Off-Kommentar. Der Sprecher erläutert gesellschaftliche

und historische Hintergründe zur Situation im Kosovo, spricht über die Entwicklung der Bevölkerungszahlen, über Arbeitsverhältnisse, politische Umbrüche und deren Auswirkungen. So zeigt er das Ungleichgewicht zwischen der albanischstämmigen, rechtlich diskriminierten Mehrheitsgesellschaft und der serbischen, rechtlich abgesicherten Minderheit im Kosovo. Dazu werden Bilder eingeblendet, die von Armut und Verfall zeugen: Müllberge in den Straßen, unbefestigte Wege durch kärgliche Wohnsiedlungen, überfüllte Klassenzimmer ohne Ausstattung. Der Kommentar als diskursive Autorität verhält sich zwar nicht wertend in seinen Äußerungen, lenkt aber doch bis zu einem gewissen Grad die Zuschauer*innensicht, indem er das in den Interviews Gesagte anhand neuer Informationen relativiert: Den Stimmen der sozialen Akteur*innen soll nicht unhinterfragt geglaubt werden. So behauptet zum Beispiel der Leiter der Universität Pristina an einer Stelle, dass im Kosovo die serbischen Wurzeln lägen und niemand eindeutiger seine Rechte an diesem Land für sich beanspruchen könne als die Serb*innen, während der Kommentar anfügt, dass durch die neu geltende Verfassung die albanischstämmige Bevölkerung zur ethnischen Minderheit in Serbien geworden sei und man ihnen viele Rechte aberkannt hätte. So gibt der Kommentar indirekt zu bedenken, dass ein verfassungsrechtlich verankertes Gesetz zur Ungleichbehandlung der Kosovar*innen in Serbien geführt hat.

Trotz des entschiedenen Standpunkts, den der Sprecher in der Aufzählung von Recht und Unrecht gegenüber der dargestellten Welt einnimmt, zeichnet sich der filmische Diskurs in seiner «physischen Entität» (Plantinga 1999: 85) nicht durch ein «hohes Maß an *epistemischer Autorität*» aus (ebd.: 107). Das heißt, dass, obwohl der extradiegetische Kommentar eine wissende Position einnimmt, den Zuschauenden die *Stimme* des Films (vgl. Plantinga 1999: 106 ff.) im Zusammenwirken von Interview-Tönen und Off-Kommentar kein eindeutiges Bild präsentiert und nicht vorgibt, was als richtig oder falsch, gut oder schlecht, recht oder unrecht zu gelten habe.¹⁸ Da der Off-Kommentar auf diese Weise keine klare Haltung zu erkennen gibt und als zusätzliche Stimme neben jenen der sozialen

18 Plantinga spricht von der «Stimme» eines Dokumentarfilms, die indes nicht mit der von Nichols definierten «Stimme» identisch ist. Weniger umfassend als Nichols bezieht sich Plantinga auf die weitgefächerten «epistemischen und ästhetischen Anliegen» nichtfiktionaler Filme (Plantinga 1999: 106). Anders als bei Nichols stehen dabei formalästhetische und funktionale Aspekte weit weniger im Zentrum. Die Stimme eines Films zeichnet sich daher für Plantinga durch die graduellen Abstufungen der «narrativen Autorität» aus, welche die Filme einnehmen, um ihren Blick auf die dargestellte Welt zu verdeutlichen (Plantinga 1999: 106). Auf seine Unterscheidung zwischen «formal», «open» und «poetic voice» werde ich in Kapitel 3.2.2 genauer zu sprechen kommen.

Akteur*innen gelesen werden kann, verweigert Kosovo TRILOGY eindeutige Zuordnungen in der Lektüre, vor allem aber konfrontiert die Filmreihe vorgefertigte, einseitige Meinungen und Vorstellungen aufseiten der Zuschauer*innen. Somit liegt der Referenzpunkt der Kritik des dokumentierten Unrechts in einem allgemeinen gesellschaftlichen Normen- und Wertekanon und weist über ethnische Differenzierung zwischen den beiden Parteien, weil für das Verständnis der Situation im Kosovo unzureichend, hinaus.

Indem Kosovo TRILOGY ein Bild der Lebenswirklichkeiten im Kosovo repräsentiert, werden die Auswirkungen jener von Iordanova beschriebenen Politik der «präventiven Aggression» und der «Rechte der Mehrheit» vor Augen geführt (Iordanova 2001: 168). Die Zuschauer*innen sind gefordert, sich mit den Auswirkungen der serbischen Politik auf den Alltag der Menschen im Kosovo zu konfrontieren: Sie sollen sich damit befassen, dass die kosovarische Bevölkerung vor Ort um Lösungen ringt, während im fernen Belgrad Entscheidungen getroffen und in die Wege geleitet werden, die sich für die Menschen albanischer wie auch serbischer Abstammung nachteilig auswirken. Ein Lösungsansatz der dargestellten Konflikte – und hierauf zielt der politisch-aktivierende Modus in Baljaks Trilogie – beginnt mit einem Bewusstwerdungsprozess um die Lebensbedingungen im Kosovo und die Auswirkungen der serbischen Politik auf den Alltag vor Ort. Der politisch-aktivierende Appell basiert darauf, dass auf filmischer Ebene der «metapolitische» Modus angeregt wird (vgl. Kapitel 2.2.3): Mit rhetorischen und künstlerischen Strategien werden die Zeichen und Bilder in einen politischen Sinnzusammenhang integriert, den die Zuschauer*innen «als «politisch» oder zumindest «politisch» intendiert» erkennen können (Zutavern 2015: 72).

Auch wenn Baljak im Interview mit Boris Trbic die Rolle und Möglichkeiten künstlerischer Kritik hinterfragt, hebt er das mit Kosovo TRILOGY verfolgte Ansinnen filmischer Aktivierung hervor:

We were the first Serbian film crew to walk into Albanian villages. We filmed illegal schools, universities, hospitals, theatres – a parallel life that boycotted the institutions of the Serbian state. We wanted to prove that the peaceful coexistence of Albanians and Serbs in Kosovo was still possible.

(Trbic 2000a: o. S.)

Die filmische Strategie, sich der offiziellen Informationspolitik – Baljak spricht von «official film propaganda» (ebd.) – entgegenzustellen, Sichtweisen zu eröffnen und ein Bewusstsein für die Politik zu erzeugen, war ein zentrales Element des filmischen Engagements. Im Aktivieren eines politischen Bewusstseins, das die Basis politischen Handelns ist, sollten

die meisten während der Milošević-Ära unter dem Label von B92 entstandenen Filme ihre Wirkung entfalten.

Der politisch-aktivierende Modus wird auf parapolitischer Ebene durch die Aufführungs- und Distributionskontexte unterstützt. Wie die Mehrzahl der B92-Dokumentarfilme kam *Kosovo TRILOGY* in Serbien nur in kleineren, geschlossenen Filmvorführungen in einheimischen, oppositionellen Zirkeln Belgrads und anderen liberaleren Städten zur Aufführung (vgl. Baljak im Gespräch mit Trbic [ebd.]). In diesem nicht-öffentlichen Rahmen musste ein Film wie *Kosovo TRILOGY* als «Form ‹politischer› Kommunikation» (Zutavern 2015: 73) aufgefasst werden. Aufgrund dessen entstand nicht nur eine konspirative Gemeinschaft der Zuschauenden, die durch die persönliche Einladung bereits aufgefordert wurden, sich mit dem Film aus einer politischen Warte zu befassen und so auch Fragen an die eigene Positionierung zuzulassen. Darüber hinaus war die Diskussion des Gesehenen integraler Bestandteil dieser Veranstaltungen.

Parallel zur Videoabteilung von B92 und den von ihr organisierten Filmvorführungen entstand ein Distributionsmodell: die Verbreitung von VHS-Kassetten der Dokumentarfilme unter der Hand oder durch irregulären Handel. Meine Suche nach schriftlichen Quellen zu dieser Vertriebsform war allerdings wenig erfolgreich. Dass die Videokassetten der Filme zahlreich und immer weiter kopiert kursierten, wurde mir von vielen Gesprächspartner*innen aus dem filmischen und filmwissenschaftlichen Umfeld in Serbien und Kroatien bestätigt – stets jedoch nur als vage Erinnerung: Die Videos wurden über offizielle und inoffizielle Kanäle zum Teil verkauft, zum Teil weitergegeben; Kroat*innen fuhren über Slowenien nach Serbien und kamen mit verschiedenen VHS-Kopien von B92 zurück; im Ausland lebende Ex-Jugoslaw*innen mit Interesse an einem kritischen ‹Innenblick› kauften die Dokumentarfilm-Videokassetten auf ihren Reisen nach Belgrad oder ließen sie sich sogar per Post zuschicken.

Zudem entstand ein Raum, der von der Regierung geduldet wurde und in dem die meisten der B92-Produktionen ebenfalls gezeigt wurden: das Kulturzentrum REX mit eigenem Kino. Diesen Ort kultureller und künstlerischer Freiheit, an dem vielerlei Veranstaltungen von Podiumsdiskussionen über Ausstellungen bis zu Theaterinszenierungen mit hauptsächlich dissidentem Anspruch ungehindert stattfinden konnten, hatte B92 im September 1994 im nördlichen Zentrum Belgrads eröffnet und über viele Jahre betrieben.¹⁹

So wurde mit den Dokumentarfilmen von B92 eine *Gegenöffentlichkeit* mobilisiert. Hier zirkulierten Informationen und Hintergrund-

19 Vgl. Matić (2004: 172); siehe auch rex.b92.net [14. Juni 2018].

wissen über gesellschaftspolitische Zusammenhänge, die in der offiziellen Berichterstattung nicht vorkamen. Grundsätzlich war dieser dokumentarfilmische Gegendiskurs durch seine Kritik am Gegenwärtigen auf ein gesellschaftliches Umdenken und auf den Wandel der politischen Verhältnisse ausgerichtet. In dieser Prospektivität ist mit dem Kommunikationstheoretiker Jeffrey Wimmer, der sich mit der «gegenöffentlichen» Theoriebildung» befasst und den Gegendiskurs auch als «Gegenthematisierung» bezeichnet, ein Element der (Selbst-)Ermächtigung zu erkennen:

Das Modell von Gegenöffentlichkeit als Form von Gegenthematisierung impliziert einen *kausalen Zusammenhang*. So wird postuliert, dass die Publikation von – vormalig «unterdrückten» – Informationen eine Veränderung des Bewusstseins der Kommunikationsteilnehmer hervorruft und daraus schließlich politisches Handeln resultiert. (Wimmer 2007: 158)

Wichtig sind somit nach Wimmer die «gesellschaftlichen Funktionen», die eine Gegenöffentlichkeit einzunehmen vermag, indem sie versucht, als Anregung zum politischen Handeln die «Grenzen öffentlicher Wahrnehmung» zu verschieben (ebd.: 160).

Neben ihrer politisch-aktivierenden Funktion im Inland dienten die Dokumentarfilme von B92 aber auch dazu, im Ausland über private Netzwerke und nicht zuletzt auf internationalen Filmfestivals über die Situation in Serbien aufzuklären und die Existenz des internen kritischen Aktivismus zu bezeugen. So wirkten sie dem oft einseitigen, von vereinfachender Gut-Böse-Rhetorik geprägten Bild nicht nur im Inland, sondern ebenso über die Landesgrenzen entgegen, wie Baljak erläutert:

We lived in a paradox situation. The official propaganda was continually trumpeting the message that the whole world was conspiring against the Serbs to eliminate them from the face of the earth. On the other hand, Serbs indeed were the bad guys in the Western media. In our films, we tried to draw the line between the regime and the people and to fight prejudices that were, at the time, a dominant model of thinking. (Baljak in *Trbic 2000a: o. S.*)

Baljak verdeutlicht die Diskrepanz zwischen politischen Ansprüchen, Rechtfertigungsstrategien und historischer Wiedergutmachung vermeintlich begangenen Unrechts an der serbischen Bevölkerung, verbreitet durch die politischen Eliten, und der Lebenswirklichkeit der serbischen Gesellschaft, die in den nationalistischen Sog hineingezogen worden war, ohne geschlossen hinter der Regierungspolitik zu stehen. Dies vermerkt auch Sundhaussen, wobei er auf die staatlichen Kontrollmechanismen anspielt, die das Aufbegehren der Menschen im Keim ersticken:

[Milošević] vertrat keineswegs uneingeschränkt die Mehrheitsmeinung der serbischen Bevölkerung (schon gar nicht die des alteingesessenen Belgrader Bürgertums), wie zahlreiche Umfragen und die Wahlergebnisse in den 90er-Jahren belegen. Er repräsentierte vielmehr eine einflussreiche Fraktion von Meinungsbildnern und Politikern, die dem öffentlichen Leben zunehmend ihren Stempel aufdrückten. Angst war ihr wichtigstes Instrument.

(Sundhaussen 2014a: 260)

Allen Einschüchterungsversuchen zum Trotz mischten sich oppositionelle Gruppierungen ebenso wie politisch-aktivistische Dokumentarfilmschaffende mit ihren kritisch-reflektierenden Beiträgen in die politische Debatte ein.

THE CRIME THAT CHANGED SERBIA

Dass aus einer solchen kritischen Innenperspektive zuweilen sogar landesweit und über die Grenzen hinaus große Aufmerksamkeit generiert werden konnte, möchte ich an Janko Baljaks *VIDIMO SE U ČITULJI* (*THE CRIME THAT CHANGED SERBIA – SEE YOU IN THE OBITUARY*, BRJ 1995) als drittes – kontroverses – Beispiel des dokumentarfilmischen Aktivismus zwischen 1991 und 1995 in Serbien aufzeigen. Anfang April 1995 gewann der Dokumentarfilm beim Jugoslawischen Dokumentar- und Kurzfilmfestival den Preis für die beste Videoarbeit.

Der Regisseur hatte in Zusammenarbeit mit den beiden Journalisten Aleksandar Knežević und Vojislav Tufegdžić und basierend auf deren Buchprojekt einen Dokumentarfilm realisiert, der das Phänomen der gewalttätigen, sich ausbreitenden Unterwelt Serbiens und insbesondere Belgrads thematisiert. Es wird deutlich, dass mit dem Zerfall Jugoslawiens eine Parallelgesellschaft entstanden war, deren Unterbindung oder zumindest Eingrenzung von der Politik nicht konsequent verfolgt wurde. Baljaks Film zeigt die Verbindungslinien zwischen serbischer Mafia und den Kriegen in Kroatien und Bosnien-Herzegowina vor dem Hintergrund der UN-Sanktionen – während eine Beziehung zwischen Serbien und den Kriegen in den Nachbarländern von der serbischen Politik kategorisch negiert wurde (vgl. Kapitel 1.2.1). So wird in *THE CRIME THAT CHANGED SERBIA* ein argumentativer Bogen von der organisierten Kriminalität zu den politischen Interessen vor dem Hintergrund einer nationalistischen, großserbischen Vision gespannt.

Ausführlich werden die von gewaltbereiten Gangs in Serbien verübten Verbrechen dokumentiert, deren Zahl nach dem Kriegsbeginn in Bosnien-Herzegowina markant anstieg. Nicht selten, so wird berich-



8–9 Investigativer Journalismus an Orten des Verbrechens und der Trauer

tet, eskalierten Racheakte in offen ausgetragenen Machtkämpfen zwischen gegnerischen Banden, bei denen zahlreiche Unbeteiligte ums Leben kamen. Die Kamera folgt den inspizierenden Polizeibeamten an die Tatorte, zeigt Verwüstung, Blut und Tod. In einem Kommentar wird über die Opfer, die Hintergründe, den Stand der Ermittlungen und die geringe Aufklärungsrate informiert und das Offenbarte im politischen Kontext erörtert (Abb. 8–9).

Das Besondere an Baljaks *THE CRIME THAT CHANGED SERBIA* ist, dass er die zentralen «alteingesessenen» und «neuen» Figuren der Belgrader Schattenwelt vor seiner Kamera versammeln kann und sie zu Wort kommen lässt. Durchtrainiert, tätowiert und mit schweren Goldketten und -armbanduhren ausgestattet, präsentieren sie sich weltgewandt, arrogant und überzeugt von sich und ihren Taten. Schnelles Geld, kurzer Ruhm und Eitelkeiten werden als Basis ihres Handelns ersichtlich, wobei einzelne Bemerkungen darauf hindeuten, dass sich manche von ihnen für zwielichtige Geschäfte mit politischem Hintergrund anheuern lassen.

Neben seinem investigativen Charakter erzeugt das Unterweltporträt anhand der entlarvenden, durch Beleuchtung und enge Kadraze unterstützten Selbstinszenierung der Protagonisten Irritation und Staunen über die unverblühten, aber auch einfältigen Verbrecherbekenntnisse und den Stolz, den sie im Wissen um eine durch den Film ermöglichte Öffentlichkeit an den Tag legen (Abb. 10–11). «Die «Sterblichen» sind für uns normale Menschen mit normalen Leben. Wir nennen sie die «Sterblichen», weil sich in ihrem ganzen Leben nichts ereignet, was uns an einem Tag passiert», berichtet ein 20-Jähriger namens Bane, der nach dem Mord an einem gegnerischen Bandenmitglied für eine Weile in Budapest untertauchen musste, bevor er in Belgrad wieder als Gangster aktiv wurde.

Selbst wenn deutlich wird, dass die serbische Unterwelt aus einem chaotischen, zuweilen politisch missbrauchten – man kann es nicht



10 Bojan P. saß bereits wegen Mordes im Gefängnis



11 Wie Bojan P. gehört auch Kristijan G. zu den erfolgreichen Belgrader Gangstern

anders sagen – Haufen intellektuell beschränkter Verbrecher besteht, die auf Macht, Berühmtheit und Reichtum aus sind und sich gegenseitig mit größter Brutalität ihre Pfründe streitig machen, erzielte die im Film angelegte Selbstentblößung nicht nur die gewünschte aufklärerische Wirkung. Denn während mit dem Film offensichtlich ein differenzierter, prüfender Blick auf die aktuelle Politik und ihre Verstrickungen ins Verbrechermilieu aktiviert werden sollte, was in kritischen Kreisen auch entsprechend verstanden wurde, so interessierten sich viele Zuschauer*innen nicht für das imaginative Movens des Films als Fürsprecher eines politischen Wandels – aufgrund von gesellschaftlichen Grundwerten und Moralvorstellungen. Stattdessen wurde der Film nach seiner Festivalpremiere vor allem bei einem jüngeren Publikum in Serbien zum absoluten Kultfilm: Die Gewalt diente der Unterhaltung und einzelne Aussagen der Protagonisten wurden zu stehenden Redewendungen (vgl. Jelenković 2013: 148). Dunja Jelenković erwähnt, dass Kopien des Films innert kurzer Zeit nach der Veröffentlichung nicht nur auf dem regulären Videomarkt, sondern vor allem auf dem Schwarzmarkt zirkulierten. Sie bezeichnet *THE CRIME THAT CHANGED SERBIA* als «the most pirated documentary in the history of our country» (ebd.). Auch in den serbischen Medien wurde der Film als Hype aufgegriffen und nicht zuletzt als Hit in Gangsterkreisen kolportiert, womit er definitiv nicht nur als «a strong sense of political criticism» (Trbic 2000b: o.S.), sondern auch als Spektakel wahrgenommen wurde.²⁰

Die hier beschriebene, unvorhergesehene und ungeplante Wirkkraft von *THE CRIME THAT CHANGED SERBIA* kann prinzipiell bei jedem Film eintreten, da ein Lektüremodus lediglich programmiert, nicht aber kontrolliert werden kann. Doch setzen solche dem festgelegten Modus ent-

20 Etwas Ähnliches geschah in Italien mit *GOMORRA* (I 2008) von Matteo Garrone (vgl. Tröhler 2010).

gegentretende Lesarten ein politisch-aktivierendes Anliegen nicht außer Kraft, sie machen nur deutlich, dass filmische Modi nicht automatisch auf Zuschauer*innenseite übernommen werden. Was Odin für den dokumentarisierenden Modus festhält, dass ein Film dann «dem dokumentarischen Ensemble angehört, wenn er in seiner Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert» (Odin 1990b: 135), gilt ähnlich für den von mir eingeführten politisch-aktivierenden Modus: Wenn Dokumentarfilme mit ihren filmischen Strategien der Kritik am Gegenwärtigen Denkräume eröffnen und Reflexionen über die politischen Gegebenheiten und eine bessere oder gerechtere Zukunft initiieren, sind sie dem politisch-aktivierenden Modus zuzurechnen. Den dokumentierten Zustand der Gesellschaft stellen die hier untersuchten Dokumentarfilme als anfechtbar und damit wandelbar zur Diskussion, ohne dabei selbst dogmatisch zu sein. Statt Lösungsansätze zu liefern, steht die politische Aktivierung der Rezipient*innen im Vordergrund: Es geht darum, ein Bewusstsein für die aktuellen Verhältnisse, die Rolle der politischen Eliten, die Propaganda und für eine nationalistische Ideologie zu schaffen und die verschiedenen politischen Positionen zu präsentieren, damit sich die Zuschauer*innen eine eigene Meinung bilden können.

* * *

So führen alle drei besprochenen Dokumentarfilmprojekte auf je unterschiedliche Weise zu einer Auseinandersetzung mit den herrschenden Diskursen und programmieren unter anderem durch die Einführung des fiktiven Charakters in *TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN* und den Pluralismus divergierender Stimmen in *KOSOVO TRILOGY* und *THE CRIME THAT CHANGED SERBIA* eine politische Aktivierung. Dabei handelt es sich um ein Filmschaffen, das nicht auf Belehrung, sondern auf Anregung beruht, und an das Wissen und die Vorkenntnisse sowie an die gesellschaftliche Moral der Zuschauer*innen appelliert.

Indem die Filme durch die Kritik am Gegebenen den Blick auf die Zukunft lenken und bestenfalls zur politischen Teilhabe motivieren, machen sie die Verbindungs- und Trennungslinien zwischen Vergangenheit und Zukunft sichtbar. Mit Julian Nida-Rümelin kann das darin enthaltene utopische Moment benannt werden:

Humanes Zusammenleben ist ohne Utopie gar nicht denkbar. Denn es geht um die Kriterien eines guten gemeinsamen Lebens, und diese Kriterien sind in aller Regel kritisch gegenüber den bestehenden Verhältnissen.

(Nida-Rümelin 2011: 43)

Der Autor verknüpft die «individuelle Selbstbestimmung», das Leben «zu strukturieren nach eigenen Vorstellungen» und – basierend auf dem «humanistische[n] Bildungsideal» – Verantwortung zu übernehmen, mit einer «Idee der *kollektiven Selbstbestimmung*» (ebd.). Sie ist der individuellen Selbstbestimmung übergeordnet und «verlangt, dass wir Gründe austauschen und gründegeleitet die Bedingungen gestalten, unter denen wir leben wollen» (ebd.). Die Aktivierung des hier von Nida-Rümelin benannten gesellschaftlichen Austausch lässt sich als wesentliche Qualität der beschriebenen filmischen Kommunikation werten.

Kritisch zu dokumentieren und politisch Verleugnetes oder Verdrängtes zu bezeugen, heißt, Stellung zu beziehen und Verantwortung zu übernehmen. Gerade in autoritären Systemen gehören Einsatzbereitschaft und Mut dazu, sich der dominanten Rhetorik zu widersetzen. Zudem braucht es ein hoffnungsvolles Vertrauen auf die Wirkung eines engagierten, aus der Marginalität heraus kommentierenden Dokumentarfilmschaffens. Indem die Regisseur*innen Filme realisierten, mit denen sie die offizielle Berichterstattung hinterfragten und politische Hintergründe offenlegten, positionierten sie sich regimekritisch und halfen zugleich sichtbar zu machen, dass überhaupt ein Gegendiskurs existiert. Jeder weitere Film, der in Serbiens oppositionellen «Teil-Öffentlichkeiten» zirkulierte, bekräftigte den politischen Widerstand und trug zum langsamen aber stetigen Bewusstwerdungsprozess in der Bevölkerung über die Machenschaften und Manipulationen des Milošević-Regimes bei.²¹

3.1.2 Dokumentarfilme aus Kroatien

Ganz anders als in Serbien stellte sich in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre die Situation in Kroatien dar. Das Land war nach der Unabhängigkeitserklärung im Juni 1991 von jugoslawischen und serbischen paramilitärischen Einheiten angegriffen und teilweise besetzt worden. In einem Verteidigungskampf versuchten kroatische Truppen, das Territorium der jungen Republik zu schützen. Im Januar 1992 wurde ein durch die Vereinten Nationen koordinierter Waffenstillstand vereinbart,²² der allerdings nicht voll-

21 Um die Zirkulationsweisen und das «Feld [der] Auswirkungen» eines Films zu konzeptualisieren, das viele «Bewegungen» aufseiten unterschiedlicher Zuschauer*innen-gruppen umfasst, «ohne dass darin ein eigentliches Zentrum oder eine eindeutige, lineare Kausalitätsbeziehung auszumachen wäre», führt Tröhler den Begriff der «Film-öffentlichkeit» ein, mit dem auch die Zirkulationsräume des hier beschriebenen dissidenten Filmschaffens als «Teil-Öffentlichkeit» definiert werden können (Tröhler 2010: 122–123).

22 Vgl. die Resolution 727, beschlossen durch den UN-Sicherheitsrat (United Nations, Security Council 1992).

ständig respektiert wurde. Etwa ein Drittel des kroatischen Staatsgebietes blieb bis zur Rückeroberung im Herbst 1995 unter der Kontrolle der nicht anerkannten *Republik Serbische Krajina*. Kroatien befand sich demnach jahrelang in einem Belagerungszustand. Zugleich kämpften kroatische Truppen ab März 1992 in Bosnien-Herzegowina. Anfänglich unterstützten sie dort die bosnische Seite, eröffneten jedoch zwischen April 1993 und März 1994 unter der Federführung Tuđmans einen eigenen Kriegsschauplatz zur Eroberung bosnischer Gebiete, um – nach einer internationalen Vermittlung – wieder an der Seite Bosniens zu kämpfen.²³ Durch den Verteidigungskampf zur Aufrechterhaltung der Unabhängigkeit entstand ein breiter gesellschaftlicher Konsens. Kritische Stimmen, die gegen die autoritäre Staatsführung, den Nationalismus oder die Kriegstreiberei eintraten und sich im Gegensatz dazu für einen demokratischen Wandel des Landes und eine Unterscheidung zwischen Kriegsparteien und der gemeinschaftlich in Kroatien lebenden Bevölkerung verschiedener jugoslawischer Ethnien einsetzten, hatten einen schweren Stand. Dies schlug sich auch in der Dokumentarfilmproduktion der ersten Jahre nach der Unabhängigkeit nieder.

Auf der Suche nach Dokumentarfilmen für mein Korpus erfuhr ich im Gespräch mit Regisseur*innen, Filmkritiker*innen und -wissenschaftler*innen, dass in den Jahren des Krieges in Kroatien nur sehr unerschwinglich ein oppositionelles Filmschaffen entstand. Anders als in Serbien hatte sich unter den Filmemacher*innen kein Kommunikationsraum eines engagierten Gegendiskurses etablieren können. Auch Strukturen wie freie Fernsehstationen oder unabhängige Kinos, die ein engagiertes Filmschaffen mit kritischem Anspruch hätten verbreiten können, waren nicht vorhanden. Im Rückblick auf die Tuđman-Ära betont die Filmkritikerin Diana Nenadić den großen Druck, dem die Dokumentarfilmer*innen ausgesetzt waren:

[D]ocumentaries had been left at the mercy of the state television and its censors who had been trying for ten years to prevent documentaries from becoming a medium or tool of the democratic processes civil society organizations had been advocating. (Nenadić 2012b: o. S.)

An anderer Stelle kritisiert die Autorin allerdings, dass die Regisseur*innen in einer Form von Selbstzensur «viel zu bereitwillig dem Druck der propagandistischen Rhetorik» nachgegeben hätten (Nenadić 2012a: 62). Die meisten der bereits etablierten Dokumentarfilmer*innen exponierten sich erst gar nicht durch kritische Positionierungen und umgingen politisch relevante Themen. So entstand außerhalb des staatlichen Finanzierungswesens

23 Vgl. Rathfelder (2007: 355 ff.); Ivanković/Melčić (2007).

zwar ein neues avantgardistisches, aber apolitisches Dokumentarfilmschaffen (vgl. ebd.: 63f.). Dennoch formierte sich im Laufe der Jahre unter den professionellen Filmschaffenden auch Widerstand. Sie kritisierten die staatliche Beeinflussung seitens der Fördergremien und betrachteten die Etablierung eines autonomen Filminstituts oder einer unabhängigen Stiftung als unerlässlich, wie der kroatische Filmkritiker und Schriftsteller Jurica Pavičić erwähnt (vgl. Pavičić 2012c: o.S.). Erstmals im Januar 1998 brachte eine Gruppe von Filmemacher*innen in der bis heute führenden Filmzeitschrift *Hrvatski Filmski Ljetopis* (Kroatische Filmchronik) diese Forderungen offen zum Ausdruck (vgl. ebd.). Doch sollte es weitere neun Jahre dauern, bis mit dem Kroatischen Audiovisuellen Zentrum (Hrvatski Audiovizualni Centar) auf staatlicher Ebene eine unabhängige Institution zur Finanzierung, Promotion und Archivierung sowie zur Filmbildung gegründet wurde.

Dazu ist festzuhalten, dass seit der Unabhängigkeit Kroatiens alle Bereiche des jungen Staates dem Einfluss der autoritären Herrschaft des Präsidenten Tuđman und seiner Kroatischen Demokratischen Union HDZ (Hrvatska Demokratska Zajednica) unterstanden. Das neu gegründete kroatische Kulturministerium übernahm die Verantwortung für die Verteilung der staatlichen Gelder für kulturelle Zwecke. In die Spielfilmproduktion investierte die Regierung trotz des Kriegszustands etwa gleich viel Geld wie zuvor: Vier bis sechs Filmprojekte wurden jährlich unterstützt (vgl. Goulding 2002: 210). Der Dokumentarfilm erhielt hingegen lediglich noch minimale Unterstützung und nur, sofern er ein nationales Interesse bediente (vgl. Turković 2007: o.S.). Ein kritisches Filmschaffen wurde somit in diesem staatlich gesteuerten Produktionssystem, in dem man Film hauptsächlich als Propagandainstrument nutzbar zu machen versuchte, weitgehend unterdrückt (vgl. Pavičić 2000: o.S.).

Die Produktion von Dokumentarfilmen wurde in den Jahren des Krieges hauptsächlich vom kroatischen Fernsehen HRT (Hrvatska Radiotelevizija) organisiert. Wie Nenadić in ihrem Aufsatz über das ›junge kroatische Filmschaffen‹ konstatiert, stand das staatliche Fernsehen als einziger stabiler Garant zur Finanzierung und Bereitstellung von Infrastruktur für Dokumentarfilmprojekte zur Verfügung; und auch die wenigen aus der Zeit Jugoslawiens verbliebenen Filmproduktionen, wenn sie in seltenen Fällen noch Dokumentarfilme herstellten, stützten sich auf die Beteiligung dieses Senders (vgl. Nenadić 2012a: 62).²⁴ Unter seinem Leiter Antun Vrdoljak, der in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts als Kulturminister tätig werden sollte, verfolgte es indes von Beginn an einen an der HDZ orien-

24 Zu diesen Filmproduktionen gehörten Jadran Film, Zagreb Film oder Filmoteka 16 (vgl. Nenadić 2012a: 62).

tierten nationalistischen Kurs. Tuđman und die politischen Eliten Kroatiens bemühten sich, durch die Medien einen ideologisch-nationalen Konsens in der Gesellschaft zu implementieren. Allerdings hebt Melčić hervor, dass jenes Einvernehmen in Bezug auf die Verteidigung des Landes – «außer unter einem Großteil der kroatischen Serben und einigen kroatischen Linken» – ohnehin fest verankert war (Melčić 2007b: 322).

Etliche Filmschaffende hatten sich nach Kriegsbeginn freiwillig gemeldet, um in den umkämpften Gebieten zu recherchieren und für das Fernsehen HRT Beiträge zu realisieren, wie mir verschiedene kroatische Filmemacher*innen bestätigten, mit denen ich im Frühling 2016 sprechen konnte.²⁵ Im staatlichen Sender wurde der Krieg im eigenen Land detailliert dokumentiert. Durch die sich etablierende kostengünstige Videotechnik konnte HRT in größerem Umfang Camcorder zur Verfügung stellen und ermöglichte es so zahlreichen Filmteams, an den diversen Kriegsschauplätzen Kroatiens zu filmen. Der Filmkritiker Ivo Škrabalo erwähnt, dass es sich vorwiegend um junge Filmemacher handelte, von denen viele erst kurz zuvor ihren Militärdienst absolviert hatten, manche waren zeitweilig sogar aktiv als Soldaten an den Kriegshandlungen beteiligt gewesen (vgl. Škrabalo 1999: o.S.). Die Mehrheit dieser Dokumentaristen teilte die offizielle kroatische Haltung und vertrat, dass der Nationalstaat auch mit Bildern verteidigt werden müsse: Der Krieg fand nicht nur an den Fronten statt, sondern war zudem ein «Krieg der Medien» (Melčić 2007b: 322). Das auf dieser Einstellung basierende Bild des Krieges verherrlichte den eigenen Kampf und dämonisierte die Serb*innen pauschal als grausame, mörderische Feinde. Es diente der nationalen «Selbstvergewisserung».²⁶

Die dokumentarfilmischen Fernsehbeiträge aus den Kriegsjahren sind oft im erklärenden, «expositorischen Modus» nach Nichols (2001: 33) gehalten.²⁷ Im Vordergrund steht in der Regel ein Kommentar, der durch Statements sozialer Akteur*innen untermauert wird. In stereotypen Formeln werden die Auswirkungen des Krieges auf die eigene Bevölkerung

25 Ich hatte die Möglichkeit, mich mit Damir Čučić, Vinko Brešan, Zvonimir Jurić, Zrinko Ogresta, Branko Schmidt, Goran Dević, Biljana Čakić-Veselić und Nenad Puhovski zu unterhalten. Außer Puhovski hatten alle während der Kriegsjahre an der Front gefilmt und Beiträge realisiert.

26 Das Bedürfnis zur «Selbstvergewisserung» durch die Visualisierung des Krieges, das der Historiker Gerhard Paul in seinem Essay «Krieg und Film im 20. Jahrhundert» vornehmlich als Phänomen für Nachkriegsgesellschaften seit der frühen Filmgeschichte erörtert (vgl. Paul 2003: 14), wurde in Kroatien als Mittel des nationalen Zusammenhalts bereits während der Kriegszeit durch zahlreiche Produktionen gestillt (vgl. Thompson 1999: 135–189).

27 Ich beziehe mich in den folgenden Erörterungen auf die Angaben von Nenadić (2016) und einzelne Dokumentarfilmbeispiele, die ich sichten konnte, u. a. NECROPOLIS CROATICA (HR 1993) von Pavle Vranjican und Mladen Lučić und Pavle Vranjicans SPALJENA ZEMLJA (BURNED GROUND, HR 1993).

beklagt und der Feind der Grausamkeit beschuldigt. Illustrierende Bilder und Musik dienen der Emotionalisierung der leidvollen Äußerungen der Protagonist*innen. Eine Auseinandersetzung mit den Ursachen und Hintergründen des Krieges, mit Beteiligten oder den gesellschaftspolitischen Entwicklungen im Staat findet nicht statt (vgl. Pavičić 2003; Turković 2007; Nenadić 2011a). Rolle und Funktion solcher Werke lassen sich demnach in der Bestätigung des Eigenen und der Festigung des nationalen Zusammenhalts verorten. Geht es um die dokumentarische Reproduktion der Ideen und Ideale der politisch-hegemonialen Macht, spricht Paula Rabinowitz von einem «Akt der Identität» (Rabinowitz 1994: 11), um durch Dokumentarfilme die Identifikation mit dem Eigenen zu stärken. Im Sinne eines Überzeugungsgestus ist die politische Ausrichtung solcher Filme auf eine Vergrößerung oder die Vergewisserung der politischen Gefolgschaft angelegt (vgl. ebd.: 12). Mit Pavičić kann man von einem «cinema of self-victimization» (Pavičić 2012a: 51) sprechen. Damit sollten einerseits die Beweise der serbischen Aggression gegen den unabhängigen kroatischen Staat sichergestellt werden, andererseits diene diese Art von Filmen der Förderung der nationalen Einheit (vgl. Kapitel 1.2). Die Filme entsprachen somit dem offiziellen staatlichen Interesse, wirkten einem kritischen Denken entgegen und festigten die ideologisch konforme Meinung der Bevölkerung immer wieder neu (vgl. Kapitel 1.2.1).

Einzelnen Filmschaffenden gelang es aber dennoch, innerhalb des staatlichen Fördersystems und trotz der konformistischen Ausrichtung des Mediensystems auf subtile Art die kritische Auseinandersetzung mit Politik und Gesellschaft anzuregen. Welche Strategien eines kritischen Dokumentierens diese Filmemacher*innen in der Auseinandersetzung mit Zerfall und Krieg nutzten, um patriotische oder nationalistische Vorgaben²⁸ zu unterlaufen und ein Gegengewicht zur dominanten ideologischen Berichterstattung zu generieren, will ich in diesem Kapitel anhand mehrerer Beispiele analysieren; dabei fokussiere ich auf para- und metapolitische Aspekte und die Dokumentarfilme als Gegendiskurse.

28 Mit der Unterscheidung von Patriotismus und Nationalismus will ich eine in der politischen Soziologie heute übliche, wenn auch nicht gänzlich unumstrittene Differenz zum Ausdruck bringen, die beide Begriffe mit emotionaler Verbundenheit in Zusammenhang setzt, aber zwischen einem positiven und einem negativen Nationalgefühl unterscheidet (vgl. Fleiß/Höllinger/Kuzmics 2009). Der Begriff des Nationalismus wird dabei in einem abwertenden Sinne verwendet und stützt sich stärker auf eine Trennung zwischen dem «Wir» und den «Anderen». Was zu theoretischen Unterscheidungszwecken nützlich sein kann, lässt sich allerdings auf Basis empirischer Forschung zu einer patriotischen gegenüber einer nationalistischen Einstellung nur schwer belegen, wenn es zum Beispiel um die Frage des Stolzes geht, wie die Soziologen Jürgen Fleiß, Franz Höllinger und Helmut Kuzmics darlegen (vgl. ebd.: 422 ff.).

AT THE RAILWAY SIDING

Petar Krelja hat sich in seinem Filmschaffen schon seit den 1960er-Jahren einem sozialkritischen Engagement verschrieben. Er realisierte in den Kriegsjahren etliche Dokumentarfilme, deren genaue Untersuchungen der Lebensverhältnisse sich an einer humanistischen (eher als einer kroatischen) Perspektive orientieren.²⁹ Ausgehend von einem beobachtenden Stil hat er Interviewsituationen mit sozialen Akteur*innen entwickelt, die seine Filme strukturieren. Meinungen von Expert*innen, die nicht innerhalb des konkreten Kontexts einer vorfilmischen Wirklichkeit anzutreffen sind, kommen in Kreljas Werken in der Regel nicht vor. Exemplarisch zeigt sich dies in seinem Dokumentarfilm *NA SPOREDNOM KOLOSIJEKU* (*AT THE RAILWAY SIDING*, HR 1992), der vom kroatischen Fernsehen und der Produktionsfirma Filmoteka 16 produziert wurde. Krelja porträtiert darin eine Gruppe von etwa hundert jungen Frauen, Kindern und alten Leuten, die in einem abgestellten Zug auf dem Bahnhof von Klanjec nahe der slowenischen Grenze leben. Der ausbrechende Krieg hatte zu einer großen Zahl kroatischer Binnenflüchtlinge geführt, die aus den besetzten Gebieten in die Hauptstadt geflohen waren, dort aber nicht alle beherbergt werden konnten. Bis man geeignete Aufnahmezentren für sie geschaffen hatte, quartierte man viele von ihnen in den umliegenden Dörfern ein. Oft mussten die Menschen in den als Provisorien gedachten Unterkünften allerdings mehrere Jahre ausharren.

AT THE RAILWAY SIDING interessiert sich für den Alltag der aus unterschiedlichen Landesteilen zusammengekommenen ›Übergangsgemeinschaft‹. Auf der Bildebene werden die beengten Verhältnisse der zu Wohnräumen umgebauten Bahnwaggons gezeigt, in denen die Bewohner*innen schlafen, kochen, essen, putzen, lesen, warten und in Gemeinschaftsbereichen ihre Zeit mit Gesprächen, Kartenspielen oder Fernsehen verbringen. Entlang der zahlreichen Abteile weht Wäsche im Wind (Abb. 12–15). Für die Kinder ist das Leben auf dem Nebengleis durch den Kindergarten- oder Schulalltag strukturiert. Es ist zu sehen, wie sie morgens das Bahnhofsareal verlassen, sich nachmittags ihren Hausaufgaben widmen oder in der nahen Umgebung spielen. Selten wird die alltägliche Routine, die der Film vermittelt, durch Ereignisse wie die Verteilung einer Hilfslieferung mit Kleidungsstücken oder den im Wartesaal abgehaltenen Gottesdienst unterbrochen. Eingebettet in die beobachtend gedrehten Filmsequenzen kommen sowohl Erwachsene als auch Kinder zu Wort. Viele von

29 Dazu zählen u. a. *ZORAN ŠIPOŠ I NJEGOVA JASNA* (*ZORAN ŠIPOŠ AND HIS JASNA*, HR 1992); *KUKURUZNI PUT* (*CORN ROAD*, HR 1993); *SUZANIN OSMIJEH* (*SUZANA'S SMILE*, HR 1993); *TREĆI BOŽIĆ* (*THE THIRD CHRISTMAS*, HR 1994).



12-15 Alltag auf dem Nebengleis

ihnen haben Familienmitglieder verloren oder sind ohne Nachricht über deren Verbleib. Sie berichten davon, dass die jungen männlichen Angehörigen an der Front seien, ohne dass sie Genaueres von ihnen wüssten. Während die Protagonist*innen Kriegserlebnisse und die Anstrengungen der Flucht schildern und über ihre Ängste, Sorgen und Hoffnungen sprechen, erkundet die Kamera in nahen Einstellungen ihre Gesichter und konfrontiert die Zuschauer*innen mit den Regungen, die durch das Erinnern und Erzählen ausgelöst werden. Durch die Offenheit, mit der die Menschen von ihren Erfahrungen erzählen, und die sich Zeit nehmende filmische Beobachtung entwirft Krelja ein persönliches Bild davon, was es bedeutet, als Geflüchtete ‹auf dem Abstellgleis› auf das unabsehbare Ende des Krieges zu warten.

Wenn ich AT THE RAILWAY SIDING in seiner Art nun als Sozialstudie geschildert habe, die das Leben in einem Flüchtlingslager dokumentiert, so enthält der Film auch politische Momente, die dazu führen, dass er sich von der zuvor geschilderten nationalistisch-konformistischen Haltung abhebt. Ein älterer Mann kommt zu Wort, der in einem der Waggons Zuflucht gefunden hat, sich aber von der Gruppe der Flüchtlinge dadurch abhebt, dass er nicht Kroatisch, sondern Serbisch spricht. Wie die anderen

ist er aus dem serbisch besetzten Kroatien aufgebrochen.³⁰ Doch in einem Dokumentarfilm über Flüchtlingserfahrungen ließe sich im kroatischen Fernsehen – der politischen Grundhaltung entsprechend – eine einseitige Perspektive erwarten. So bedeutet die dialektale Besonderheit – auch vor dem Hintergrund des in allen Äußerungen mitschwingenden Leids, verursacht seitens der serbischen Angreifer – eine Irritation des Erzählflusses. Wenn die Auswahl der Bilder und Töne eine von vier Strategien ist, um den filmischen Diskurs zu gestalten (vgl. Plantinga 1999: 85), so kann Kreljas Verwendung der Episode des serbischen Flüchtlings als ein Mittel gesehen werden, um die Eindeutigkeit der filmischen Haltung zu durchkreuzen. Ohne dass der Film näher auf die Lebensumstände des Mannes eingeht, wird allein mit der dialektalen Markiertheit seines Sprechens nicht nur auf die Komplexität des Konflikts hingewiesen, sondern die klare Trennung in ein ›Wir‹ als die Opfer und die ›Anderen‹ als die Täter unterschwellig infrage gestellt. Durch die Integration dieser serbischen Stimme, mit der Krelja ethnische Zuordnungen unterläuft, wird die ethische Haltung des Filmemachers offenbar.

Kreljas Interesse an der Schaffung eines Bildes, das sich nicht bruchlos und konsensorientiert in den dominanten Diskurs einfügt, wird durch den Erzählstrang des Priesters untermauert. Seine Gottesdienste in der als Gemeindehaus umfunktionierten Bahnhofshalle hat der Regisseur als wiederkehrendes Element in den Film eingefügt. Der Geistliche fordert die Gemeinde zum Glauben an eine bessere Zukunft auf. Er appelliert an ihre Willensstärke, um nach vorne zu blicken und aus dem gemeinsam Erduldeten Kraft zu schöpfen. Er bittet sie mehrfach darum, nicht nur für sich, ihre Familien und Freunde zu beten, sondern auch für jene «Opponenten», wie er es nennt, die bis vor kurzem noch Freunde waren. Durch das Gebet für die Gegner, so der Priester, solle der «Sieg des Guten und der Sieg des Lebens» erzielt werden. Die Kamera ist in diesen Sequenzen so platziert, dass die Rezipient*innen aufgrund der visuellen Perspektive scheinbar in den Kreis der Gemeinde aufgenommen sind. Es entsteht der Eindruck, als spreche der Priester zuweilen direkt zu den Zusehenden. Die Aufforderung, den Feind in die Gebete einzubeziehen, ist dabei ebenso provokant wie eine andere Sequenz, in welcher die Szene des um Vergebung bitten den Geistlichen direkt im Anschluss an jene mit der Aussage einer jüngeren Frau montiert ist, die von ihrem im Kampf an der Front gestorbenen Mann erzählt. Nicht nur die Gegenüberstellung, sondern überhaupt die Tatsache,

30 Vor dem Krieg und dem Beginn der sogenannten ›ethnischen Säuberungen‹ gab es in allen Republiken eine Durchmischung der unterschiedlichen ethnischen, kulturellen und religiösen Gruppen Jugoslawiens, was allerdings im dominanten Diskurs nach dem Zerfall der Republik in der Regel ausgeblendet wurde.

16 Im improvisierten Gemeindesaal lauschen die Menschen der Predigt



dass die priesterliche Aufforderung zur Versöhnung so präsent im Film vorkommt, konnte für ein kroatisches Publikum bereits als Provokation gegen die herrschende nationalistische Rhetorik verstanden werden.

Die Worte des Serben und besonders der an das Filmende gesetzte ›Schlussappell‹ des Geistlichen über die in die Zukunft gerichtete Kraft des Gebets als Ursprung des Verzeihens führen dazu, dass Kreljas AT THE RAILWAY SIDING die dominante Lektüre verunsichert. Von einem Dokumentarfilm, der im Fernsehen gezeigt wird, erwartet man eher, dass er den vorherrschenden Diskurs unterstützt. Wenn auch nur indirekt und leise, so findet sich in den filmischen Irritationen dennoch eine Anregung, sich mit der offiziellen Politik aus der Perspektive der Menschlichkeit auseinanderzusetzen. Indem eine einseitige patriotische Perspektive durchkreuzt wird, initiiert der Film aufseiten der Rezipient*innen einen politisch-aktivierenden Modus: Sie werden aufgefordert, sich dieser Ideologie bewusst zu werden, sich mit der durch den Film angesprochenen Differenzierung zwischen Krieg und gesellschaftlichen Praktiken zu befassen und die eigene Haltung zu reflektieren (Abb. 16).³¹

HOTEL SUNJA

Ivan Salajs im gleichen Jahr realisierter Dokumentarfilm HOTEL SUNJA (HR 1992), der von HRT und der Akademie der Darstellenden Künste Zagreb koproduziert wurde, gelingt es ebenfalls, im staatlich kontrollierten

31 Kreljas Dokumentarfilm lief im kroatischen Fernsehen. Leider konnte ich über die Umstände der Ausstrahlung nichts in Erfahrung bringen, wollte mit diesem Beispiel aber zeigen, wie der dominante Diskurs mit subtilen Strategien hinterfragt werden konnte.

Rahmen das Publikum für einen kritischen Blick zu sensibilisieren. Salaj gehörte, wie Zvonimir Jurić, auf dessen Werk *NEBO ISPOD OSIJEKA* (*THE SKY BELOW OSIJEK*, HR 1995) ich weiter unten eingehe, einer Generation junger Filmemacher und einiger weniger Filmemacherinnen an, die zum Zeitpunkt der Ausrufung der kroatischen Unabhängigkeit die Akademie in Zagreb eben beendet hatten oder an ihrem Abschluss arbeiteten.³² *HOTEL SUNJA* und *THE SKY BELOW OSIJEK* befassen sich mit den Auswirkungen des Krieges auf die Generation der Filmschaffenden. Ähnlich wie Krelja nutzen Salaj und Jurić das bei den Zuschauer*innen vorausgesetzte Wissen darüber, was offen debattiert werden darf und was besser unausgesprochen bleiben sollte. Sie stützen sich darauf, um anhand von Andeutungen den offiziellen Diskurs nachhaltig zu stören und ein kritisches Denken der Zuschauer*innen anzustoßen. Die Filme zeugen von einer prospektiven Ausrichtung und kündigen an, dass hier etwas stattfindet, womit sich Politik und Gesellschaft befassen müssen.

Mit unterschiedlichen dokumentarfilmischen Mitteln machen beide Filme die aus dem Kriegserleben resultierende Traumatisierung junger Menschen hör- und sichtbar. Ihre Perspektive richtet sich auf die Probleme, die der Krieg mit sich bringt, aber im Poltern der kriegserischen Propaganda nicht thematisiert werden. Im Zentrum stehen die Äußerungen der Protagonist*innen, die über sich selbst erzählen. Schockhafte Kriegserfahrungen finden sich darin angedeutet. Was die Filme als gesellschaftliche ›Bedrohung‹ thematisieren, dass nämlich die seelischen Verletzungen in der Zukunft weiterhin wirken werden, erörtert der Psychoanalytiker Dori Laub folgendermaßen:

The traumatic event, although real, took place outside the parameters of ›normal‹ reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. This absence of categories that define it lends it a quality of ›otherness‹, a salience, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery. Trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect. (Felman/Laub 1992: 69)

In seinem Aufsatz ›Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens‹ führt Laub (2000) aus, dass erst mit dem Erzählen der eigenen

32 Zu ihnen gehörten u. a. auch Jelena Rajković, Neven Hitrec, Krasimir Gančev oder Jasna Zastavniković (vgl. Nenadić 2012a: 64 ff.).



17–18 Tagträumen während des Waffenstillstands

Geschichte traumatisches Erleben überhaupt bewusst werden kann und für diesen Prozess das Zuhören wesentlich ist. Was Laub auf die Entwicklung des oder der Einzelnen bezieht, findet sich in der filmischen Annäherung an die Erzählungen der sozialen Akteur*innen als Aufforderung an die Zuschauenden, sich den mit dem Krieg verbundenen gesellschaftlichen Problemen zu stellen. Beiden Filmen geht es angesichts des gewalttätigen Zerfalls Jugoslawiens nicht um die Erkundung historischer Zusammenhänge, sondern darum, den Krieg in anderen als den medial vermittelten Dimensionen zu reflektieren, nämlich in Bezug auf einen zukünftigen Zustand der Gesellschaft. Denn sowohl die dokumentierte Wirklichkeit als auch die sich kritisch auf den politischen Kurs beziehenden Äußerungen der Protagonist*innen fungieren in beiden Filmen als irritierende Elemente für den offiziellen Diskurs einer heroischen kroatischen Nation.

In *HOTEL SUNJA* dokumentiert Salaj den Alltag von Soldaten an der Front zwischen Ende April und Anfang Mai 1992, nachdem kurz zuvor unter internationaler Hilfe ein Waffenstillstandsabkommen zwischen kroatischen und serbischen Truppen ausgehandelt werden konnte. Die überwiegend jungen Männer leben aber weiterhin in Alarmbereitschaft. Sie haben sich im zentral gelegenen Hotel eingerichtet, um dort die Entwicklungen des aktuellen Waffenstillstands abzuwarten. Das Dorf Sunja ist in jener Zeit von drei Seiten von serbischen Einheiten umzingelt.³³ In dieser Phase des Wartens dokumentiert Salaj das unspektakuläre ‹Alltägliche› (Abb. 17–18). Er zeigt die Soldaten beim Rauchen und Kartenspielen, beim gemeinsamen Abendessen, beim Säubern des Hauses, beim Zähneputzen oder beim Reinigen der Waffen. Dabei bringen die Bilder Unordnung und Disziplinlosigkeit zum Vorschein. Alles in dem zur Kaserne umfunktio-

33 Der Waffenstillstand blieb bis zum Ende des Krieges brüchig und wurde immer wieder durch vereinzelt Sniper-Schützen und nächtliche Provokationen gebrochen.

nierten Hotel erweckt den Eindruck, improvisiert zu sein. Es werden keine Appelle gezeigt oder geordnete Zeitpläne ersichtlich. Jeder der Soldaten scheint zu tun, wonach ihm der Sinn steht. Nicht wenige wirken durch legale oder illegale Substanzen sediert oder aufgrund ihrer Erfahrungen erschöpft. Davon zeugen die Aufnahmen blasser Gesichter, starrer Blicke und nervöser Ticks, aber auch ihr Sprechen, das zuweilen in unverständlichem Stammeln oder Murmeln endet.

Die «fotografische Botschaft», von der Roland Barthes als dem «buchstäblich Wirkliche[n]» spricht (Barthes 1990a: 12), enthält hier auf denotativer wie konnotativer Ebene die Botschaft der Schwäche einer sich zügellos und erschöpft präsentierenden Armee. Auf visueller Ebene führen besondere Kadrierungen und Kameraperspektiven, Unschärfen oder die Fokussierung auf «unbedeutende» Details die Zuschauer*innen in den Kosmos der sozialen Akteure ein und unterstreichen den Eindruck. In Verbindung mit den Äußerungen der Soldaten, die in der ersten Hälfte des Films meist nur im Off zu hören sind und sich auf die Erzählungen und Reflexionen der Kriegererlebnisse konzentrieren, wird ein Zustand der Erschöpfung, Verunsicherung und Depression manifest. Denn auch wenn manche der Männer von Heldentum, geretteten Kameraden und dem gelungenen Widerstand gegen feindliche Angriffe reden, so überwiegen doch die Geschichten von Angst, Grausamkeit und Tod. Ihre Eindrücke in Worte zu fassen, gelingt manchen nur unter äußerster Anstrengung.

HOTEL SUNJA zeigt eine Generation junger Männer, die im Kampf um den Erhalt der Nation an ihre psychischen Grenzen gelangt. Gerade weil das hier gezeichnete Bild letztlich als «dokumentarische Metonymie eines jeden Krieges» zu verstehen ist, wie es der Schriftsteller Evner Kazaz in «Szenen des gängigen Schreckens» beschreibt (Kazaz 2007: 94), manifestiert sich in der filmischen Perspektive eine Antikriegsposition. Selbst wenn die Kämpfer möglicherweise vordergründig als Helden erscheinen, sind sie zugleich als vom Krieg Gebrochene wahrzunehmen, worin sich die ethische Haltung des Films offenbart. HOTEL SUNJA entwirft eine Gegenstimme zur offiziellen Rhetorik des erfolgreichen Verteidigungskriegs. Im Zusammenwirken ästhetischer und inhaltlicher Strategien werden die Rezipient*innen dazu angehalten, Verbindungen zwischen der dokumentierten Gegenwart und dem dominanten Diskurs herzustellen und kritisch zu hinterfragen. Darin liegt eine Aktivierung des Bewusstseins der Zuschauer*innen als politische Subjekte, die das kriegerische Treiben ihrer Regierung nicht bedingungslos gutheißen müssen. Der Film demonstriert eine verborgene Seite des Krieges im Namen eines kampfbereiten Nationalismus auf beiden Seiten. Seine Stoßrichtung kann in diesem Sinne als prospektiv verstanden werden. Denn die unterschwellige Auf-

forderung, die Auswirkungen des Krieges auf die Soldaten und damit verbunden auf die gesamte Bevölkerung Kroatiens zu reflektieren, initiiert ein Nachdenken über alternative politische Wege und versöhnliche Prozesse der Nachkriegsgesellschaft.

THE SKY BELOW OSIJEK

Zvonimir Jurić wiederum spürt in seinem 1995 realisierten *THE SKY BELOW OSIJEK* dem psychischen Zustand junger Erwachsener in der ostkroatischen Stadt Osijek direkt nach Kriegsende nach. Aufgrund der Nähe zu Serbien lebten die Jugendlichen während des nie gänzlich durchgesetzten Waffenstillstands in einer Ausnahmesituation, die von sporadischen Angriffen und Gewalt geprägt war. Jurićs Dokumentarfilm kann seiner Form nach dem von Nichols beschriebenen «performativen Modus» zugeordnet werden, der sich durch eine deutlich subjektive, persönliche und zugleich ästhetisierte Erzählweise auszeichnet (Nichols 2001: 130 ff.).³⁴ Auch Jurić umkreist das traumatische Erleben des Krieges. Im Stil einer assoziativ entwickelten Dramaturgie präsentiert er in seinem Film das subjektive Bild einer Generation, die kurz nach dem kroatischen Rückeroberungsfeldzug «Operation Sturm» (*Operacija Oluja*) und dem Friedensvertrag von Dayton zu einem normalen Leben zurückzufinden versucht. Wie bereits der Filmtitel in Anspielung an Wim Wenders' *HIMMEL ÜBER BERLIN* (D 1987) andeutet, sind die Verhältnisse im Nachkriegs-Osijek – Jurićs Heimatstadt – aus dem Lot geraten. Doch die Stimmen, die den Film strukturieren, offenbaren, dass diese Menschen die Schrecken des Krieges hinter sich lassen und ihre Zukunft planen wollen.

Im Mittelpunkt des Films steht Ivica, ein Freund des Regisseurs, der mit Frau und Sohn in einem unwirtlichen Mehrfamilienhaus wohnt, sein Geld in einer Bar verdient und eine mitternächtliche Radioshow moderiert. Diese Informationen erhalten die Zuschauer*innen teilweise auf der Bildebene, teilweise durch Ivicas Kommentar im Off. Während der junge Familienvater Details aus seinem Leben und persönliche Einschätzungen zur gesellschaftlichen Lage preisgibt, sieht man ihn in seinem Auto durch Osijek fahren. Auf der Bildebene hat der Film den Charakter eines dokumentarischen Roadmovies, der seinem Publikum die Stadt nur fragmentarisch

34 Jurić zählt mit seinem besonderen visuellen Stil zu den Vorreitern eines neuen kroatischen Dokumentarfilmschaffens, das nach Nenadić mit dem Dogma einer vermeintlichen «dokumentarischen Objektivität» brach und mit seiner filmisch-subjektiven Rhetorik neue Wege einschlug (Nenadić 2012a: 67). Zu den Wegbereitern neuer dokumentarischer Erzählweisen ist auch Lordan Zafranović zu zählen, auf den ich später eingehe.

vermittelt. Eine weitere filmische Ebene bilden verstreut eingefügte Interviewsequenzen, in denen zahlreiche Freund*innen Jurićs zu Wort kommen. Sie äußern ihr Befinden und ihre Absichten für die nahe Zukunft, schwanken dabei zwischen Eigeninitiative und Mutlosigkeit. Auch kritisieren sie den Krieg und die Politik und geben ihre Befürchtungen gegenüber den staatlichen Institutionen kund, denen sie nicht zutrauen, das Land zum Besseren führen zu können. Anhand ihrer Äußerungen wird das kaleidoskopische Bild subjektiver Blickweisen konstruiert, in der die Gesellschaft zwischen Perspektivlosigkeit und Aufbruch erkennbar wird.

Ästhetisch und atmosphärisch wirken die Bilder von *THE SKY BELOW OSIJEK* zuweilen wie eine Hommage an Jim Jarmuschs *STRANGER THAN PARADISE* (USA 1984). In Schwarzweiß gedreht, wirft Jurićs Film mit seinen langen Einstellungen, extremen Großaufnahmen und unerwarteten Kameraperspektiven einen ästhetisierten Blick auf die Wirklichkeit (Abb. 19–24). Die filmische Subjektivität unterstreicht jene der sozialen Akteur*innen. Der Soundtrack, der teilweise als diegetische Musik aus dem Autoradio erklingt, umfasst Stücke von Leonard Cohen, Tom Waits, Marianne Faithfull und vielen anderen international bekannten Bands der 1980er- und frühen 1990er-Jahre.³⁵ Durch die rauen Melodien wird die düster-schwermütige Stimmung des Films akzentuiert. Die expressive und damit fikionalisierende Art, welche die Zuschauer*innen auf Bild- und Tonebene emotional anspricht, macht sie zugleich auf ihre dokumentarisierende Lektüre aufmerksam. So fordert der Film aus einer subjektiven Warte dazu auf, Rückbezüge aus dem Gesehenen und Gehörten auf die historische Wirklichkeit und damit auf die Aktualität von Politik und Gesellschaft herzustellen. In diesem Sinn hält Nichols für den «performativen Modus» des Dokumentarfilms fest:

Performative documentary approaches the domain of experimental or avant-garde cinema but gives, finally, less emphasis to the self-contained quality of the film or video than to its expressive dimension *in relation to* representations that refer us back to the historical world for their ultimate meaning.

(Nichols 2001: 134)

Mit den inhaltlichen Ton- und Bildreferenzen auf den soeben beendeten Krieg ist aber auch eine Anregung an die Rezipient*innen verbunden, den Blick über die Gegenwart hinaus in die Zukunft zu richten und sich mit sozialen Prozessen und Praktiken zu beschäftigen, die zu einer Verbesserung

35 Wie mir der Regisseur im Gespräch erzählte, war er bei der Rechteabklärung auf viel Verständnis für die finanziell schwierige Situation als kroatischer Filmschaffender gestoßen und konnte so die Songs bekannter Musiker*innen in seinen Film aufnehmen (vgl. Jurić 2016).



19–24 Auf der Suche nach dem Lebensgefühl der eigenen Generation

des aktuellen Zustands führen. Gerade durch die Stimmenvielfalt positiver und negativer Blickwinkel der Protagonist*innen entfaltet der Film seine politisch-aktivierende Wirkkraft. Der politische Anspruch, der in Jurićs *THE SKY BELOW OSIJEK* geltend gemacht werden kann, liegt in der Aufforderung, die Wirklichkeit ausgehend von den gehörten Meinungen mit einem neuen Blick zu betrachten, sich der eigenen Perspektive bewusst zu werden und dies für eine prospektive Auseinandersetzung nutzbar zu machen.

Für die in diesem Kapitel besprochenen, vom kroatischen Fernsehen gezeigten Filme scheint mir die Einordnung der politischen Positionierung der Regisseur*innen von Bedeutung, wie ich sie mit Britta Hartmann als ›Imaginationsleistung‹ hergeleitet habe (vgl. Kapitel 2.2.3). Anhand filmischer Zeichen und durch Beobachtungen ›im Verhalten der Gefilmten‹ können Rückschlüsse auf die Haltung der Filmemacher*innen gezogen werden (Hartmann 2012a: 152). Es ist davon auszugehen, dass die Filmschaffenden grundsätzlich als Teil der kroatischen Gemeinschaft imaginiert wurden, deren Positionen mit der offiziellen Rhetorik übereinstimmten. Mit der Analyse der Dokumentarfilme von Krelja, Salaj und Jurić wollte ich zeigen, dass einzelne Filmemacher*innen dennoch versuchten, eine nationalistische oder patriotisch-heroische Perspektive infrage zu stellen. In ihren Filmen finden sich Anregungen zu einer Lektüre, die medial vermittelten Wahrheiten des offiziellen Diskurses kritisch zu reflektieren. Dabei erproben sie verschiedene formalästhetische Strategien, die als kritischer Kommentar zum gesellschaftlichen Konsens verstanden werden und ein Bewusstsein für die Existenz eines anderen Denkens schaffen können. So dienen diese Filme heute als Zeugnis eines Gegengewichts zur offiziellen Sichtweise Kroatiens während des Krieges.

Obwohl die Filme auf metapolitischer Ebene eine kritische Haltung programmieren, bestand bei der Veröffentlichung im staatlich-kroatischen Fernsehen die Gefahr, dass die nur mit einem gewissen Feinsinn wahrnehmbaren Durchkreuzungsstrategien verkannt wurden oder unentdeckt blieben. Es ist also nicht auszuschließen, dass aufgrund ihrer Ausstrahlung im Programm der staatlichen Institution ein parapolitischer Lektüremodus zum Tragen kam, bei welchem die subtile Kritik der Filme nicht wahrgenommen wurde. Wenn Odin in seinem semiopragmatischen Modell davon ausgeht, dass jeder Film einen bestimmten Lektüremodus voraussetzt, dessen Programmierung zwar theoretisch misslingen kann, in der Praxis aber in der Regel von den Zuschauer*innen übernommen wird, ist die Verbindung von Programmierung und Lektüremodus beim politisch-aktivierenden Modus weit weniger abgesichert. Was kritisches Filmschaffen auf der individuellen Ebene der Rezipient*innen auszulösen vermag, ließe sich allenfalls anhand empirischer Untersuchungen herausfinden. Indes sind bei einem solchen Unterfangen die ›Fallen‹ sehr groß und die Frage nach der effektiven Aktivierung praktisch nicht zu klären (Gaines 1999a: 89).

Dass es in Kroatien während des Krieges nur wenige Vertreter*innen gab, die sich dezidiert kritisch mit Politik, Ideologie und Nationalismus befassten, ist im Bereich des Dokumentarfilms auf die prekären Finanzierungs-, Produktions- und Distributionsbedingungen zurückzuführen.

Von den konkreten Schwierigkeiten, offen Kritik am Eigenen zu üben, zeugen die Essays von Dubravka Ugrešić in *Die Kultur der Lüge* (1995). Die Schriftstellerin hatte bereits im ehemaligen Jugoslawien gegen die hegemonial-patriarchale Politik angeschrieben. Ihre unmissverständliche Positionierung führte im unabhängigen kroatischen Staat für Ugrešić zu Diffamierung und Ablehnung, weshalb sie sich durch die damit einhergehenden Bedrohungen für ein Leben im Exil entschied (vgl. Stančić 2005: 216). In ihren Schriften fasst die Autorin Denunziation und persönliche Gefahr in eine literarische Metapher:

Unser (beispielhafter) kroatischer Schriftsteller steht heute vor leeren Papierseiten wie vor einem Minenfeld. Viele seiner Kollegen befinden sich auf der entgegengesetzten Seite des Feldes, sie winken ihm, locken, komm, sagen sie, es ist nicht schwer. Unser Autor schüttelt zweifelnd den Kopf, einige Kollegen sind umgekommen, andere haben knapp überlebt. Einige stehen da und wagen sich nicht hinüber. Andere gehen hinüber und hinterlassen rück-sichtsvoll Zeichen: ACHTUNG MINE! (Ugrešić 1995: 131)

Ugrešić beschreibt hier das Dilemma, in dem sich alle befanden, für die das Schreiben oder eben auch das Filmen «Denken» bedeutete (ebd.). So ist die geringe Zahl kritischer Werke zu verstehen, die dementsprechend nur sehr marginal auf das soziale Bewusstsein einwirken konnten.

Verbunden mit dem Schweigen oppositioneller Stimmen war die politische und gesellschaftliche Verleugnung der Vergangenheit, die auch Žilnik in seinem *TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN* kritisch verhandelt. Verächtlich schreibt Ugrešić von einer *Gedächtnisstörung*, die nicht nur die Erinnerung beeinträchtigte, sondern zudem all jene ausgrenzte, die sich einer nationalistischen Einseitigkeit nicht hingeben wollten.

Binnen fünf Jahren wurde (mit allen verfügbaren Maßnahmen der Repression) die erste Voraussetzung auf dem Weg zur finalen Volksverdummung geschaffen: die kollektive Amnesie. Tatsächlich haben die Bürger der neuen Staaten, somit auch des kroatischen, die gemeinsame und ihre eigene Geschichte vergessen. Sie verbrannten ihre Parteibücher, sie warfen ihre leibliche Tante aus der serbischen Stadt Smederevo auf den Müll, einige taten das mit ihren serbischen Ehepartnern und sonstigen Angehörigen, [...] sie vergaßen, was sie früher gesagt, getan und geschrieben haben, sie vergaßen den Namen der serbischen Hauptstadt, sie vergaßen alles Gelernte, sie vergaßen ihr ganzes vorausgegangenes Leben. [...] Hinter ihnen liegt eine ausgelöschte Vergangenheit, vor ihnen die wie eh und je bessere Zukunft. (ebd.: 271f.)

DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z.

Diesem Verwerfen der eigenen Geschichte widmete sich auch Lordan Zafranović. Er war schon in Jugoslawien einer der bedeutendsten kroatischen Filmschaffenden. Gemeinsam mit weiteren wichtigen Exponenten des jugoslawischen Filmbetriebs wie Goran Paskaljević, Goran Marković, Srđan Karanović, Rajko Grlić und Emir Kusturica wird er der sogenannten «Prager Schule» zugerechnet.³⁶ Sie hatten an der Filmhochschule FAMU in der tschechoslowakischen Hauptstadt studiert und galten als «Revitalisierer» des jugoslawischen Films seit Ende der 1970er-Jahre (vgl. Goulding 2002: 145). Mittels unterschiedlicher formalästhetischer Strategien legten sie in ihren Werken die Komplexitäten und Widersprüche ihrer Gegenwart offen (vgl. Goulding 2002: 145 f.). Zafranović führte Regie bei zahlreichen Spiel- und Dokumentarfilmen, die um die kroatische Geschichte während des Zweiten Weltkriegs, um Faschismus, ethnischen Nationalismus und die Wirkkräfte des Bösen auf die Gesellschaft kreisen. Von Beginn an war sein filmischer Blick radikal. Durch groteske und überspitzte Erzählweisen konfrontierte er vor dem Zerfall Jugoslawiens den offiziellen Diskurs mit einer deutlichen Filmsprache. Als kritischen Leuchtturm am Umschlagpunkt vom Titoismus zum Postsozialismus möchte ich seinen Dokumentarfilm *ZALAZAK STOLJEĆA: TESTAMENT L. Z. (DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z., CZ/FR/HR/A 1993)* besprechen, an dem der Regisseur bereits im Jahr 1986 zu arbeiten begann.

In der Phase der Neuorientierung nach Titos Tod hatte Zafranović die Möglichkeit erhalten, in verschiedenen Archiven in Zagreb, Belgrad und Split nach Bildmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg zu forschen und daraus in Kooperation mit dem kroatischen Fernsehen einen Dokumentarfilm herzustellen, der sich der Geschichte des einstigen Unabhängigen Staats Kroatien von 1941 bis 1945 unter der Herrschaft der faschistischen Ustaša widmete. Der Anfangspunkt seiner Arbeit, die sich über sieben Jahre hinziehen sollte, fiel in eine Zeit, in der noch nicht absehbar war, in welche Richtung sich Jugoslawien entwickeln würde. Es herrschte eine Stimmung, in der eine nuancierte Auseinandersetzung mit dem Ustaša-Regime möglich war, die jedoch im Jahr 1991 mit der Unabhängigkeit Kroatiens und der Wahl Tuđmans zum Staatsherrn umschlug. Unter der neuen nationalistischen Politik war Kritik an der faschistischen Vergangenheit nicht mehr opportun, zumal der erste kroatische Präsident mit eigenen Schriften für eine (relativierende) Neubewertung der Verbrechen während der Ustaša-Herrschaft eintrat und eine Verbundenheit zwischen dem

36 Diese ist auch unter dem Begriff der «Czech School» oder «Czech Group» bekannt (Goulding 2002: 145 f.).



25 Begrüßung der deutschen Truppen in Zagreb, 1941



26 Ein Treffen der beiden Staatschefs Adolf Hitler und Ante Pavelić

damaligen unabhängigen und dem neuen kroatischen Staat propagierte (vgl. Bellamy 2003: 70f.).³⁷

Nachdem im Jahr der kroatischen Unabhängigkeitserklärung bekannt geworden war, dass bei einer Retrospektive in Paris Zafranovićs äußerst Ustaša-kritischer Film *OKUPACIJA U 26 SLIKA* (*OCCUPATION IN 26 PICTURES*, YU 1978) laufen sollte und dass er außerdem mit staatlicher Unterstützung an einer dokumentarischen Analyse des kroatischen Faschismus während des Zweiten Weltkriegs arbeitete, bekam der Regisseur massive Probleme mit den Vertreter*innen der Regierungspartei (vgl. Goulding 2002: 211). Der staatlich kontrollierte Sender HRT startete eine gezielte diffamierende Polemik gegen ihn, die auch von der kroatischen Presse aufgegriffen wurde – nicht zuletzt aus Sorge darum, dass Filme wie jener Zafranovićs durch ihre Kritik die serbische Propaganda untermauern könnten (vgl. Goulding 2002: 211; 242). Die Fertigstellung von *DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z.* sollte mit allen Mitteln verhindert werden. So zwang der politische Druck den Filmmacher, Kroatien zu verlassen und sein aus dem Land geschmuggeltes Filmmaterial im Ausland fertig zu schneiden. Über Paris und Wien gelangte Zafranović schließlich nach Prag. Kurz nach seiner Ausreise wurde sein Werk in Kroatien verboten (vgl. Goulding 2002: 211).

DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z., der 1993 vollendet wurde, hat eine Länge von dreieinhalb Stunden. Verschiedene narrative Stränge

37 Präsident Tuđman deutete u. a. das damalige in Kroatien gelegene Konzentrationslager Jasenovac «zum bloßen «Arbeitslager» um (Sundhaussen 2014a: 56). Zur Rehabilitation des faschistischen Unabhängigen Staates Kroatien durch die Tuđman-Regierung vgl. MacDonald (2002: 135 ff.). Eine umfassende Analyse der Verbrechen während der Ustaša-Zeit liefert Alexander Korb in seiner Schrift *Im Schatten des Weltkriegs. Massengewalt der Ustaša gegen Serben, Juden und Roma in Kroatien 1941–1945* (2013).

sind miteinander verwoben, in denen das Verhältnis von Geschichte, Geschichtsschreibung und Erinnerung untersucht, Kritik an einem seit dem Zweiten Weltkrieg fortdauernden Nationalismus geübt und eine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der eigenen Verantwortung gefordert wird. Eine Ebene bildet das zum Teil wenig bekannte staatlich produzierte Filmmaterial, das Zafranović in den Archiven ausfindig machen konnte (Abb. 25–26). Mit diesen Bildern steckt er die politischen und gesellschaftlichen Konstellationen in den Ustaša-Jahren ab. Zu sehen ist etwa der Jubel auf den Straßen Zagrebs zur Begrüßung der nationalsozialistischen deutschen Truppen während ihres Einmarschs. Auch die Gründungsvorgänge des Unabhängigen Staates Kroatien sind dokumentiert sowie die Treffen des kroatischen Führers Ante Pavelić mit Adolf Hitler, mit anderen deutschen Nazi-Größen und mit kroatischen Ministern. In diesen Filmsequenzen wird die große Nähe zu Nazideutschland in Erinnerung gerufen. Kroatisches Propagandamaterial von der Zerstörung der Synagoge in Zagreb, von Aktionen gegen Serb*innen und Partisan*innen oder aus dem Konzentrationslager Jasenovac verdeutlichen die faschistische Ideologie und deren Auswirkungen zu jener Zeit. Mit Bildern von deutschen und italienischen Politikerriegen aus der Zeit des Nationalsozialismus, von Aufmärschen, Bücherverbrennungen und den Ereignissen des Russlandfeldzugs wird das faschistische Kroatien im internationalen Kontext verortet.

Dem Archivmaterial ist aufgrund der formalästhetischen Verfahren, die unter kontrollierten Herstellungsbedingungen nationalsozialistischer Prägung angewandt wurden, eine «ideologische Signatur» (Keilbach 2008: 44) zuzuschreiben. Mit der Wirkkraft des Originalmaterials in historischen Dokumentationen hat sich Judith Keilbach in *Geschichtsbilder und Zeitzeugen* (2008) eingehend befasst.³⁸ Die Filmwissenschaftlerin vertritt die Auffassung, dass bei der Herstellung von Dokumentarfilmen über die NS-Zeit der «indexikalische Status des fotografischen Bildes» oft als «Garant der Wirklichkeit missverstanden» werde, ohne dabei «die staatliche Lenkung der Bildproduktion zu berücksichtigen» (Keilbach 2008: 39). Diese Sichtweise werde an die Zuschauer*innen weitergegeben. Die «ideologische Aufladung» des ursprünglichen Bildmaterials gelte es daher «bei der Analyse der Geschichtsdarstellungen ebenso wie des visuellen kollektiven Gedächtnisses zu berücksichtigen» (Keilbach 2008: 38).

Zafranović verwendet das historische Ausgangsmaterial nicht unkommentiert. Er ist sich des ideologischen Blicks, den die Bilder vermitteln, bewusst und stellt ihnen seine persönliche Deutung zur Seite. Damit

38 Siehe auch Koch (1992); Kramer (1999).



27–28 Andrija Artuković vor Gericht, 1986

nimmt er nicht nur kritisch zu den historischen Hintergründen und den im Filmmaterial mitgelieferten Interpretationen des Gezeigten Stellung, sondern er thematisiert darüber hinaus die ideologische Komponente der Bilder: Der Regisseur geht auf den damaligen Prozess der Bildfindung und die filmische Vermittlung einer faschistischen Weltsicht ein und problematisiert die Eigenschaften des Materials als Basis eines kulturellen Gedächtnisses. Auf diese Weise hinterfragt der Film den dokumentarischen Charakter des Materials, unterläuft so die «ideologische Signatur» und ermöglicht es den Zuschauer*innen, sich des Gegendiskurses bewusst zu werden, der sowohl durch Zafranovićs Darlegungen als auch die weiteren filmischen Ebenen konstituiert wird.

Ante Pavelićs Innenminister Andrija Artuković, der verschiedentlich auf den Archivaufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg zu sehen ist, widmet Zafranović einen eigenen Erzählstrang: 1986 war Artuković von den USA an Kroatien ausgeliefert und dort im gleichen Jahr zahlreicher Kriegsverbrechen angeklagt worden. Der Gerichtsprozess wurde im jugoslawischen Fernsehen übertragen, Zafranović verwendet diese Bilder für seinen Film (Abb. 27–28). Sie zeigen einen in sich zusammengefallenen alten Mann, der kaum fähig scheint, dem Geschehen zu folgen, und der dennoch, sich selbst verteidigend, in luziden Momenten verbürgte Tatsachen leugnet, politische Entscheidungen rechtfertigt und seine Unschuld beteuert. Er wird zum Tode verurteilt, doch wird das Urteil aufgrund des gesundheitlichen Zustands nicht vollstreckt. Im Anschluss an den Prozess besucht Zafranović Artuković, der in seinem Krankenbett liegend kurz vor dem Tod nur noch ein röchelndes Atmen von sich gibt. Es ist eine Begegnung ohne Worte, die in ihrer dokumentarischen Direktheit eine erschütternde Wirkung hat. Die Sequenz dient als weiteres Element im dichten filmischen Gewebe, das die Reflexion mit immer neuen Aspekten und irritierenden Momenten antreibt.

Die Geschichte des Ustaša-Staates und die Erzählung über die letzten Monate des Kriegsverbrechers Artuković verknüpft Zafranović mit seinem eigenen filmischen Schaffen, das Jordanova folgendermaßen charakterisiert: «His films challenge the deepest foundations of nationalism and question the justification of historical violence» (Jordanova 2001: 99). Durch die Engführung mit Ausschnitten seiner Werke, in denen es um Schuld, Gewalt, Erinnerung und individuelles Verantwortungsbewusstsein geht, kontrastiert Zafranović die beiden zuvor beschriebenen Ebenen und erweitert die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung anhand der eigenen Filmografie um die Analyse seiner persönlichen Positionierung. In einem selbstreflexiven Verfahren, das den Prozess des Sichtens und Auswählens, des Reflektierens und konfrontierenden Montierens sichtbar macht und eine vierte Filmebene eröffnet, ist der Filmemacher im Ton und zuweilen auch im Bild anwesend. Selbstreflexivität verstehe ich dabei im Sinne Jeanne Allens:

Self-reflexivity is defined [...] as any aspect of a film which points toward its own processes of production: the conceptualization of a film, the procedures necessary to make the technology available, the process of filming itself, editing to construct a single presentation from separate segments of image and sound, the desires and demands of marketing the film, the circumstances of exhibition. (Allen 1991: 103)

Bei Zafranović dienen diese filmischen Strategien vor allem auch dazu, die persönliche Sichtweise in seinem dokumentarischen Werk zu verdeutlichen. Damit kann, wie Allen anführt, ein Nachdenken über die «objektive» Repräsentation von Dokumentarfilmen ebenso wie über die Grenzen einer neutralen Haltung angeregt werden (ebd.).

In seiner kritischen Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Bild- und Tonquellen hinterfragt der Regisseur dominante historische Sichtweisen und erkundet Bedeutungen und Möglichkeiten eines Film-schaffens als Gegendiskurs. Die filmische Narration entwickelt er zugleich assoziativ und fragmentarisch. Historisches Bildmaterial trifft auf Spielfilmausschnitte aus Zafranovićs Archiv und auf aktuelle Aufnahmen aus dem Schnittraum oder anderen Bildern seines gegenwärtigen Lebens im Exil (Abb. 29–31). Vor dem Hintergrund der kroatischen Vergangenheit und in Bezug auf die aktuelle Politik des damaligen Kroatiens fächert der Film so in seiner besonderen Verwendung des Archivmaterials die sich historisch wandelnde Konstruktion von Vergangenheit im je engen Verhältnis zum aktuellen Zeitgeist ideologischer Wahrheiten auf. Mit Keilbach kann demgemäß von einem «Überschreiben» ideologischer Botschaften gesprochen werden, durch die das historische, staatlich produzierte Bildmaterial konnotativ aufgeladen ist (vgl. Keilbach 2008: 50).



29–31 Die Arbeit am Film als selbstreflexives Element



Sich abzeichnende Synthesen in den zuweilen irritierenden Konstellationen zwischen historischen Dokumenten und Spielfilmsequenzen werden durch die Aussagen des Autors mal unterstützt, mal hinterfragt oder unterlaufen. Hierin eröffnet sich seine filmische Strategie, die Zuschauer*innen aktiv in die Erforschung des historischen Materials und der offiziellen Geschichtsschreibung mit einzubeziehen. Der Autor befasst sich explizit – meist in Form von Fragen – mit der Rolle und den Aufgaben, die historische Dokumentationen für die Nachwelt erfüllen könnten, was aus der Geschichte zu lernen sei, wie sich Zusammenhänge herstellen ließen oder wie Erkenntnis gewonnen werden könne. Gegen Ende des Films konstatiert er, dass die Antworten keinesfalls schlüssig ausfielen, sie vielmehr «fern und unerreichbar» blieben.

Die subjektive Rahmung historischer Begebenheiten durch die Verschränkung mit der persönlichen Lebens- und Werkgeschichte wird in jüngeren dokumentarfilmtheoretischen Ansätzen dem «autobiografischen» Dokumentarfilm (siehe u.a. Lane 2002; Renov 2004: xiii) oder dem «first person documentary film» (Lebow 2012: 1) zugerechnet. Unter Einbezug der eigenen Person wird oftmals das Verhältnis von Subjektivität, filmischer Referenz und Form mit ergründet und reflektiert (vgl. Lane 2002: 7; Decker 2008: 173). So ist die filmische Ich-Instanz – in *DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L.Z.* gerade auch hinsichtlich der vielfältigen Verweise auf die narrative Konstru-

iertheit des Films – als selbstreflexives Element zu verstehen.³⁹ Dabei kommen in Dokumentarfilmen mit Ich-Instanz verschiedene Bedeutungsebenen von Subjektivität zum Tragen, die Dominique Chateau in drei Kategorien unterteilt:

1. Subjectivity as consciousness: the ability to connect our mind to the environment, to be aware of our feelings or ideas and also to be aware of our own existence.
 2. Subjectivity as internal representations of various kinds: sensations, perceptions, feelings, mental images, dreams, ideas.
 3. Subjectivity as the position of the subject: the identity of the human being as a unified source of external and internal representations, and also as a source of self-representation (and self-consciousness).
- (Chateau 2011a: 12)*

Aufgrund der subjektiven Rahmung historischer Ereignisse und der «mediale[n] Reflexivität» mit der sie «die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Standpunkt des Films, auf die Funktion der Kamera als Katalysator im profilmischen Geschehen, auf die Konstruiertheit von Diskursen und Fakten» lenken (Tröhler 2004: 150), werden die weiterhin «populären Konzepte des Dokumentarfilms als Lieferant von historischer und wissenschaftlicher Objektivität» gebrochen (Lane 2002: 5). Denn die Filme generieren auf diese Weise den Effekt, sich der Konstruktionsweisen von Objektivität ebenso wie der subjektiven Herangehensweisen an historische und gesellschaftliche Fragestellungen bewusst zu werden. Darüber hinaus kann der Einbezug des Autobiografischen, der in der Überlagerung des Privaten und Öffentlichen als «politischer Akt» verstanden werden kann (Lane 2002: 21), zur Abgrenzung von dominanten politischen Diskursen dienen. Auf das Verhältnis von dokumentarfilmischer Ich-Instanz und politischer Positionierung werde ich in Kapitel 3.2.3 zurückkommen.

Das Nachdenken über die gesellschaftliche und die individuelle Verantwortung, welches der Film einfordert, ohne dabei eine klare politische Positionierung vorzugeben, basiert somit auf dem kritischen Duktus, mit dem Zafranović durch seinen Film führt, sowie auf der kaleidoskopischen Zusammenstellung der unterschiedlichen Bild- und Tonquellen, die zahlreiche Anregungen zur Auseinandersetzung mit historischen Vorgängen enthalten, welche bis in die Gegenwart fortwirken. Einen konkreten Hinweis darauf, wie wichtig die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte ist, gibt Zafranović im Epilog von *DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z.*, in dem er den Bogen zu den jugoslawischen Zerfallskriegen spannt. Im Ausblick, den er auf die aktuelle Periode des Umbruchs gewährt, erwähnt er, wie schwer es auf ihm laste, dass er am Ende seiner lang-

39 Die Verwendung des enunziativen «Ich» birgt dabei vielerlei Schwierigkeiten in Bezug auf Perspektivierung, Subjektposition, Referenzialität oder Ästhetik (vgl. u. a. Bruss 1980; Brinckmann 1988; Decker 1995: 201–241 und Renov 2004, 2008).

jährigen Beschäftigung mit dem kroatischen Faschismus und kroatischen Anliegen innerhalb der Politik Jugoslawiens erneut mit einer Ideologie und politischen Wirkkräften konfrontiert sei, die Gewalt, Zerstörung und Tod brächten.

Mit dem vermittelten Geschichtsbild und der Referenz auf die Gegenwart ist *DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L.Z.* ein prospektiver Charakter inhärent, der dazu anregt, Fragen historischer Aufarbeitung als Basis gesellschaftlicher Entwicklungen zu reflektieren. Von den Zuschauer*innen fordert dies, den Blick in die Zukunft zu richten, sich mit den Grundlagen sozialen Zusammenlebens auseinanderzusetzen und an einer Verbesserung der Situation zu beteiligen. «Wenn es nichts gibt, gibt es Hoffnung», lauten Zafranovićs letzte Worte in Anlehnung an Sartre, wie er selbst bemerkt (*Kad nema ničega, ostaje nada*).⁴⁰ Dieses in *DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L.Z.* aktivierende und zugleich utopische Moment findet sich auch bei Iordanova angedeutet, als ein Versuch der «Aussöhnung», der die Anerkennung von Schuld vorausgehen müsse (Iordanova 2001: 101). Der wesentliche Erkenntnisprozess, zu dem der politisch-aktivierende Modus des Films anleitet, ist somit für die Zuschauenden nicht nur in einem Nachvollziehen der politischen Konstruiertheit historischer Wahrheiten und einem Hinterfragen des Verhältnisses von Geschichte und politischer Gegenwart zu verorten, sondern darüber hinaus im Nachdenken über die Möglichkeiten der Befriedung des aktuellen Konflikts. Eine prosperierende Zukunft, so die Position des Films, ist allein durch Aufarbeitung und Anerkennung der eigenen Geschichte und im Bewusstsein der eigenen Verantwortung zu erlangen.

Seine Wirkkraft konnte *DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L.Z.* nicht, wie ursprünglich geplant, in Kroatien selbst entfalten. Die Premiere feierte er 1993 auf der Viennale in Wien. Anschließend lief er erfolgreich auf vielen internationalen Festivals, u. a. in Berlin und Rotterdam. Erst gegen Ende der 1990er-Jahre konnte er im Rahmen einer Retrospektive in Dubrovnik erstmals in Zafranovićs Heimat gezeigt werden (vgl. Rohringer 2009: 41).

Mit meinen Ausführungen über das (begrenzte) Spektrum dokumentarfilmischer Kritik während der Kriegsjahre in Kroatien wollte ich zeigen, welchen Einfluss die Politik auszuüben vermochte und mit welchen Mitteln die Regisseur*innen versuchten, ein engagiertes oppositionelles Filmschaffen nicht gänzlich zum Erliegen kommen zu lassen.⁴¹ Die prospektive

40 Die Auseinandersetzung mit der «Hoffnung» ist allerdings in Sartres Denken, das von Reflexionen über Angst, Freiheit oder das Nichts geprägt war, eher ungewöhnlich. Zu einer Vertiefung dieser Neuorientierung Sartres siehe Klaus Harms (2009: 157–163).

41 Aufgrund der Verflechtung von Politik und kultureller Finanzierung gelang es in

Ausrichtung der Dokumentarfilme mit ihren unterschiedlichen Anstößen zur kritischen Reflexion gesellschaftlicher Zusammenhänge habe ich in den Beispielen zu verdeutlichen versucht. In gewissen Kreisen der Filmbranche fanden derweil – unter anderem an den seit 1992 in Zagreb durchgeführten Kroatischen Filmtagen (*Dani hrvatskog filma*) – Debatten über den Zustand des ‚kroatischen Films‘ statt, die den Boden für das sich später entwickelnde kritische Filmschaffen im Land bereiteten.⁴²

3.1.3 Dokumentarfilme aus Bosnien-Herzegowina

Während des Krieges in Bosnien-Herzegowina (1992–1995) war die Hauptstadt Sarajevo durch bosnisch-serbische paramilitärische Einheiten nahezu vollständig von der Außenwelt abgeschnitten.⁴³ Die Taktik der feindlichen Streitkräfte zielte auf eine Schwächung der Zivilbevölkerung und des multiethnischen Zusammenlebens (vgl. United Nations, Security Council 1994: 44). Wegen der Abriegelung fehlte es an allem Lebensnotwendigen wie Nahrungsmitteln, Hygieneartikeln und Medikamenten. Weit aus schlimmer war die konstante Bombardierung aus den umliegenden Hügeln. Sie richtete sich gegen die städtische Infrastruktur und gemeinschaftliche, kulturelle und religiöse Einrichtungen wie Krankenhäuser, Schulen, Bibliotheken, Gebetshäuser, Friedhöfe, Radio- und Fernsehstationen, die Produktionsstätte der Zeitung *Oslobođenje*, den Flughafen, aber auch gegen Wohnquartiere sowie Essens- und Wasserausgabestellen (vgl. ebd.: 45). Die mehr als dreijährige Belagerung stellte für das gesellschaftliche und kulturelle Leben der Hauptstadt eine tiefgreifende Zäsur dar.

Die UN-Schutztruppen richteten eine Luftbrücke ein. Zudem bauten sie einen Tunnel, der unter dem Flughafen hindurch einen niedrigen, schmalen Zugang zur Außenwelt sicherte. Auf diesem Wege wurden Versorgungsgüter, Waffen, Munition und Menschen geschleust (vgl. Sundhaussen 2014b: 326). Ohne jene minimale Beihilfe, so Sundhaussen, «wäre das Überleben in der Stadt unmöglich gewesen» (ebd.). Es ist davon auszugehen, dass bis 1994 die Hälfte der Bevölkerung, rund 300.000 Personen, den Großraum Sarajevo verließen, während sich aus dem übrigen Bosnien

Kroatien während des Krieges nicht, unabhängige Filmproduktionen aufzubauen, die sich dem dominanten Diskurs entgegenstellten.

42 Davon berichteten mir Diana Nenadić und Hrvoje Turković in Gesprächen, die ich im Frühling 2016 in Zagreb führte (vgl. Nenadić 2016; Turković 2016).

43 Gemäß dem *Final Report of the Commission of Experts Established Pursuant to Security Council Resolution 780* dauerte die Belagerung 1425 Tage, vom 5. April 1992 bis zum 29. Februar 1996 (vgl. United Nations, Security Council 1994: 44). Obwohl mit dem Inkrafttreten des Abkommens von Dayton vom 21. November 1995 der Frieden formal begann, blieb Sarajevo noch bis Ende Februar 1996 von feindlichen Truppen umzingelt (vgl. ebd.).

etwa 150.000 Flüchtlinge neu in der Hauptstadt ansiedelten (vgl. ebd.: 329). Am 20. Jahrestag des Beginns der Belagerung erinnerten auf dem *Boulevard Maršala Tita* in Sarajevo 11.541 rote Stühle als Symbol einer blutroten Spur durch die Stadt an die ebenso vielen Toten allein in Sarajevo. Die Zahl der namentlich erfassten Kriegstoten in ganz Bosnien-Herzegowina belief sich nach Sundhaussen im Jahr 2014 auf über 95.000 (vgl. ebd.: 323).

Diese Extremsituation führte im neu gegründeten unabhängigen bosnisch-herzegowinischen Staat zu einer außergewöhnlichen künstlerischen Kreativität und Produktivität – vor allem auch im Dokumentarfilmbereich. Dabei kamen verschiedene Motivationen zusammen: Es war der Wunsch, das Leben im Krieg filmisch festzuhalten, um Gegenbilder zur nationalen Propaganda zu schaffen und Zeugnis von der alltäglichen Wirklichkeit abzulegen. Gleichzeitig sollte der internationalen Medienberichterstattung mit ihren zahlenbasierten Beiträgen und ihrer Simplifizierung der komplexen Situation ein anderes Bild entgegengestellt werden, mit dem Ziel, in einer Phase größter Ausweglosigkeit anhand von Dokumentarfilmen bei den internationalen Zuschauer*innen ein Bewusstsein für die humanitäre Katastrophe des Krieges zu entwickeln. Es gab darüber hinaus das Bedürfnis, dem eigenen Leben mithilfe der künstlerischen Arbeit einen Sinn und den Menschen in der gleichen Situation durch die Filme Hoffnung zu geben.⁴⁴ In diesem Spektrum menschlichen Antriebs zeigt sich, so meine These, die mit Bezug auf Ernst Bloch beschriebene utopische Perspektive als grundlegend menschliche Kraft, die hilft, den Blick in die Zukunft zu richten, und die in den Filmen selbst indirekt thematisiert wird (vgl. Kapitel 2.3.3). Die in Sarajevo ansässigen Filmemacher*innen realisierten in den Jahren der Belagerung über fünfzig kürzere und längere Dokumentarfilme.⁴⁵ In ihrer Prospektivität liegt die Hoffnung, den Zuschauer*innen ein Bewusstsein für die Wichtigkeit der individuellen Teilhabe an demokratischen Prozessen zu vermitteln und so deren politische Aktivierung zu generieren.

Die während des Krieges entstandenen Filme handeln vom ‹Alltag› der Bevölkerung unter dem andauernden Beschuss, vom mühevollen Kampf ums Überleben, von der fortschreitenden Zerstörung der Stadt und den Versuchen, das kulturelle Leben mit Theater, Musik oder Kino aufrechtzuerhalten. In fast ausschließlich unkommentierten Beobachtun-

44 Über ihre Motivationen sprach ich mit zahlreichen bosnischen Filmschaffenden, u. a. mit Ismet Nuno Arnautić, Aldin Arnautović, Nedžad Begović, Alen Drljević, Ademir Kenović, Boro Kontić, Haris Prolić, und Srđan Vuletić. Die Gespräche führte ich mehrheitlich im März 2016 in Sarajevo.

45 Eine umfangreiche Zusammenstellung des bosnisch-herzegowinischen Dokumentarfilmschaffens während des Krieges findet sich auf SEEDOX, einer Internetplattform für den südosteuropäischen Dokumentarfilm (vgl. Šešić 2007: o. S.).

gen erkunden sie die gesellschaftlichen Konsequenzen der kriegerischen Gewalt. Auffällig ist, dass die Filme das Verbindende der für einen multiethnischen bosnisch-herzegowinischen Staat entstehenden Gesellschaft ins Zentrum rücken und sich nicht der seitens der Politik geschürten Spaltung unter den Ethnien beugen. Obwohl sie sich einer Analyse des Krieges und seiner Ursachen sowie der Politik oder der Machenschaften der politischen Eliten enthalten, ist ihre filmische Position oder ‹Stimme› gerade dadurch eine eminent politische. Denn durch ihren Fokus auf die Menschlichkeit stellen sie die Erklärungsansätze infrage, die sowohl in der propagandistischen Medienberichterstattung aller Nachfolgestaaten Jugoslawiens als auch in den internationalen Medien vorherrschten, wonach vermeintlich unausweichliche historisch bedingte Spannungen unter den religiösen, kulturellen und ethnischen Gruppen zum Krieg geführt hätten (vgl. Cushman/Meštrović 1996b; siehe auch Kapitel 1.4). Stattdessen repräsentieren die Dokumentarfilme die über viele Jahrzehnte in Bosnien-Herzegowina gewachsene Tradition des friedlichen Zusammenlebens der verschiedenen Gemeinschaften.⁴⁶ Mit ihrer Haltung gehörten die Filmemacher*innen jener ‹vierten ‹Fraktion›› an, die sich nicht aufgrund ihrer ethnischen oder religiösen Zugehörigkeit mit der Gruppe der Serb*innen, Kroat*innen oder Muslim*innen identifizieren wollte (Levi 2007: 2). In ihren Filmen zeigt sich dies unter anderem durch Methoden des Auslassens oder Auffächerns, indem also religiöse, ethnische und kulturelle Symbole und Zuordnungen auf Bild- und Tonebene entweder gar nicht vorkommen oder vielschichtig und subtil miteinander verwoben sind. Was Außenstehende als eine vage, unklare Positionierung oder sogar als Verweigerung einer Haltung deuten könnten, zeugte seinerzeit vom Widerstand gegen die Politik der gesellschaftlichen Differenzierung, die überall um sich griff und in der Regel mit einer Abwertung der jeweiligen ‹Anderen› einherging.

In den folgenden Analysen einiger exemplarischer Dokumentarfilme aus den Jahren des Krieges möchte ich mich insbesondere auch den ethischen Faktoren zuwenden. Es geht mir um die Frage, wie die Filme durch ihre ‹Stimme›, d. h. ihre besonderen formalästhetischen und inhaltlichen Strategien sich inmitten von Zerstörung, Gewalt und Leid ethisch positionieren und so den Rezipient*innen – den Menschen vor Ort wie den aus sicherer Distanz Zuschauenden – ein Überdenken der eigenen Haltung und des eigenen Handelns nahelegen. Und wie sie auf diese Weise letztlich einen politisch-aktivierenden Modus programmieren. Dabei war

46 Ein gemeinschaftliches Beziehungsnetz und das Verständnis untereinander hatten vor allem in Sarajevo zu einer blühenden multiethnischen Kultur beigetragen (vgl. Calic 1996: 45).

es den Filmschaffenden wichtig, ihre Dokumentarfilme nicht nur einem einheimischen Publikum zu zeigen, sondern vor allem auf Filmfestivals, Konferenzen und Veranstaltungen über Menschenrechte oder durch die Vermittlung engagierter Institutionen und Einzelpersonen in öffentlichen oder privaten Vorführungen einem internationalen Publikum zugänglich zu machen. Unter der Ägide von Ademir Kenović, Produzent und Regisseur der Sarajevo Group of Authors (SaGA), einem losen Dokumentarfilmkollektiv, entstanden viele der Sarajevoer Dokumentarfilme während der Kriegsjahre. Im Gespräch erwähnte er mir gegenüber, dass SaGA Kontakte zu internationalen Journalist*innen, aber auch zu vielen Kulturschaffenden und engagierten Einzelpersonen, die mit ihrer Anwesenheit in der Stadt ein Zeichen der Unterstützung der bosnischen Zivilbevölkerung setzen wollten, dazu nutzte, ihre Filme im Ausland zu verbreiten und publik zu machen (vgl. Kenović 2016).⁴⁷

Für die Regisseur*innen war es schwierig, das Land zu verlassen und ihre Filme selbst auf Filmfestivals und Veranstaltungsreihen im Ausland zu präsentieren.⁴⁸ Um einen Eindruck vom Engagement und der damit verbundenen prospektiven Perspektive der Dokumentarfilmer*innen zu geben, füge ich hier ein längeres Zitat von Kenović an. Es stammt aus einem Podiumsgespräch, an dem er während der Belagerung Sarajevos in Slowenien im Rahmen der einwöchigen Kunstaktion «Sarajevo in Ljubljana» teilnahm, bei der er unter anderem verschiedene SaGA-Filme vorstellte:

I don't think that one showing, or one day of watching something, will do anything. Last year in Los Angeles I took these tapes and showed them the first time. It was like [...] a fission, an explosion which multiplies by very high numbers, more and more people wanting to see it. Now we have shown them in over 200 places in the world, in Canada, the US, the whole of Europe, Mexico, and now we are going further, we are making a global outreach. First, of course, we are informing the people from the media, hoping to get their

47 Zu den berühmtesten Unterstützer*innen zählten Susan Sontag, Eli Wiesel, Bernard-Henri Lévy, Johan van der Keuken. Doch fand diese Art des Beistands nicht nur positive Worte. Stellvertretend sei der Essayist Ivan Lovrenović erwähnt, der 1993 in einem Text für *Die Zeit* schrieb: «Sarajevo stirbt – und empfängt Gäste! Nie ist in Friedenszeiten eine größere Menge verschiedenster Menschen in diese Stadt gekommen. Präsidenten, Botschafter, Minister, Intellektuelle, Sänger*innen, Priester, Generäle, Humanisten, Händler, Theaterregisseure, Photoreporter, Reporter ohne Grenzen, Ärzte ohne Grenzen, Spione ohne Grenzen... Sie alle kommen und gehen, alle schaffen sie es, irgendwie nach Sarajevo und wieder herauszukommen» (Lovrenović 1993: o.S.).

48 Um das belagerte Sarajevo zu verlassen, waren Passierscheine nötig, die bei den Verantwortlichen der UN-Schutztruppe beantragt werden mussten. Nicht immer wurde dies bewilligt. Manche der Filmschaffenden gelangten mit UN-Flugzeugen, wenige aber auch durch den Tunnel ins Ausland, wie ich im Gespräch mit den Mitgliedern von SaGA erfuhr.

attention, making them willing to grasp what we showed; it's not up to us, we have no power to immediately address the big world media. But the pressure on the French media, for example, by showing our films there on many occasions, became a part of this mosaic which turned the French media, which first supported the international mainstream diplomacy, around toward their current, quite critical positions. It works little by little, moving the general audience feelings into the direction where they have a chance to recognize the danger for general humanity. *(Kenović zit. n. Birringer 2000: 116)*

Wie Kenović ebenfalls ausführt, wusste die Bevölkerung, die in Sarajevo geblieben war, von den Filmen, die in der belagerten Stadt produziert wurden, und von der Haltung, die sie einnahmen. Allein das Wissen darum, dass sich die Sarajevoer Filmschaffenden auf internationaler Ebene dafür einsetzten, über die Situation in der Stadt zu informieren, machte die Filme auch für die Menschen im Land selbst wertvoll (vgl. Kenović 2016). Denn aufgrund der schwierigen Bedingungen bekamen viele von ihnen die Dokumentarfilme nur vereinzelt oder gar nicht zu sehen (vgl. ebd.). In der belagerten Hauptstadt und in anderen Regionen des Landes, in Kinos oder alternativen (halb-)öffentlichen Räumen wurden die Filme zwar gelegentlich aufgeführt. Aber nicht nur der Transport war mit Schwierigkeiten verbunden, auch die Organisation der Veranstaltungen gestaltete sich in der Kriegssituation als ein komplexes Unterfangen: Strom aus der Steckdose zum Betrieb der Projektionsgeräte gab es selten. Er musste mit Generatoren erzeugt werden, doch Benzin und Diesel waren knapp. Öffentliche Vorführungen waren zudem für die Zuschauer*innen stets mit der Gefahr verbunden, unterwegs von einem Geschoss getroffen zu werden. Srđan Vuletić hat diese Umstände in seinem kurzen Dokumentarfilm *RATNO KINO U SARAJEVU (WAR CINEMA IN SARAJEVO, BIH 1994)* in wenigen Einstellungen dargestellt: Für ein Kino brauchte es Projektor, Generator, eine improvisierte Leinwand, Stühle – und ein Loch in der Hinterhofwand, durch das die Besucher*innen geschützt den Kinoraum betreten konnten.

Im Oktober 1993 fand neben den sporadischen Filmvorführungen erstmals das Sarajevo Film Festival statt.⁴⁹ Auch dieses ist wie das Sarajevoer Filmschaffen unter der Belagerung als ein Akt kulturellen Widerstands zu bezeichnen. Das Festival wurde sowohl finanziell als auch durch die Beschaffung von Filmprojektoren und Filmen vonseiten internationaler Festivals sowie Film- und Kulturschaffender aus Europa und den USA

49 Siehe dazu Johan van der Keukens vierzehnminütigen Dokumentarfilm *SARAJEVO FILM FESTIVAL FILM* (NL 1993), der auch im Internet zu finden ist: <https://www.youtube.com/watch?v=5MquwwQOdsE> [6. Juni 2018].

unterstützt. Es war der Auftakt zu dem seit 1995 jährlich stattfindenden Internationalen Sarajevo Film Festival.

Die Dokumentarfilme wurden mit geringen Mitteln und fast ohne staatliche Hilfe gedreht.⁵⁰ Manche wurden vom bosnischen Staatsfernsehen unterstützt. Vuletić erwähnte im Gespräch, dass das Fernsehen teilweise mitproduzierte und einzelne angekaufte Dokumentarfilme ausstrahlte (vgl. Vuletić 2016). Das Gemeinschaftsgefühl der Gesellschaft jenseits ethnischer und religiöser Zuschreibungen sollte damit gestärkt werden. Und zumindest zu Beginn des Krieges galt beim Fernsehen noch die Devise, dass ein künstlerischer Blick auf die eigene Situation uneingeschränkt zu vermitteln sei (ebd.). Die anfängliche Freizügigkeit wurde indes zusehends außer Kraft gesetzt, und die Grenzen dessen, was gezeigt werden durfte, wurden immer enger gezogen. Auch in Bosnien-Herzegowina ging es bald darum, ein patriotisches Bild aufrechtzuerhalten. Staatliches Fernsehen und Radio waren immer mehr Werkzeuge der bosniakischen Propaganda, und die Mitarbeiter*innen wurden im Laufe der Jahre weitgehend durch parteitreue Mitglieder der demokratischen Aktion SDA (Stranka Demokratske Akcije) ersetzt (vgl. Thompson 1999: 213 ff.). Vereinzelte Ausnahmen wurden dennoch weiterhin toleriert, wie der im Jahr 1994 vom bosnischen Sender RTVBIH produzierte *SMRT U SARAJEVU* (DEATH IN SARAJEVO, BIH 1994) von Haris Prolić, der ein unparteiisch kritisches Bild zeichnet. Dieses Beispiel zeigt, dass keine hundertprozentig konsistente Medienpolitik existierte, und Produktionszusammenhänge und damit das Filmemachen stets auch mit Beziehungen, individuellen Entscheidungen und aktuellen politischen Direktiven zu tun hatte. Über den Empfang von Radio und Fernsehen in der Region selbst ist noch zu erwähnen, dass viele Bewohner*innen im belagerten Sarajevo von diesen Medien abgeschnitten waren, auch wenn manche Kaffeebars mit eigenem Generator einen Fernseher oder Radio betrieben und zahlreiche Menschen zu Hause mit privaten Generatoren versuchten, die Nachrichten mehr oder weniger regelmäßig zu verfolgen.⁵¹

Die Filmproduktion unabhängiger Dokumentarfilme seitens SaGA stellte während der Belagerung eine Besonderheit in Sarajevo dar. Die beiden Produzenten Ismet Nuno Arnautalić und Ademir Kenović versammelten unter diesem Dach Filmemacher*innen, Künstler*innen und

50 Die staatliche Subvention von Filmen war in der ersten Dekade der bosnischen Selbstständigkeit praktisch inexistent. Erst mit Danis Tanovićs Spielfilm *NIČIJA ZEMLJA* (NO MAN'S LAND, BIH 2001) wurde ein Gremium zur gezielten Filmförderung durch die Regierung eingeführt, die jedoch sehr knapp bemessen blieb (vgl. Milas 2012: o. S.).

51 Im Gespräch mit den Filmschaffenden erfuhr ich, dass einzelne Bewohner*innen dazu sogar mit Körperkraft betriebene Generatoren bastelten.

Filmtechniker*innen aller Ethnien und Religionen, ohne dass die Zugehörigkeit in ihrer Vielfalt speziell thematisiert worden wäre. Zwar konnten die Beteiligten für ihre Arbeit nicht angemessen bezahlt werden, aber aus Rückstellungen für ein zukünftiges Projekt und aus den vereinzelt neuen Einkünften durch realisierte Filme finanzierten Kenović und Arnautalić allen Mitarbeiter*innen eine tägliche Mahlzeit. Kenović spricht von zeitweilig dreißig bis fünfzig Personen, die bei SaGA vereint Dokumentarfilme drehten (vgl. Kenović 2016). Ihre Videoproduktionen wurden zur politisch-kulturellen Intervention. Es lässt sich daher bei SaGA von einer aktivistischen Gruppe sprechen.⁵² Daneben gab es weitere unabhängig arbeitende Dokumentarfilmschaffende, die Filme über die Kriegserfahrung der bosnischen Bevölkerung machten, wie z. B. die bereits in Jugoslawien erfolgreiche Filmemacherin Vesna Ljubić, der aus dem Spielfilmbereich kommende Haris Prolić oder der Nachwuchsregisseur Sahin Sišić.

CONFESSIONS OF A MONSTER

Bei ISPOVIJEST MONSTRUMA (CONFESSIONS OF A MONSTER, BIH 1992) handelt es sich um das halbstündige dokumentarische Exzerpt einer siebenstündigen Befragung des bosnisch-serbischen Soldaten Borislav Herak durch den US-Journalisten John F. Burns. Herak war kurz nach Beginn des Krieges von bosnisch-herzegowinischen Sicherheitskräften in der Nähe von Sarajevo aufgegriffen und gefangen genommen worden. Nach ersten Verhören durch einen Staatsanwalt hatten Arnautalić und Kenović von SaGA zusammen mit Burns die Erlaubnis zu einem Interview mit dem Inhaftierten erhalten. Aus dem Material dieses verhörartigen Gesprächs realisierten die beiden Regisseure CONFESSIONS OF A MONSTER, ohne auf zusätzliches Archivmaterial oder einen Off-Kommentar zu rekurren.⁵³

In seinem Aufsatz «The Question of Evidence» thematisiert Bill Nichols die diskursive Eigenart, dass Fakten in einem Dokumentarfilm zu

52 Für ihr Gesamtwerk erhielt die Gruppe im Jahr 1994 den European Documentary Film Award (vgl. http://archive.europeanfilmawards.eu/en_EN/archive; siehe auch Buder 2008: 562).

53 Burns, Journalist der *New York Times*, überprüfte im Anschluss Heraks Aussagen während des Gesprächs mit den Unterlagen des Gerichts und betonte in seinem Bericht «A Killer's Tale – A Special Report: A Serbian Fighter's Path of Brutality» dessen detaillierte identische Beschreibungen in allen Befragungen (vgl. Burns 1992: o.S.). Unabhängig davon berichtete ein gleichzeitig mit Herak verhaftetes Paar von denselben Ereignissen, wodurch Burns die Glaubwürdigkeit des Kämpfers weiter untermauern konnte (vgl. Burns 1992: o.S.). Dem Soldaten wurden später 32 Morde und 16 Vergewaltigungen zur Last gelegt. Im März 1993 verurteilte ihn das Militärgericht im belagerten Sarajevo zum Tode; das Urteil wurde indes vorerst nicht vollzogen und später in eine 20-jährige Haft umgewandelt (vgl. Sundhausen 2014b: 335).

Beweisen der Argumentation werden, während dieser Prozess im Diskurs zugleich verschleiert werde:

All discourses, including documentary film, seek to externalize evidence – to place it referentially outside the domain of the discourse itself, which then gestures to its location there, beyond and before interpretation. It's like fly-fishing, where an artificial fly is cast into the water, where it will then appear as a natural part of the environment, luring a fish, which mistakes the fabricated for the authentic – to its eternal regret – to bite. (Nichols 2016: 99)

Doch interessieren Nichols gerade die dokumentarfilmischen Formen, welche die Zuschauer*innen dazu bringen, diesen diskursiven Effekt zu reflektieren, dass nämlich die Verwendung anderer Fakten oder argumentativer Verknüpfungen das Publikum zu differenten Schlussfolgerungen hätte führen können, und dass die Rezipient*innen dementsprechend die politischen und ideologischen Zusammenhänge in Bezug auf ihr Hintergrundwissen überdenken (vgl. ebd.: 109f.). Ausgehend von der grundsätzlichen Wirkkraft jeglichen dokumentarischen Schaffens hält Nichols abschließend fest, dass Dokumentarfilme in Stil, Form und ‹Stimme› auf die ideologischen Kontexte, in denen sie entstehen und damit auch auf das Verhältnis von präsentierten Fakten und Evidenzen einzugehen hätten (vgl. ebd.: 110). Wenn Fakten innerhalb eines Diskurses demnach zu Beweisen der Argumentation werden, aber dennoch als filmisch vermittelte und perspektivische erkenntlich sein sollen, so sind gerade auch die Äußerungen sozialer Akteur*innen als Anhaltspunkte der filmischen Argumentation – als referenzielle Werte – transparent zu machen und damit als anfechtbar zu charakterisieren. Sie bedürfen nach Nichols also einer reflektierten und reflektierenden filmischen Strategie. Eine besondere Bedeutung kommt dieser Sachlage in Dokumentarfilmen wie *CONFESSIONS OF A MONSTER* zu, die sich gänzlich auf Interviewsituationen abstützen. Um einen politisch-aktivierenden Modus zu schaffen, ist ein solcher Film, in dem die Aussagen des sozialen Akteurs im Mittelpunkt stehen, demnach besonders darauf angewiesen, auf formalästhetischer Ebene einen Denkraum zu eröffnen, in dem auf Rezeptionsseite ein Bewusstsein über die Repräsentationskontexte entstehen kann. In der Analyse von *CONFESSIONS OF A MONSTER* möchte ich zeigen, wie es mittels formalästhetischer Strategien gelingen kann, die Frage nach Fakten und Zusammenhängen aufzuwerfen und die Zuschauer*innen in ihrer Lektüre darauf hinzuführen, argumentative Beweisstrukturen infrage zu stellen.

CONFESSIONS OF A MONSTER beginnt mit einem selbstreflexiven Prolog. Eine Mitarbeiterin der Nachrichtenagentur Reuters wird beim Fotografieren des Gefangenen gefilmt. Sie macht Bilder des jungen, kahlgescho-



32–34 Sieben Stunden dauerte die Befragung des Gefangenen Herak

renen Mannes, der in seiner zu kleinen Militäruniform seltsam unbedarft aussieht, bis er auf dem Boden kniend mit spärlichen, aber eindeutigen Handbewegungen veranschaulicht, wie er jemandem die Kehle durchschneidet. Der anwesende Burns bittet Herak daraufhin, seinen Pullover hochzuschieben. Er inspiziert Bauch und Rücken: Sie sind unversehrt. Die Bilder lassen erkennen, was Burns in seinem *New-York-Times*-Artikel vom 27. November 1992 bestätigt, dass er nach Folterspuren suchte, um herauszufinden, ob der Gefangene seine Aussagen unter Zwang gemacht habe (vgl. Burns 1992: o.S.). In dieser Sequenz wird das Verhältnis zwischen dem Interviewer, den Filmemachern und dem Protagonisten thematisiert: Trotz der Hierarchie zwischen den Befragenden und Herak als Gefangenen zeigt sich ein respektvoller Umgang.

Daraufhin ist Herak in Großaufnahme zu sehen. Sein Blick nahe der Kameraachse scheint sich fast direkt an die Zuschauenden zu richten, als er mit seiner Aussage beginnt: «Ich heiße Borislav Herak. Ich kam am 18. Januar 1971 in Sarajevo zur Welt.» Die Direktadressierung, die außer bei Reportagen und Nachrichtenbeiträgen auch im Dokumentarfilm eher die Ausnahme bildet, lässt die Zuschauer*innen in dem kurzen, überraschenden Augenblick vermuten, der junge Mann könnte die Filmaufnahmen dazu nutzen, sich ein Forum für seine «Heldentaten» zu verschaffen. Ange-

sichts des Bildes regen sich Zweifel; es kann als ein erster Anstoß gelesen werden, Heraks Aussagen immer in ein Verhältnis zu seiner aktuellen Situation zu setzen (Abb. 32–34).

Praktisch emotionslos trägt Herak seine Geschichte vor. Die Zuschauer*innen erfahren, dass sein Onkel Einfluss auf ihn ausübte, indem er seine Rückbesinnung auf serbische Wurzeln und die serbischen Rechte innerhalb Bosniens förderte, und dass er durch seinen Cousin zur serbischen Armee kam. Herak erläutert seine rudimentäre Ausbildung zum Soldaten: Das Töten lernte er an Schweinen. Ungerührt antwortet er auf die Fragen nach seiner ersten Beteiligung an Morden: «Er [der Vorgesetzte, A. R.] sagte mir, nimm das Messer und töte ihn. Ich nahm das Messer, fasste ihn beim Schopf, stieß seinen Kopf auf den Boden und durchschnitt seine Kehle.»

Im gleichen Tonfall berichtet der Gefangene weiter, wie Plünderungen gutgeheißen, willkürliche Verhaftungen und Morde an Muslim*innen legitimiert und seine Einheit – zur Aufwertung der militärischen Moral – zu Vergewaltigungen von muslimischen Frauen angehalten wurde. Detailliert schildert er, wie seine Kumpane und er die Taten ausführten. Der Schwerpunkt des Films liegt auf den Aussagen über die Verbrechen und auf den Erörterungen der Zusammenhänge, wie es zu den Gewaltakten kam. Die geschürte Aggressivität der serbischen Paramilitärs gegenüber der muslimischen Zivilbevölkerung und die Brutalität werden fassbar. In Heraks Bericht, der auch von seinem vor dem Krieg unkomplizierten Verhältnis zu den anderen bosnischen Ethnien handelt, zeigt sich, wie unvermittelt und achtlos aus einem multikulturellen Zusammenleben abgrundtiefer Hass und Gewissenlosigkeit entstehen konnten. Der junge Mann, das wird aus seinen Äußerungen deutlich, handelte als Teil einer neu zum obersten Prinzip erhobenen serbischen Gemeinschaft.

In ihren Ausführungen zu dem hinter einem Kollektiv stehenden Konstrukt stellt Hito Steyerl zu dessen extremsten Auswirkungen fest: «Obwohl wir wissen, dass Gemeinschaften Artefakte der Einbildung sind, ist diese Fiktion doch ein Grund zum Töten» (Steyerl 2008a: 73). Auch die Regeln der Gemeinschaft, zu der sich Herak zählte, wurden so kategorisch verstanden, dass das eigene Leben über das der «Anderen» gestellt wurde und in letzter Konsequenz Morde zugelassen oder sogar befördert wurden. Mit Bezug auf Jean-Luc Nancy (1988a) erörtert Steyerl, dass sich aus einer solchermaßen eng geführten Geschichte über eine Gruppe ein Mythos entwickelt, sobald sich die Gemeinschaft in der Geschichte wiedererkennt und sich mit ihr identifiziert (vgl. Steyerl 2008a: 74). Wie diese Identifikation mit der Gruppe in ein reaktionäres und gewalttätiges System münden konnte, davon zeugen Heraks Aussagen. Die Zuschauer*innen erfahren, dass der Mythos des Selbsterhalts der Gemeinschaft und die Konzentration auf die Gruppe dazu

dienten, auf hoher hierarchischer Ebene Gewalt zu rechtfertigen, die für die Gruppe als plausibel galt und auf breiter Basis anerkannt wurde.

Wie wichtig der Mythos der Gemeinschaft war, geht auch aus Sundhaussens Auswertungen des Verhörprotokolls hervor:

Borislav weiß, dass er sich, seine Familie und sein Volk verteidigen muss. Auch gegen die Mitglieder seiner früheren Clique. Gewalt und Krieg haben eine neue Ordnung geschaffen. Die Regeln, nach denen Borislav bisher gelebt hatte, verlieren ihre Gültigkeit. Es gibt klare Fronten, die Unsicherheit ist verschwunden. Die Verteidigung ist Notwehr und Ehrensache. Mit Kriegsverbrechen oder gar mit Genozid hat sie nach Borislavs Auffassung nichts zu tun. [...] Dass die ‚Verteidigung‘, u. a. in Form von Vergewaltigung und anschließender Tötung der Opfer (egal, ob Borislav daran beteiligt war oder nicht), sonderbare Formen annimmt, merkt er nicht. Herak wird zum Rädchen in einer Gewaltspirale. (Sundhaussen 2014b: 336)

In einem Umfeld, in dem der Film als Kritik an den Zuständen des Krieges präsentiert wurde, konnte der in Heraks Äußerungen vermittelte Zusammenhang von Gruppenidentität und gewalttätigen Mechanismen zur Festigung der serbischen Gemeinschaft ein Bewusstsein dafür schaffen, dass nur durch eine Unterbrechung des Mythos ein neues Zusammenleben möglich sein würde – ein Zusammenleben, in dem sich keine der Gemeinschaften gewaltsam über die andere erhebt.⁵⁴

CONFESSIONS OF A MONSTER zeugt von einer strikt durchgehaltenen filmischen Form. Kurze Schwarzblenden trennen die inhaltlich geschlossenen, ungeschnittenen, meist mehrere Minuten dauernden Redesequenzen Heraks voneinander. Dieses Verfahren verdeutlicht, dass Zusammenhänge innerhalb eines Gedankengangs nicht durch Auslassungen mittels Montage manipuliert wurden. Die konsequent eingehaltene Chronologie der Szenen lässt sich an der Lichtsituation im Verhörraum erkennen: Die Qualität der Aufnahmen verschlechtert sich im Verlauf des Tages zusehends, da ohne zusätzliches Licht gedreht wurde. Die Einstellungsgrößen wechseln zwischen Nahaufnahmen und Totalen: In langsamen Zooms vorwärts fokussiert die Kamera auf Heraks eingefallene Augen, seine völlig abgekauten Fingernägel oder seine schnürsenkellosen Schuhe; die Zooms zurück geben ihn in der Umgebung eines spärlich eingerichteten Sitzungszimmers preis. Kameraführung und Schwarzblenden schaffen so eine Distanz zur Interviewsituation und zu den Aussagen des Protagonisten; sie lenken die Aufmerksamkeit immer wieder auf den Akt des Fil-

54 Zur Unterbrechung des Mythos als Basis einer neuen Gemeinschaft vgl. Nancy (1988a: 95–148).

mens selbst. Es wird ein Lektüremodus suggeriert, der nicht nur die Aussagen, sondern auch die Gestaltung und letztlich die Argumentation des Films interpretieren soll, damit sich die Zuschauer*innen ausgehend von diesen Überlegungen der eigenen Positionierung zuwenden.

Das Interesse des Films richtet sich einerseits auf die Aufdeckung der Verbrechen, über die zu diesem frühen Zeitpunkt Ende 1992 noch wenig bekannt war, andererseits auf die Lebensumstände des sozialen Akteurs. Durch die ästhetischen und rhetorischen Strategien wird *CONFESSIONS OF A MONSTER* – ohne jeglichen Kommentar – zu einer Kritik an einem sozialen System, in dem Menschen aufgrund ihrer Sehnsucht nach Gemeinschaft und des Einflusses extremistischer Kräfte zu Mördern werden. Ohne die individuelle Verantwortung infrage zu stellen, zeugt der Film von den Mechanismen, welche die Rechtsstaatlichkeit außer Kraft setzen und junge Menschen wie Herak dazu bringen, die bis anhin anerkannte Werteordnung zu negieren und im Kontext neu etablierter Praktiken zu funktionieren. Die Zuschauer*innen sind gefordert, hinter der Geschichte Heraks die taktische Systematik der Aushebelung bestehender Ordnungen und Wertesysteme zu begreifen und entsprechend eine politische Lektüre zu aktivieren.

CONFESSIONS OF A MONSTER kriert folglich eine Reflexivität, die im Sinne Zutaverns «die ‹Reflexivität› des Films, wie sie gemeinhin definiert wird, um ihre politische Implikation erweitert: um eine Rückbezüglichkeit der filmischen Anordnung von Zeichen und Bildern auf die Wirkung, die sie auf die Anordnung der gesellschaftlichen Wirklichkeit hat» (Zutavern 2015: 70). So wird der Fokus in der Lektüre auf die gesellschaftlichen Sinnzusammenhänge gelenkt, zugleich aber jene «Anordnung der gesellschaftlichen Wirklichkeit» (ebd.) unterlaufen, mit welcher der dominante Diskurs die ethnische Spaltung vorantrieb. Als Gegendiskurs zur vorherrschenden Rhetorik zielt der Film auf die Problematisierung von sozialen Mechanismen der Radikalisierung und der Gewalteskalation. Hingegen finden sich keine Anhaltspunkte, dass Herak aufgrund seiner ethnischen Zugehörigkeit zu werten oder zu verurteilen sei. *CONFESSIONS OF A MONSTER* dokumentiert menschliche Grausamkeit an einem Einzelfall und hatte durch seine pragmatische Rahmung – der Film wurde als Werk der unabhängigen und an einer multikulturellen Gemeinschaft festhaltenden Produktionsfirma präsentiert – das Potenzial, nicht als Propaganda diskreditiert und deswegen ignoriert, sondern als Beitrag zur Förderung eines gesellschaftlichen Bewusstwerdungsprozesses verstanden zu werden.

Der von Zutavern definierte «metapolitische» Lektüremodus ist dem Dokumentarfilm aufgrund seines politischen Inhalts eingeschrieben, der die Zuschauer*innen dazu anregt, im Film «nach politischen ‹Werten› zu suchen und diese Werte zu qualifizieren» (ebd.: 71). Viele der von SaGA

während der Belagerung Sarajevos produzierten Dokumentarfilme konstituierten einen solchen metapolitischen Modus. Wenn demzufolge vor dem Hintergrund bestehender politischer Diskurse nach der Botschaft, Moral oder politischen Agenda eines Films gesucht wird (vgl. ebd.: 72), so ist es eine Besonderheit der hier analysierten Filme, dass sie sich – wie auch *CONFESSIONS OF A MONSTER* – einem durch die ethnische Zugehörigkeit manifestierten tendenziösen Auftreten entgegenstellen. Gerade daraus, dass sie sich nicht eindeutig gegenüber den gegnerischen und ethnischen Kontexten, sondern in Bezug auf die Gewalt an der Zivilbevölkerung positionieren, ergibt sich ihr politisch-aktivierender Modus. Er lenkte den Blick der Zuschauer*innen auf die Diskrepanz zwischen dem Diskurs der Kriegsparteien und dem sozialen Zusammenleben im Alltag.

In dieser Haltung wird zugleich die ethische Positionierung des Dokumentarfilms erkennbar. Denn anhand der Montage von Heraks Äußerungen werden die Verschiebungen der Moral – als «das komplexe und vielschichtige System der Regeln, Normen und Wertmaßstäbe» (Birnbacher 2013: 2) – kontextualisiert, das Herak in seinen Aussagen reflektierend durchmisst, dabei aber uneinsichtig bleibt. Die Konzentration auf moralische Werte dient den Zuschauer*innen als Anhaltspunkt, sich ebenfalls mit den gesellschaftlichen Wertmaßstäben zu beschäftigen und die eigene Gesinnung zu überdenken. In einer solchen filmischen Übertragung der Verantwortung auf die Rezipient*innen, sich mit dem Gesehenen kritisch auseinanderzusetzen, ist auch das für diese Arbeit zentrale Element der Prospektivität angelegt. Denn der Film erkennt die Zuschauer*innen als bewusste Akteur*innen an, die sich selbstständig mit der Gegenwart zu konfrontieren haben. Durch die Problematisierung gegenwärtiger Diskurse öffnet sich ein Denkraum, von dem aus sie Schlüsse für die Entwicklung einer friedlichen Zukunft ziehen können. Dabei geht es um die Erkundung demokratischer und ethisch-humanitärer Werte und Prinzipien und um die Überwindung gesellschaftlicher Mythen als Voraussetzung für ein versöhnliches und gemeinschaftliches Zusammenleben.

Die Zuschauer*innenansprache von *CONFESSIONS OF A MONSTER* wie der anderen von SaGA produzierten Dokumentarfilme unterschied sich von den offiziellen, staatlich kontrollierten Medienberichten, die in der Regel eine ethnische Verortung im Feld der drei Konfliktparteien vornahmen. Gerade diese distanzierte Haltung war es aber, die *CONFESSIONS OF A MONSTER* auch vorgeworfen wurde, dass nämlich der Film zu Herak als Serbe keine Stellung bezogen und für die Opfer zu wenig Partei ergriffen habe (vgl. Kenović 2016). Demgegenüber stürzten sich die offiziellen, staatlich kontrollierten Medien Bosniens sowie die internationalen Berichtersteller*innen auf den «Fall Herak»: An diesem serbischen Kriegs-

verbrecher sollte ein «Exempel» statuiert werden (Buder 2008: 563). Von Presse und Fernsehen wurde dem Gefangenen eine übermäßige Aufmerksamkeit zuteil und sein Lebensweg zu Propagandazwecken instrumentalisiert. Seine Geschichte war prädestiniert, propagandistisch ausgeschlachtet zu werden, wodurch Vorurteile gefestigt und neue geschürt wurden:

In den Kommentaren aus dem ehemaligen Jugoslawien zum Fall Herak ging es nicht um die Person des Täters, sondern um Herak als Serben. Herak stand stellvertretend für «die Serben»: entweder als Täter (aus nicht-serbischer) oder als Opfer (aus serbischer Sicht). (Sundhaussen 2014a: 354)⁵⁵

Dazu trug auch der übereilte und fehlerhafte Prozess selbst bei. So erläutert Sundhaussen:

Aus den Fehlern der Prozessführung wurde eine antiserbische Verschwörung hergeleitet. Und Herak, der einst ausgezogen war, um sich (und sein Volk) gegen die Verschwörung zu verteidigen, wurde ein zweites Mal Opfer eben dieser Verschwörung. (ebd.)

Zwei Jahre später erhielt das von SaGA produzierte Filmmaterial über Herak erneut Aufmerksamkeit als Teil des ebenfalls von ihr hergestellten Films MGM SARAJEVO: ČOVJEK, BOG, MONSTRUM (MGM SARAJEVO: MAN, GOD, THE MONSTER, BIH 1994). Die Interviewsequenzen aus CONFESIONS OF A MONSTER wurden zusammen mit dem Material aus anderen Werken zu einem fragmentarisch-assoziativen Werk kompiliert: Dabei handelte es sich um Material aus dem Dokumentarfilm GODOT – SARAJEVO (BIH 1993) von Pjer Žalica über Susan Sontags Inszenierung von Samuel Becketts *En attendant Godot* (1952), aus DNEVNIK REDITELJA (DIARY OF A FILMMAKER, BIH 1994) von Mirza Idrizović sowie aus weiteren Produktionen von SaGA. MGM SARAJEVO wurde 1994 im Rahmen der *Semaine de la Critique* in Cannes vorgestellt und von der internationalen Filmkritik breit rezipiert. Er bekam den Felix Award der European Film Academy zugesprochen. In MGM SARAJEVO ging allerdings die komplexe Tiefe von CONFESIONS OF A MONSTER verloren.

A STREET UNDER SIEGE

Um die Situation der Sarajevoer Bevölkerung unter Beschuss langfristig im Fokus der internationalen Aufmerksamkeit zu halten und zugleich der «fatalen Eigengesetzlichkeit des Kriegsjournalismus» (Martig 1994: 63), wie sie Marcel Ophüls in VEILLÉES D'ARMES: HISTOIRE DU JOURNALISME

55 Es gab unzählige Zeitungsartikel über und Interviews mit Herak, die zum Teil bis heute im Internet verfügbar sind.

EN TEMPS DE GUERRE erkundet (siehe Einleitung), entgegenzuwirken, realisierte SaGA – in Zusammenarbeit mit einer französischen Produktionsfirma und der BBC – eine Serie zweiminütiger Kurzdokumentationen, die vom Engagement und dem dokumentarischen Aktivismus in der belagerten Stadt zeugte. Zwar wurde der Krieg in Bosnien-Herzegowina in der täglichen, weltweiten Medienberichterstattung durchaus berücksichtigt, sofern aktuelle Ereignisse dies rechtfertigten. Jedoch machte sich in den internationalen Medien eine Art Gleichgültigkeit gegenüber dem Geschehen breit oder, wie der Journalist Charles Martig konstatiert:

Je mehr über den Konflikt und die scheiternden Lösungsversuche berichtet wird, desto stärker wächst die gefühlsmäßige Ablehnung bei Publikum, sich auf die Bilder der Zerstörung einzulassen. (ebd.)

Die anfängliche Aufmerksamkeit und Teilnahme schlug in «Hilflosigkeit, Resignation und emotionale Blockierung» um (ebd.). Die Miniserie ULICA POD OPSADOM (SARAJEVO: A STREET UNDER SIEGE, BIH/FR/GB 1993–95) versuchte gegen das Abstumpfen anzugehen und setzte sich zudem für eine Neubewertung der Kriegsereignisse ein. Das serielle Format entwickelte Admir Kenović zusammen mit dem Produzenten Patrice Barrat von der Produktionsfirma Point du jour. Sie realisierten die Folgen gemeinsam mit einer Gruppe von bosnischen und französischen Filmemacher*innen. Hatte man von der internationalen Kriegsberichterstattung durch die vielen in Sarajevo anwesenden Kriegsreporter*innen anfangs noch einen Einfluss auf das internationale Handeln erwartet, in der Hoffnung, diese würden den menschenunwürdigen Angriffskampf gegen die städtische Zivilbevölkerung in die Welt tragen, blieb bei den einheimischen Filmschaffenden – trotz der allmählichen Ernüchterung – dennoch bis zuletzt der Impetus, mit ihren Dokumentationen etwas bewirken zu können, wie der Filmemacher Vuletić festhält, der damals ebenfalls mit SaGA verbunden war (vgl. Vuletić 2016).

Die Idee eines täglichen Erinnerns an die Situation in Sarajevo führte Kenović und Barrat zu ihrem Konzept dokumentarischer Miniaturen, die nach einer ersten Staffel knapp zwei Jahre später um eine zweite ergänzt wurden. Primär richteten sich die Produzenten damit an ein internationales Fernsehpublikum, um durch persönliche Geschichten ein Bewusstsein für das Leben der Zivilbevölkerung im Krieg zu wecken und aufrechtzuerhalten (vgl. Kenović 2016). Die Miniserie hatte ebenfalls zum Ziel, das Bild zu korrigieren, das die Menschen in Bosnien von den internationalen Medien immer wieder neu in der Welt verbreitet sahen: dass es sich um einen Bürger- oder Bruderkrieg handelte, in dem die Ethnien und Religionen des ehemaligen Jugoslawiens aufeinander losgingen,

anstatt den Krieg um Macht und Landansprüche in den Blick zu rücken (vgl. ebd.).⁵⁶

Kenović und Barrat konnten die Sender BBC und Arte von ihrer Formatidee überzeugen. In zwei Etappen, von November 1993 bis Frühling 1994 und von Dezember 1994 bis Januar 1995, wurden insgesamt hundertzwanzig zweiminütige Episoden über das Leben der Sarajevoer*innen in einer Straße im Zentrum der Stadt realisiert. Um wenige Tage versetzt zu den Dreh- und Schnittarbeiten wurden sie fortlaufend per Satellit an die BBC gesandt und vor den abendlichen Spätnachrichten unter dem Titel *SARAJEVO: A STREET UNDER SIEGE* auf BBC2 ausgestrahlt.⁵⁷

Jede Folge konzentriert sich auf eine Person oder Familie aus der Hajduk-Veljkova-Straße, die heute Muse Ćazima Ćatića heißt. Von den die Stadt umgebenden Bergen aus ist sie gut einsehbar, weshalb sie während der Belagerung der direkten Gefahr durch die Angriffe der in den umliegenden Anhöhen angesiedelten feindlichen Stellungen ausgeliefert war. Auch während der Dreharbeiten kam es vor, dass Geschosse aus der Umgebung in die Häuser einschlugen und Bewohner*innen dabei verletzt wurden (Abb. 35–40).

Die zahlreichen Protagonist*innen der Serie werden jeweils zu Hause besucht oder mit der Kamera auf ihrem Weg zur Arbeit, zu kranken Familienmitgliedern, zum Friseur, zum Wasserholen oder beim Anstehen um Lebensmittel begleitet. Währenddessen berichten sie vom täglichen Überleben und von ihren Ängsten, von ihrer Sicht auf die Abgründe der Menschheit, aber auch von ihren Hoffnungen oder dem Glück, das ein neugeborenes Kind, trotz aller Sorgen, in den Kriegsalltag zu bringen vermag. Die einzelnen Porträts widmen sich zum Beispiel einem älteren Herrn mit einem Taubenschlag unter dem Dach, einer Psychologin mit ihrer Familie, deren Mann erst vor kurzem durch einen Sniper getötet wurde, einen Familienvater, der von seiner Ehefrau mit den Kindern allein gelassen wurde, einer älteren Frau, die sich um ihren schwerkranken Bruder kümmert, einer Gruppe von Flüchtlingen mit vielen Kindern in einer engen Wohnung, einem Schuster, den die in den Gestellen verstaubenden, nicht abgeholten Schuhe beunruhigen, oder einer jungen Mutter, die unter dem Gezeter der Nachbar*innen den einzigen Baum im Hinterhof für Feuerholz absägt.

56 Dass aufgrund dieser Einschätzung lange Zeit einseitig die serbische Position gestärkt wurde, habe ich in Kapitel 1.3 beschrieben.

57 Auch Canal Plus, WIPX USA, NHK Japan, ZDF, WDR und etwa zehn weitere Fernsehstationen nahmen die Serie ins Programm auf (vgl. Brigić 1995). 1994 wurde *SARAJEVO: A STREET UNDER SIEGE* in London mit dem British Academy Award of Film & TV Arts (BAFTA) und 1995 auf dem Locarno Film Festival mit dem Jury Award ausgezeichnet.



35–40 Die Hajduk-Veljкова-Straße und ihre Bewohner*innen

Einer der Protagonist*innen ist ein Arzt. Zuerst ist er auf dem kleinen Balkon seiner Wohnung zu sehen, wo er erläutert, wie er über die angesagte Regenrinne mit angeklebter PET-Flasche zu Waschwasser gelangt. Im Hintergrund sind Schüsse zu hören, ein in vielen Episoden wiederkehrendes Geräusch. «Ich sehe», kommentiert er lächelnd, «dass der Kameramann und ihr anderen Anwesenden durch die Schüsse erschreckt seid – für uns ist das Alltag.» Daraufhin wird er mit dem Fahrrad zum Krankenhaus fahrend gezeigt. Angeschossene Erwachsene und Kinder liegen auf Bahren – ein wiederkehrendes Bild, wie er berichtet. Er

untersucht die Verletzten; an diesem Tag wurde eine Schule bombardiert. Dann entschwindet er die Treppe hinab Richtung Operationssaal, womit der kurze Beitrag endet. Mehrfach taucht der Arzt in der Serie auf, mal in einer ruhigen Minute mit Frau und Kind, mal beim Rundgang durch die Krankenabteilung, in die kurz zuvor eine Granate einschlug, ohne dass jemand zu Schaden gekommen wäre, oder beim Warten auf Brot.

Was ich mit dieser ausführlicheren Beschreibung hervorheben möchte, ist der besondere Effekt, den die kurzen Geschichten auszulösen vermochten: Die Alltagsbegebenheiten in der besonderen Situation des Krieges führten dazu, dass die Zuschauer*innen Bezüge zu ihrer persönlichen Lebenswelt herstellen, aber auch Schlüsse zu den aktuellen, in ihren Ländern geführten Debatten über die politischen Zusammenhänge in Bosnien-Herzegowina und im gesamten ehemaligen Jugoslawien ziehen konnten. Denn einerseits wird durch die Einblicke in den Alltag eine Emotionalität in der Lektüre entfacht. Andererseits werden die gesellschaftlichen Kontexte vermittelt, in denen die Menschen der Hajduk-Veljko-Strasse mit ihren unterschiedlichen ethnischen und religiösen Hintergründen und Traditionen zusammenleben, wobei diese Vielfalt ohne besondere Betonung als das Normale präsentiert wird. Während die fortschreitende Gewalt und der sich ausbreitende Hass, geschürt seitens der medialen Propaganda, die ethnische Spaltung der bosnischen Gesellschaft vorantrieb, war das belagerte Zentrum Sarajevos einer der wenigen Orte, an denen es der Bevölkerung gelang, das gemeinschaftliche multiethnische und -kulturelle Zusammenleben aufrechtzuerhalten.

Die Serie regt einen Lektüremodus an, der die Politik der einzelnen Kurzfilme als Gegenrede zu den dominanten Diskursen von tradiertem Zwietracht und Hass wahrnimmt. Das tägliche Erzählen stößt eine Art kontinuierlichen Gegendiskurs an, in dem nicht nur das Leben unter der bosnisch-serbischen Belagerung erörtert wird, sondern auch die Auswirkungen der internationalen Entscheidungen über Waffenembargos, Interventionspläne oder Resolutionen erkennbar werden.⁵⁸ So transportieren die kurzen Filmbeiträge stets eine politische Botschaft, die als Kritik an den menschenunwürdigen Zuständen auf ein internationales Umdenken und die Verbesserung der Lage in den Kriegsgebieten – und damit auf eine zukünftige Welt – ausgerichtet ist. Damit initiieren sie eine kritische Reflexion. Nicht nur BBC2, auch die anderen Sender, bei denen SARAJEVO:

58 Die Sarajevoer*innen reagieren in einzelnen Wortbeiträgen auf die internationalen Entscheidungen und Handlungen, über die sie aus der bosnischen Zeitung *Oslobodjenje* erfuhren, die auch während des Krieges fast kontinuierlich erschien (vgl. Thompson 1999: 241), oder aus Fernsehen und Radio, in den seltenen Momenten, in denen es Strom für den Betrieb ihrer Geräte gab.

A STREET UNDER SIEGE gezeigt wurde, verzeichneten in diesem Zusammenhang eine Steigerung der Zuschauer*innenzahlen, wie Kenović berichtet (vgl. Brigić 1995). Ob und wie sich die Serie auf das Denken und Handeln der Rezipient*innen auswirkte, darüber sind keine Informationen bekannt.

Das Besondere an SARAJEVO: A STREET UNDER SIEGE ist, dass es sich um eine über längere Zeit fortgesetzte Verbreitung dokumentarischer Miniaturen handelte, deren wirkmächtige Idee auf internationaler Ebene ein gesellschaftliches Bewusstsein zu schaffen anstrebte (was zum Teil sicher auch gelang). Letztlich besteht die Kraft eines jeden dokumentarischen Werks, das sich von klassischen Formen der Medienberichterstattung löst, vor allem darin, mittels einer eigenen ästhetischen Herangehensweise an seine Thematik «die grundlegenden Spielregeln» dokumentarischen Erzählens – wie Nichols es ausdrückt – zu hinterfragen (Nichols 2016: 227). Auf diese Weise könnten solche Filme die eigene Sicht auf die drängenden Themen der Welt aus den eingefahrenen Bahnen dominanter Ideologien befreien: «To see anew is to shift perceptual frames» (ebd.). Allerdings macht Nichols ebenso deutlich, dass ein solcher Wandel der Wahrnehmung und dessen aktivierendes Potenzial zwar zu «realen, allerdings nicht notwendig empirisch messbaren Ergebnissen» führe (ebd.).

DEATH IN SARAJEVO

Aus den während des Krieges entstandenen dokumentarischen Werken sticht durch seine ästhetische und komplexe essayistische Form auch Haris Prolićs DEATH IN SARAJEVO heraus, der sich der kriegerischen Zerstörung der seit Jahrhunderten gewachsenen multikulturellen Gemeinschaft Sarajevos widmet. Prolić hatte sich nach einer kurzen Phase, in der er als Offizier einer Kriegseinheit zur Informationsbeschaffung gearbeitet und – bereits mit der Idee, das Filmmaterial später für einen Dokumentarfilm zu verwenden – als Kameramann an der Front gefilmt hatte, entschieden, sich aus der Armee zurückzuziehen und dem Krieg und der Vernichtung mit filmischen Mitteln zu begegnen.⁵⁹ Mit seinem Film wollte er sich den grundsätzlichen Fragen und Eigentümlichkeiten des menschlichen Seins, insbesondere der Zerstörungs- und Selbstzerstörungswut, sowie der Rolle der Kunst in Zeiten menschlicher Finsternis widmen (vgl. Prolić 2016). Bereits zuvor hatte er mit seinen Dokumentarfilmen interna-

59 Über die Hintergründe erzählte mir Prolić in einem Telefoninterview im Februar 2016 (vgl. Prolić 2016).

tionale Bekanntheit erlangt und unter anderem Preise auf den Festivals in Tampere und Krakau gewonnen.⁶⁰

Es gelang Prolić, den Schriftsteller und Literaturprofessor der Universität Sarajevo Tvrtko Kulenović als Drehbuchautor und Protagonisten für sein Vorhaben zu gewinnen. Der entwickelte ein Filmskript, für dessen gestalterische Klammer er die Form des ersten Teils aus Dante Alighieris Anfang des 14. Jahrhunderts entstandenen *La Divina Commedia* übernahm. Der Ich-Erzähler wird darin von Vergil durch neun Höllenkreise begleitet. In den ebenso vielen Kapiteln des Dokumentarfilms repräsentieren Orte, Motive oder ideelle Konzepte, auf welche die Belagerung Sarajevos abzielte, die neun Ebenen der Hölle: die Stadt als gesellschaftlicher Ort, das Weiterleben in den Kindern, die Kultur in ihrer multiethnischen Ausrichtung, die Gemeinschaft der vielgestaltigen Bevölkerung, die individuellen Lebensräume, Menschlichkeit, Menschenwürde und menschliches Grundvertrauen sowie die persönliche Integrität. Kulenović selbst, in Bild und Ton anwesend, übernimmt die Aufgabe des Begleiters und führt die Zuschauer*innen durch die neun «Höllenzyklen» Sarajevos. Sein Kommentar ist eine Verschmelzung persönlicher Erfahrungen, autobiografischer Bezüge, Zitate und Anregungen aus seinen eigenen Arbeiten sowie literarischer Passagen aus Werken von Michail Bulgakow, Samuel Beckett, Egon Erwin Kisch oder Thomas und Heinrich Mann, die sich mit Krieg und Zerstörung befassen. Darüber hinaus lässt er Einschätzungen und theoretische Bezüge zur aktuellen Politik und Gesellschaft, aber auch zu vergangenen Kriegen der Menschheitsgeschichte in seine Rede einfließen. Als roter Faden zieht sich der unterschwellige Appell an die Zuschauer*innen der bosnischen Gemeinschaft durch den Film, dass sie sich dem Wert der heterogenen, die Individualität mit unterschiedlichen Traditionen, Erinnerungen und Wurzeln akzeptierenden Gesellschaft bewusst werden sollen, die der Krieg zu vernichten versucht (Abb. 41–46).⁶¹

In den neun Kapiteln führt uns Kulenović an die Schauplätze der Zerstörung Sarajevos. Vor einem durch Beschuss versehrten Bürokomplex, auf den neu entstandenen Friedhöfen der Stadt, im Schutz der für die Bevölkerung aufgestellten Containern in der sogenannten «Sniper-Alley» – der Hauptverkehrsachse durch die Stadt – oder in der ausgebombten Ruine

60 Zu seinen Dokumentarfilmen zählen u. a. OJ MEDJEJO JEZEROM SE ZVALA (OJ MEDJEDJO, SI TU ÉTAIS UN LAC, BIH 1988) und SVA JE STALO SAMO DJECA RASTU (TOUT S'EST ARRÊTÉ, SEULS LES ENFANTS GRANDISSENT, BIH 1989).

61 Die Reflexion der Vielfalt und Verwobenheit der Kulturen und Ethnien als gesellschaftlicher Reichtum und als zukünftiges Ideal erinnert an die von Nancy unter dem Stichwort «Abwesenheit der Mythen» erörterte Gemeinschaft (Nancy 1988a: 126 f.). Laut Nancy bedarf jede Gemeinschaft eines Mythos, und DEATH IN SARAJEVO zeigt, dass dieser in der Geschichte Bosniens zu finden ist.



41–46 Zur Vermittlung der neun ›Höllenzyklen‹ posiert Kulenović an prägnanten Orten Sarajevos

der Bibliothek stehend, schafft der Autor mit seinen Erzählungen einen Raum der Imagination. Im Zusammenspiel von Kulenovićs reflektierend-philosophischer Perspektive und den Ausblicken auf die Örtlichkeiten, an denen er seine Gedanken vorträgt, sind die Zuschauer*innen dazu aufgefordert, den Bedeutungen und Auswirkungen des Krieges gedanklich nachzugehen. Auf visueller Ebene finden sich diese Anregungen durch künstlerische Positionen aus der Kunst-, Kultur- und Filmgeschichte zu Krieg, Gewalt und menschlichen Abgründen angereichert: Prolić webt Bil-

der von Pieter Breugel dem Älteren, Francisco de Goya oder Robert Capa, Filmausschnitte aus jugoslawischen Spielfilmen wie VALTER BRANI SARAJEVO (WALTER VERTEIDIGT SARAJEVO, YU 1972) von Hajrudin Krvavac oder vielfältige Anleihen aus der internationalen Dokumentarfilmgeschichte in den Film ein. So konkretisiert er seine Grundidee, die den Künsten die Fähigkeit zugesteht, nicht nur die Geschichte der stetigen Wiederkehr von Kriegen vor Augen zu führen, sondern die Auseinandersetzung mit der Gegenwart zu fördern.

Mit der ästhetischen Überhöhung, die durch die Struktur der neun Höllenzyklen, den literarischen Stil des Vorgetragenen und die Bezüge zur Jahrhunderte währenden künstlerischen Reflexion von Gewalt und Grauen hergestellt wird, gehen jedoch auch zahlreiche Brechungen auf Bild- und Tonebene einher. Sie sind mit der dokumentierten Wirklichkeit und dem journalistischen Archivmaterial über das tägliche Leiden und Sterben auf den Straßen Sarajevos und in den Schützengräben Bosniens sowie mit der Referenz auf die zynischen Reden der Angreifer gesetzt. Die vielfältigen Positionen verstärken den Modus, der die Zuschauer*innen zum Nachdenken über das Verhältnis von historischen Kriegseignissen und aktuellem Geschehen in Bosnien-Herzegowina auffordert.

Darüber hinaus übt Kulenović immer wieder konkrete Kritik an den Auswirkungen des Krieges und der Tatenlosigkeit der Weltgemeinschaft. Und im Epilog greift er zum Schluss eine Institution an, der er selbst nahesteht. Er berichtet von einem offenen Brief, den er als Vorsitzender des PEN-Zentrums Sarajevo ursprünglich persönlich an der jährlichen Sitzung des PEN International Ende 1993 hatte vortragen wollen. Aufgrund der fehlenden Ausreisegenehmigung durch die UNPROFOR⁶² ließ er seine Rede in Abwesenheit verlesen, erhielt allerdings nie eine Antwort darauf (vgl. Kulenović 1994). Kulenović richtet das Wort im Film direkt an György Konrád. Der bekannte Autor aus Ungarn und Dissident während der Ära des Kalten Krieges hatte in jenem Jahr die Präsidentschaft des PEN International inne und stand einem NATO-Einsatz in Post-Jugoslawien ablehnend gegenüber. Die betreffende Szene in DEATH IN SARAJEVO zeigt Kulenović im gleißenden Gegenlicht beim Durchschreiten des Erdgeschosses eines stark zerbombten Hochhauses in seiner weitläufigen Längsseite. Kulenovićs mahnende Worte an Konrád lauten:

Es war möglich, beinahe alles zu sehen und zu hören, aber nun stellte sich leider heraus, dass fast nichts gesehen oder gehört wurde. Warum? Erinnern

62 Die United Nations Protection Force UNPROFOR wurde 1992 vom UN-Sicherheitsrat als Schutztruppe in Bosnien-Herzegowina eingesetzt, wo sie bis zum Ende des Krieges stationiert blieb (vgl. United Nations, Department of Public Information 1996).

Sie sich daran, was Hamlet zur Königin sagt: ›Ich kann ihn vor meinem geistigen Auge sehen›. – Die Augen der Welt können sehen, die Ohren der Welt können hören, aber ihr Geist ist schläfrig, gebadet und gepudert und es sieht aus, als wäre sie kurz davor einzuschlafen. Doch ein erschöpfter Geist ist die Vorstufe zu des Geistes Tod. Und der Tod des Geistes führt zum Tod der Zivilisation. Alles, was wir erschaffen und erreicht haben, und alles, was Sie, Herr Präsident, erschaffen und erreicht haben, wird infrage gestellt durch die Situation, die sich hier ereignet. *(Zitat aus DEATH IN SARAJEVO)*

In seinen abschließenden Sätzen fordert Kulenović die Mitglieder des PEN International auf, ihre Stimme zu erheben. Zugleich sind in seinem Appell auch die Zuschauer*innen angesprochen, sich der eigenen Position bewusst zu werden und zu überlegen, was im Großen oder Kleinen getan werden könnte, um die Spirale von Gewalt und Tod zu beenden. So besitzt *DEATH IN SARAJEVO* mit seiner prospektiven Perspektive jenes utopische Potenzial eines in die Zukunft gerichteten Kulturschaffens, wie ich es von Bloch hergeleitet habe (vgl. Kapitel 2.3.3). In der Kritik der Gegenwart fordert der Film das Denken heraus, die Gegebenheiten im Heute nicht gleichgültig hinzunehmen, Auswege zu imaginieren und daraus ein eigenständiges Handeln abzuleiten. Darin zeigt sich das Engagement, mit künstlerischen Mitteln für den gesellschaftlichen Wandel einzutreten und an das Bewusstsein der Zuschauer*innen zu appellieren.

Gefilmt wurde *DEATH IN SARAJEVO* dann, wenn es Strom zum Laden der Batterien für Kamera und Tongerät gab. Das Schneiden beim staatlichen Fernsehen TVBIH, das Prolićs Film mitproduzierte, beschränkte sich oft auf zwei Stunden am Tag, in denen in der Regel vor den Hauptnachrichten die Energieversorgung gewährleistet war (vgl. Prolić 2016). Auch bei diesem Projekt wie bei allen Dokumentarfilmen im belagerten Sarajevo fand die Arbeit unter schwierigen Bedingungen statt. Von der Lebensgefahr bei den Dreharbeiten zu *DEATH IN SARAJEVO* legen Ton- und Bildspur Zeugnis ab. Regelmäßig sind leisere oder lautere Explosionen im Hintergrund zu hören, Kulenović oder andere im Bild anwesende Menschen sind zu sehen, wie sie sich ducken oder zusammenzucken. Selbst im sporadischen Wackeln des Bildes wird die Gefährdung anschaulich. Die Anspannung überträgt sich auch auf die Zuschauer*innen und wird als somatischer Effekt zu einem weiteren Impulselement, das eine politische Lektüre aktiviert.⁶³

Prolićs Film fand breite internationale Resonanz. Er wurde auf verschiedenen Dokumentarfilmfestivals gezeigt und internationale Organisationen sowie aktivistische Gruppen setzten sich für seine Verbreitung im

63 Auf die Effekte körperlicher Wahrnehmung gehe ich ausführlich in Kapitel 3.2.1 ein.

Ausland ein. Eine E-Mail, die 1995 kursierte und noch heute im Internet zu finden ist, gibt einen Hinweis auf das Engagement jener Zeit. Der US-amerikanische Verleger William Ney schreibt darin:

Greetings Bosneteers,

At the annual conference of the American Committee to Save Bosnia in Washington this past weekend, I showed five times in my hotel room a documentary film made in Sarajevo, by Sarajevans, called *DEATH IN SARAJEVO*.

Stupidly, perhaps, I was not prepared for requests from audience members for copies on videotape. But many placed orders, and it seems most found the film interesting and moving. So, I would like to hereby offer video copies, for \$ 20 a piece. Of this amount, half will go directly to the director and the writer/narrator in Sarajevo. (Ney 1995)

Auch in Bosnien-Herzegowina konnten einige Filmvorführungen, meist mit Unterstützung internationaler Institutionen, organisiert werden (vgl. Prolić 2016). Zeitgleich mit der Premiere im Sarajevoer Kino Radnik am 5. Februar 1994 kam es im nahen Zentrum auf dem Marktplatz Markale zur Explosion einer Mörsergranate, bei der achtundsechzig Menschen getötet und etwa zweihundert verletzt wurden (vgl. Ramet 2014: 43). Dieses Ereignis ließ die Mahnung des Films, dass das unterstützende Ringen um den Frieden niemals aufgegeben werden dürfe, umso eindringlicher erscheinen.

ECCE HOMO: BEHOLD THE MAN

In den beiden folgenden Beispielen möchte ich mich den visuellen Strategien und ihrer ethischen Implikation widmen und noch einmal explizit der Frage nachgehen, wie durch den dokumentarfilmischen Zugang die Reflexion über die Begegnung mit dem Anderen gefördert werden kann.⁶⁴

Vesna Ljubićs Dokumentarfilm *Evo ČOVJEKA: ECCE HOMO (ECCE HOMO: BEHOLD THE MAN, BIH 1994)* nähert sich der Ausweglosigkeit der Bevölkerung Sarajevos in einem beobachtenden Modus. Derweil verleiht die Regisseurin den Bildern durch ästhetisierte Kadragen, prägnante Aufnahmewinkel und kontrollierte Tiefenschärfe einen betont künstlerischen Charakter. *ECCE HOMO* erzählt nicht von einzelnen Schicksalen oder Begebenheiten, sondern nimmt die Bevölkerung im städtischen Umfeld aus einer distanzierteren Warte in den Blick (Abb. 47–50). Die Kamera verweilt auf den Straßen, Plätzen und Hügeln der Stadt. Sie zeigt, wie die Menschen unter der ständigen Lebensbedrohung ihren Alltag bestreiten, während

64 Zu der anhand der beiden Beispiele erörterten ethischen Dimension in Dokumentarfilmen aus dem belagerten Sarajevo siehe auch Reiter (2016).



47–50 Eindrücke aus der belagerten Stadt

der fortschreitenden Vernichtung kein Einhalt geboten wird. Das filmische Leitmotiv ist bereits im Titel angedeutet: Es geht darum, den Menschen in seinem Menschsein ebenso zu erkennen wie die menschlichen Abgründe der Intoleranz und Brutalität. Der Ausdruck «Sehet, welch ein Mensch!» wird im Johannes-Evangelium Pontius Pilatus angesichts des Gekreuzigten zugeschrieben. Im biblischen Kontext wird die ursprüngliche Demütigung des Richters auf paradoxe Weise zu einem Ausruf, der einerseits auf die «wahre und letzte Menschlichkeit» anspielt (Strobel 1980: 142), andererseits im Verweis auf den misshandelten und verspotteten Jesus die menschliche Grausamkeit mitverhandelt (vgl. Söding 2014: 27).

Bei jedem Aufenthalt und jeder Bewegung im öffentlichen Raum geht es im belagerten Sarajevo um Leben und Tod. Doch trotz der Gefahr, die den Zuschauer*innen in den Bildern von ECCE HOMO durch Explosionen, flüchtende Menschen, Verletzte oder neu aufgeworfene Gräber vor Augen geführt wird, sind in vielen dargestellten Straßenszenen Menschen zu sehen, die sich inmitten des Lärms der Gewehrsalven und Granaten ohne Hast und scheinbar entspannt fortbewegen – als würden sie ihrem Schicksal offenen Auges entgegenblicken, wie die Filmemacherin in einem Interview erklärt:

During the war we used to walk on the streets, even under heavy shelling, as if nothing was going on, but at the same time knowing that we could be killed at any moment. Those of us who went into the shelters, soon after came out [...] to be in full life. We chose to be killed in the open air, the beauty of the day.
(Evcan 1997)

Dieses Lebensgefühl zwischen Terror und Selbstbehauptung dokumentiert *ECCE HOMO* ohne Kommentar und Interviewsequenzen. Ljubić hat eine kompositorische Struktur gewählt, in der mit konzentriertem, oft statischem Blick und in langen, ruhigen Einstellungen die Sarajevoer*innen gezeigt werden, wie sie Wasser, Nahrung und Brennholz organisieren und mühevoll mit Handkarren oder Tragtaschen nach Hause transportieren. Autos und öffentlicher Verkehr haben ohne Benzin und Strom ihre Funktion verloren und kommen in den Bildern nur mehr als beschädigte und zurückgelassene Relikte vor. In vielen Einstellungen wird die Zerstörung der Stadt, der Wohnviertel und der gesellschaftlichen, kulturellen, religiösen Einrichtungen gezeigt. Ein wiederkehrender Topos ist der Friedhof mit Bildern vom Abschied von den Opfern des Krieges in den unterschiedlichen religiösen Gemeinschaften: Trauernde, die an Totenprozessionen teilnehmen, die Gräber umringen und den Worten der Priester, Imame oder Rabbiner lauschen.

Dabei ist die Kamera stets Teil der gefilmten Situationen. Dies ist nicht nur in den Einstellungsgrößen und Perspektiven zu erkennen, es zeigt sich auch in einem Einvernehmen zwischen Filmenden und Gefilmten, das in den Bildern wahrnehmbar ist, selbst wenn Gesichter, Blicke und Gesten nur für wenige Sekunden zu sehen sind. Über die Interaktion von Filmenden und Gefilmten als «nicht hintergebar Bestandteil der kommunikativen Situation» (Hartmann 2012a: 149) von Dokumentarfilmen schreibt Hartmann, dass die Zuschauer*innen «den oder die Filmemacher als lebendige Subjekte hinter der Repräsentation und als Teilnehmer an einer sozialen Situation imaginieren» (ebd.: 146) und das erdachte Verhältnis mit dem Verhalten der repräsentierten sozialen Akteur*innen abgleichen würden (vgl. ebd.: 150). Die Beziehung zwischen den Menschen vor und hinter der Kamera spiegelt sich im Auftreten der Protagonist*innen: Es ist ersichtlich, dass die Menschen einverstanden sind, in ihrer Trauer oder ihrer Versehrtheit gefilmt zu werden. In *ECCE HOMO* werden die Zuschauer*innen in der filmischen Begegnung mit der Bevölkerung Sarajevos mit deren persönlichem Erleben, gleichzeitig aber auch – in der Aneinanderreihung ästhetisierter Repräsentationen – mit dem eigenen Blick auf das Leiden konfrontiert. Hierin eröffnet sich die ethische Komponente des Films.

Die filmische Begegnung mit der Not Anderer kann eine ethisch reflektierte Haltung stimulieren. Eine ethische Auseinandersetzung wird

besonders dringlich, wenn Menschen Darstellungen des Sterbens und des Todes zu sehen bekommen, denen auch ECCE HOMO nicht ausweicht. Ljubićs Film geht dieses Thema allerdings sehr behutsam an. Der Tod konnte sich in Sarajevo täglich und unvorhersehbar ereignen, an zufälligen Orten, überall in der Stadt. Mehr als 11.000 Menschen wurden während der Belagerung getötet, und vielfach begegnete Ljubić während ihrer zweijährigen Drehtätigkeit dem Sterben direkt vor der Kamera. In drei Sequenzen wird den Zuschauer*innen dieser Anblick zugemutet, war die Kamera im Augenblick eines Angriffs anwesend und näherte sich anschließend – mit respektvollem Blick – den tödlich Verwundeten.

Keine Zooms, kein Wackeln, keine unbedachten Schwenks oder Schärfenverlagerungen lenken vom Anblick der Sterbenden und der soeben Verstorbenen ab. Doch wird durch die ausgewählten Blickwinkel, die Statik der Kamera und die Länge der Einstellung die Konzentration nicht nur auf das Dargestellte, sondern auch auf den Akt des Sehens selbst gelenkt. Die Bilder beunruhigen und prägen sich ins Gedächtnis ein. In der Führung der Kamera wird die Verantwortung der Filmemacherin gegenüber dem Gezeigten erkennbar. So zeugen die Einstellungen von einer bewussten Entscheidung zu filmen und von einer persönlichen, subjektiven Perspektive, der es nicht um das Spektakuläre geht, nicht darum, die Neugier zu befriedigen, zu schockieren oder die Zuschauer*innen zu rühren, sondern um die Würde der sozialen Akteur*innen und den Respekt in der filmischen Begegnung. Die Repräsentationen des gewaltsamen Todes scheinen sich nahtlos in die Dramaturgie der Zerstörung einzufügen und heben sich dennoch deutlich von dieser ab.

Die Philosophin Susan Sontag spricht in *Das Leiden anderer betrachten*, ihrer Monografie über Fotografien und Filmbilder von Gewalt und Krieg, von der Verpflichtung, Bilder der Zerstörung, Grausamkeit und Verbrechen anzusehen, gerade nicht wegzusehen, vor allem aber darüber nachzudenken, «was es heißt, solche Bilder zu betrachten, und wie es um die Fähigkeit bestellt ist, sich das, was sie zeigen, tatsächlich anzueignen» (Sontag 2003: 111). So ist für Sontag das Betrachten des Leidens Anderer mit einem ethischen Gebot belegt, wobei sie davor warnt, dass solche Schreckensbilder in den Medien oft nur eine Nähe suggerierten und vordergründig Mitgefühl entfachten, das wiederum einzig «unsere Unschuld und unsere Ohnmacht [beteuert]» (ebd.: 119). Daher bedarf es aus ihrer Sicht einer reflektierenden Anstrengung, dieses

Mitgefühl, das wir für andere, vom Krieg und einer mörderischen Politik betroffene Menschen aufbringen, beiseite zu rücken und stattdessen darüber nachzudenken, wie unsere Privilegien und ihr Leiden überhaupt auf der

gleichen Landkarte Platz finden und wie diese Privilegien – auf eine Weise, die wir uns vielleicht lieber gar nicht vorstellen mögen – mit ihren Leiden verbunden sind [...]. (ebd.)

In Ljubićs Film wird dieses Nachdenken durch visuelle Strategien angeleitet, wobei der Brennpunkt zur ethischen Reflexion in den Darstellungen des gewaltsamen Todes liegt.

Vivian Sobchack, die sich aus filmphänomenologischer Sicht mit dem Verhältnis von dokumentarischer Repräsentation und Tod befasst, hat dazu zehn Thesen formuliert. In einer der Thesen schreibt die Autorin, dass sich für sie in der visuellen Darstellung des «nicht simulierten Todes» die «subjektive, gelebte, moralische Beziehung des Betrachters zum Gezeigten» konstituiere (Sobchack 2006: 180). Sie spricht von einem «ethischen Raum», der sich öffne und in der Überlagerung des filmischen Blicks mit dem rezipierenden die Möglichkeit berge, den Tod «aus einer moralischen Position heraus zu betrachten» (ebd.). Dabei beziehe sich die moralische Beurteilung der Zuschauer*innen sowohl auf «das moralische Verhalten des Filmemachers gegenüber dem Tod» als auch auf die «eigene moralische Reaktion auf das visuelle Geschehen auf der Leinwand» (ebd.). Das formal reflektierte Zeigen eines sterbenden oder kurz zuvor verstorbenen Menschen und dessen Betrachten stellt somit die wohl essenziellste Form der von Michele Aaron beschriebenen «ethischen Begegnung» dar (Aaron 2007: 112). Aaron zufolge ist jede Filmrezeption in der filmischen Begegnung mit dem Anderen als «ethische Begegnung» zu verstehen (vgl. ebd.). Ihr Konzept der ethischen Filmerfahrung lässt sich so als Erweiterung des von Sobchack entwickelten «ethischen Raums» (Sobchack 2006: 180) begreifen. Dabei hebt auch Aaron die audiovisuellen Strategien der Darstellung hervor, indem sie betont, dass die filmische Begegnung nur unter bestimmten rhetorischen und ästhetischen Bedingungen eine Reflexion über das eigene moralische Verhalten auszulösen vermöge (vgl. Aaron 2007: 114f.). Erst wenn es Filmen gelingt, eine Verantwortlichkeit durch filmische Mittel hervorzurufen, wenn sie nicht allein Mitgefühl, Schock oder Aufmerksamkeit generieren, sondern eine ethische Reflexion bewirken, handelt es sich nach Aaron um eine ethische Filmerfahrung (vgl. ebd.: 116). Da Ljubićs Dokumentarfilm anhand seiner ästhetisierten Darstellungsweise, verwoben mit Irritationen auf Bild- und Tonebene, gerade jene von Aaron kritisierte Emotionalisierung durchkreuzt, die zu einer «Absolution» von Verantwortung in der Rezeption beitragen kann (ebd.: 117), lenkt der Film zu einer ethischen Filmerfahrung hin.⁶⁵ Diese

65 Unterstützt wird die visuelle Charakteristik durch die eigenwillig komponierte Tonspur: Auf ihr mischen sich diegetische mit extradiegetischen Klängen, Geräusche mit

audiovisuellen Strategien stören eine empathische Einfühlung, sodass ECCE HOMO als Reflexion über die Würde und den Lebensmut des Menschen in scheinbar aussichtsloser Situation gelesen werden kann.⁶⁶

I BURNT LEGS

In Srđan Vuletićs zehninütigem Dokumentarfilm PALIO SAM NOGE (I BURNT LEGS, BIH 1993) ist die ethische Filmerfahrung hingegen auf spielerische Weise so thematisiert, dass sie zu einer Verunsicherung führen kann. Der Filmemacher, der damals der Sarajevo Group of Authors angehörte, nutzt sein Verständnis der doppelten Bedeutungserzeugung im Raum der Produktion und der Lektüre, um die Zuschauer*innen durch Irritationen auf Bild- und Tonebene zu einer ethischen Reflexion anzuregen.⁶⁷ Wie Prolić in DEATH IN SARAJEVO verwendet auch Vuletić den in der Region damals noch ungebräuchlichen Stil subjektiven Erzählens: Im Bild anwesend, von sich persönlich sprechend und die gestalterische Methode seines Films mit feinem Spott reflektierend, spürt er der historischen Wirklichkeit unter den verheerenden Auswirkungen der Belagerung anhand seines eigenen Lebens nach.

Eine weite Brachfläche inmitten der Stadt, die von einzelnen Straßen durchzogen ist, dient Vuletić als Schauplatz. Er steht an diesem trist erscheinenden Ort und trägt seine Überlegungen vor, die um die «neue Normalität» im Krieg kreisen, um seine aktuelle Hilfsarbeit im Krankenhaus – er ist dort für den Abtransport und die Verbrennung von amputierten Körperteilen verantwortlich – sowie um sein Unbehagen gegenüber den typischen, spektakulären Fernsehbildern aus dem belagerten Sarajevo (Abb. 51). Doch sind seine Äußerungen keinesfalls als strukturierter Vortrag zu verstehen. Vielmehr erscheinen sie wie ein locker entwickelter

Musik. Die Stille nach Momenten des Knallens, Zischens oder Donnerns von Geschossen leitet zu bekannten Melodien oder Chorälen über, zu Gebeten oder religiösen Gesängen der muslimischen, orthodoxen, katholischen und jüdischen Gemeinschaften. Mehrfach wiederkehrend ist zudem das zuweilen klare, dann wieder künstlich verzerrte Kreischen und Flattern hunderter Krähen zu hören, ein Symbol von Gefahr und Tod, dem jedoch in seiner Kombination mit melancholischen Melodien etwas merkwürdig Beruhigendes anhaftet. Diese irritierende Tonspur verstärkt in Ljubićs Film die Beschäftigung mit der dokumentarischen Repräsentation.

- 66 Vgl. Christine N. Brinckmann (2014). In ihrem Aufsatz «Empathie im Dokumentarfilm» beschreibt sie, wie mit der Ästhetisierung des filmischen Blicks die Emotion der Zuschauer*innen, die anhand von Empathie erzeugt werde, nämlich der «Fähigkeit, sich simulativ oder analogisierend in eine andere Person einzufühlen und ihre Befindlichkeit nachzuvollziehen» (Brinckmann 2014: 195), in Reflexion überführt werden könne.
- 67 Zum doppelten und nicht unbedingt homologen Konstruktionsprozess im «Raum der Realisierung» und der «Lektüre» nach Odin vgl. Kapitel 2.2.1.



51 Srđan Vuletić in der abgeholzten Parkanlage

Gedankenfluss, dem etwas Ungeschliffenes anhaftet. Dabei streift Vuletić das Thema der Missachtung moralischer Werte in Kriegszeiten und die damit in Verbindung stehende ethnische Spaltung ebenso wie soziologische oder erinnerungstheoretische Konzepte. Seinem ausgesuchten Standpunkt schreibt er zum Beispiel die Funktion eines Ortes mit einem besonderen Gedächtnis zu. An der Stelle, an der er steht, befand sich vor dem Krieg ein Park mit alten Bäumen, die im Winter fast vollständig der Beschaffung von Brennholz zum Opfer fielen. Was früher ein gestalteter, öffentlicher Raum war, so erzählt er, sei nun zu einem überschaubaren Platz zusammengeschumpft. Für die Bewohner*innen Sarajevos bleibe dieser kahle Ort mit seinen Baumstrünken auch dann, wenn schon lange wieder Bäume darauf gewachsen seien, mit Assoziationen zu Krieg, Not und Überleben verbunden. Unter dem Konzept des «Erinnerungsortes» versteht der Historiker Pierre Nora grundsätzlich jene «Orte» – in allen Bedeutungen des Wortes [...], in denen sich das Gedächtnis der Nation [...] in besonderem Maße kondensiert, verkörpert oder kristallisiert hat» (Nora 1990: 7). Auf ein solches Konzept spielt auch Vuletić an, wobei er es zugleich ironisch durchkreuzt, indem er erwähnt, dass er sich am Kahlschlag seines Standortes im Moment der Filmaufnahmen richtiggehend erfreuen könne, da er seinem aktuellen Zustand entspreche.

Die ethische Ausrichtung des Films entwickelt sich derweil in den Verknüpfungen von Vuletićs teils bissigen Kommentaren mit einer Bildebene, auf der seine Äußerungen mithilfe assoziativer Filmsequenzen entweder unterstrichen oder aber kontrastiert werden. Dieses Verfahren möchte ich im Hinblick auf die von Vuletić unterschiedenen Zuschauer*innenpositionen näher erörtern. Denn der Dokumentarfilmer unterscheidet zwischen einer Perspektive der direkt vom Krieg Betroffene-

nen und einer der ‹aus sicherer Distanz› Schauenden, wodurch aus seiner Sicht unterschiedliche Bedeutungsproduktionen in der Rezeption resultieren müssten, wie er an einer Stelle andeutet.

Die subjektive Erzählperspektive führt dazu, dass der Kamerablick auf Ereignisse, Menschen und Objekte mit dem Blick des Regisseurs assoziiert wird. Den Zuschauer*innen kommt die Aufgabe zu, Vuletićs geäußerte Gedanken und Beobachtungen mit seinem Blickpunkt abzugleichen, aber zugleich ihre eigene Perspektive zu reflektieren. Wo Vuletić über die Normalität des Krieges spricht, mit der er sich arrangiert habe, sieht das Filmpublikum Bilder von Kriegsverletzten in Krankenhausbetten. Zu seinem Bericht als Krankenpfleger, der sich während des Transports eines amputierten Beins plötzlich seines grotesk distanzierteren Zustands bewusst wird und auch der Menschen, zu denen die Arme und Beine einst gehörten, sind Bilder von Patient*innen zu sehen, die im Krieg ein Körperteil verloren haben und mit der neuen Situation umzugehen lernen. Sie unterhalten sich mit der Person hinter oder neben der Kamera und fixieren oft eindringlich die Kamera. Durch das direkte Verhältnis zum ‹abwesend anwesenden› Filmteam zeigt sich ihr Einverständnis, gefilmt zu werden.

Allerdings hören wir auf der Tonspur einzig Vuletićs Kommentare aus dem Off. Was bei den Verschränkungen von Ton- und Bildebene irritiert, sind die Asynchronien zwischen seinen zuweilen belustigten, ironischen Äußerungen und den Bildern von Zerstörung und Leid. Denn auch wenn die visuelle Ebene zu vermitteln scheint, dass die Menschen im Krieg diese neue Normalität akzeptieren, so wird doch wahrnehmbar, dass es sich allenfalls in einem zynischen Sinn um eine *Kriegsnormalität* handelt. Die filmische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Normalität lässt in der Rezeption die Diskrepanz zwischen dem Verständnis des Autors zu dem jener Zuschauer*innen evident werden, die außerhalb des Konflikts stehen und aus sicherer Ferne den Film betrachten. Sie können den Zynismus schwerlich mit der gleichen Leichtigkeit annehmen, wie sie der Regisseur zelebriert.

In der letzten Sequenz des Films, in welcher Vuletić den Blick auf die häufig ausgestrahlten Fernseharchivaufnahmen der ‹Sniper-Alley› lenkt, liegt der Kern dieser filmischen Anregung. Der Filmemacher erörtert das Starren, das sich in jenen Fernsehbildern offenbart: In ihnen würden Menschen in der Gefahrenzone liegend gezeigt, ohne dass deutlich werde, ob sie noch lebten oder ihnen geholfen würde. Die mit wackeliger Handkamera und hektischem Zoom gewonnenen Aufnahmen gerieren sich als spektakuläre Bilder, die auf den Effekt des ‹Dabei-Seins› aus sind, statt die Reichweite des Moments und des Akts der Repräsentation zu erfassen. Als Fernsehzuschauer*innen, so konstatiert Vuletić, würde ihn bei sol-

chem Filmmaterial die Angst ergreifen, denn dem, was die Bilder repräsentierten, könne er in jedem Moment in der Wirklichkeit ausgesetzt sein. Es seien Situationen, in denen er eingreifen, helfen, retten müsse, in denen jedoch Hilfe zu leisten mit Todesgefahr verbunden sei: Wenn Vuletić in seinem Alltag einer solchen Situation ausgesetzt ist, birgt das für ihn ein unlösbares Dilemma.

Indem der Filmemacher durch seine Erläuterungen diejenigen Betrachter*innen differenziert, die wie er in den Straßen Sarajevos dem alltäglichen Tod begegnen können, steckt er eine Grenze zu jenen ab, die aus der sicheren Position heraus dem Leiden und Sterben Anderer zusehen. Damit weckt er ein Bewusstsein dafür, dass seine Perspektive eine Innenperspektive ist, dass seine Nähe zum Tod der Distanz von in Frieden lebenden Zuschauer*innen gegenübersteht, dass ‹Sehen› nicht automatisch ‹Verstehen› bedeutet und dass die Perspektive, aus der man blickt, notwendig zu unterschiedlichem moralischen Handeln führen muss. Seine Äußerungen stören somit eine emotionale Einfühlung derjenigen, die nicht aus der gleichen Perspektive wie Vuletić die Bilder betrachten. Er unterläuft die rezeptive Annahme, wonach Filme von Anfang an eindeutig mitteilen, ‹auf welche Weise› sie ihre ‹Äußerungsinstanz konstruiert wissen [wollen]› (Odin 1995b: 86).⁶⁸ Mit *I BURNT LEGS* zeigt sich nämlich, dass die außenstehenden Betrachter*innen ihre Annahme einer von Anfang an durchschaubaren, realen Äußerungsinstanz revidieren müssen. Vuletićs Adressierung der Rezipient*innen führt daher entweder dazu, sich mit seinem Blick zu identifizieren oder aber, aus sicherem Abstand, sich der unbequemen Verschiebung zu stellen: den von Libby Saxton beschriebenen ‹asymmetrischen Machtverhältnissen zwischen den Zuschauenden und den Leidenden› (Saxton 2010b: 64). Das ‹Spiel› mit dem partizipatorischen Blick zielt darauf, dass sich die Zuschauer*innen Gedanken über ihren Blick auf die sozialen Akteur*innen und ihre moralische Rolle machen.

Initiiert ein Film, wie an den beiden zuletzt analysierten Beispielen vorgeführt, eine ethische Filmerfahrung, lässt sich durch den Blick auf den bestehenden Kriegszustand in Bosnien zudem von der Programmierung eines politisch-aktivierenden Modus sprechen. Denn wie von den anderen Regisseur*innen, die während des Krieges in Bosnien-Herzegowina Dokumentarfilme realisierten und auf die ich in diesem Kapitel eingegangen bin, wird hier eine filmische Haltung in Form eines Gegendiskurses

68 Obwohl Odin sich in diesem Zitat auf Leseanweisungen konzentriert, die vorgeben, ob man einem Film eine ernsthafte oder eine fiktive Äußerungsinstanz zuordnen soll, lässt sich mit seiner Methode ebenso die genauere Bestimmung eines realen Ursprungs-Ichs durch die Zuschauer*innen erfassen.

formuliert. Ihre politische Haltung wird indes nicht konkret erörtert, stattdessen wird eine Vielzahl von Anregungen geliefert.

Nichols postuliert, dass die «emotionale Tonalität» in Form der auktorialen Subjektivität durch «die spezifischen Aspekte der Auswahl und Anordnung von Ton und Bild» eine «implizite Ideologie» vermittele, nämlich «ein spezifisches Set an möglichen Beziehungen zwischen einem Objekt und seinem Betrachter» (Nichols 1991: 82). Dahinter verbirgt sich für ihn eine ethische Kodierung («an ethical code»), die dem Filmemachen zugrunde liege und den «Prozess des Filmemachens legitimiere, als eine Antwort auf die spezifischen Erscheinungen in der Welt» (ebd.). Für viele der hier besprochenen Sarajevoer Dokumentarfilme möchte ich diese «implizite Ideologie» in einem ihnen zugrundeliegenden Impuls verorten: Über ästhetische und inhaltliche Strategien sensibilisieren sie die Zuschauer*innen für ein Bewusstsein der Ereignisse in ihrer Region. Doch statt einer Anknüpfung an die dominanten Diskurse der ethnischen Feindschaften legen sie den Fokus auf die Verteidigung von Menschlichkeit und Menschenwürde: Die Zuschauer*innen sind dazu angehalten, im Zusammenwirken von filmischen und kontextuellen Merkmalen das Politische des Films zu ergründen und sich demgegenüber eine Meinung zu bilden.

Während die Dokumentarfilme in erster Linie für ein internationales Publikum produziert wurden, dienten sie im eigenen Land der Selbstvergewisserung.⁶⁹ Die Werke verkörperten – zumindest für jene zuvor definierte «vierte Fraktion» – die unerschütterliche Kraft des Widerstands. Ein aktivistisches Moment der Filme ist also nicht nur in ihrer Funktion als Mahner zu sehen, sondern darüber hinaus in ihrer Stellvertreterrolle als Stimme der bosnisch-herzegowinischen Bevölkerung, die sich nicht spalten lassen wollte. Die utopische Dimension der Filme liegt im Dokumentieren kritischer Perspektiven auf die dominanten Diskurse, aber auch im Filmemachen selbst, welches das multiethnische und kulturelle Zusammenleben über alle Hindernisse hinweg filmisch zu vermitteln suchte.

Dass die hier thematisierten Dokumentarfilme teilweise trotz oder gerade wegen ihrer feinsinnigen Haltung von westlichen Fernsehsendern und journalistischen Meinungsbildner*innen als einseitig und manipulativ eingeschätzt wurden, darauf weist Iordanova hin: «The footage they shot and edited was considered as potential propaganda material – even if they were the ones under fire, they were party in the conflict» (Iordanova 2001:

69 Vgl. auch Nichols, der die filmische Funktion der Selbstvergewisserung als eine bestimmte Adressierungsform mit unterschiedlichen filmischen Strategien beschreibt (2001: 18 f.). Bei der für mein Korpus erörterten Variante, in der die Regisseur*innen ihre eigene Position innerhalb der dokumentierten Umgebung reflektieren, spricht Nichols von einem Filmschaffen des «I or We speak about us to you» (ebd.: 18).

246). Diese westliche Perspektive entsprang nicht den in den Filmen enthaltenen diskursiven Strategien – also nicht einem metapolitischen Modus –, sondern der Position der westlichen Rezipient*innen selbst, die in einem parapolitischen Modus «den realen Enunziator der Produktion als der Institution ›Politik‹ zugehörig» konstruierten (Zutavern 2015: 73). Ein Film-schaffen aus der Region wurde so als prinzipiell befangen erachtet.

Eine solche Wertung der in Sarajevo eingeschlossenen Dokumentarfilmer*innen als parteiische Akteur*innen führte dazu, dass deren Filme weltweit einem breiteren Publikum vorenthalten wurden. Einzig im Rahmen von internationalen Festivals fanden die bosnischen Beiträge Beachtung. Iordanova kritisiert, dass das Filmmaterial selbst als «frei von propagandistischem Inhalt» gesehen wurde, sobald es darum ging, es als Bildarchiv für eigene, von westlichen Regisseur*innen realisierte Filme zu verwenden (Iordanova 2001: 246). Viele Filmemacher*innen, die vergeblich versucht hatten, ihre Werke bei internationalen Fernsehstationen zur Ausstrahlung zu bringen, ergaben sich diesem zwiespältigen Umgang und erklärten sich in der Hoffnung, dass zumindest ihre Anliegen Gehör erlangen würden, dazu bereit, ihre Filme als ›Material‹ für westliche Dokumentarfilm- und Newsproduktionen zur Verfügung zu stellen. Iordanova führt zahlreiche Beispiele an, in denen die Bilder integriert, oft jedoch nicht einmal ausgewiesen wurden (vgl. ebd.). Sie konstatiert: «Their ability to register the ordeal of the city on film was not questioned; the legitimacy of their point of view was» (ebd.: 237). Schwerwiegend ist diese Ignoranz vor allem aus der Perspektive eines politisch-aktivistischen Kinos, dem die Partizipation an den medialen Informationsströmen und damit die Stimme verweigert wird:

When one looks at the issues of exposure, the evidence suggests that Sarajevans were not given an equal opportunity to speak for themselves to an international audience. Instead, others did the talking for them. Effectively, this meant denial of agency. [...] The limited international media exposure for the images and stories that they produced remains one of the bitter ironies of Sarajevo's experience. (ebd.: 247)

An diesem Beispiel wird deutlich, wie schwierig sich die Einschätzung eines politischen Filmschaffens aus Konflikt- oder Krisengebieten oftmals gestaltet. Es zeigt aber auch, wie wichtig für die ortsansässigen politisch-aktivistischen Filmemacher*innen eine eingehende Auseinandersetzung mit ihren Anliegen auf internationaler Ebene ist, um ihrer Arbeit gerecht zu werden und Unterstützung zu gewähren.

3.2 Dokumentarfilmische Konfigurationen des politisch-aktivierenden Modus nach 1995

Der im November 1995 von allen drei in die Kriege involvierten Parteien ausgehandelte Friedensvertrag von Dayton wurde am 14. Dezember 1995 in Paris von Franjo Tuđman, Alija Izetbegović und Slobodan Milošević, den Präsidenten Kroatiens, Bosnien-Herzegowinas und Serbiens, unterzeichnet. Damit war das offizielle Ende der Kriegshandlungen besiegelt. Allerdings blieben die treibenden Kräfte hinter der Spaltung der Ethnien, den territorialen Konflikten und den Menschenrechtsverletzungen in Serbien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina weiterhin an der Macht. Dementsprechend verloren die grundlegenden Konfliktfelder in Politik und Gesellschaft, denen engagierte Dokumentarfilmschaffende mit ihren Werken während der Kriegsjahre entgegengetreten waren, nicht an Brisanz. Die Menschen sahen sich mit der systematischen Fortführung der nationalistischen Diskurse in ihren Ländern konfrontiert. In den einzelnen Staaten bestand wenig politischer Wille, sich mit der Vergangenheit und der Aufarbeitung des von Gewalt, Feindseligkeiten und ethischen Verwerfungen geprägten Zerfalls Jugoslawiens zu befassen. Damit einher ging das Desinteresse, die Schuldigen an Krieg und Kriegsverbrechen zur Rechenschaft zu ziehen und Demokratisierungsprozesse voranzutreiben. Erst mit den Machtwechseln um die Jahrtausendwende setzte in den drei Staaten die lange und schwierige Phase des Auf- und Ausbaus demokratischer Strukturen, der Rechtsstaatlichkeit und der Medienfreiheit ein, die auch heute, über zwanzig Jahre nach dem Abkommen von Dayton, noch nicht abgeschlossen ist (vgl. Calic 2010: 328). Im Spannungsfeld von politischer Interesselosigkeit und gesellschaftlicher wie ethischer Notwendigkeit richtete sich das Engagement vieler unabhängiger Dokumentarfilmregisseur*innen auf die vernachlässigten und politisch verdrängten Problemfelder ihrer jeweiligen Gegenwart.

Wiederum mit Blick auf die sozialen und politischen Konstellationen in den drei Ländern der Nachkriegsperiode werde ich im Folgenden bestimmte Konfigurationen eines politisch-aktivistischen Dokumentarfilmschaffens in Verbindung mit den historischen Gegebenheiten nach 1995 analysieren. Während ich mich mit dem Begriff der ‚Konstellation‘ auf eine spezifische historische Gesamtsituation beziehe, soll es sich bei einer filmischen ‚Konfiguration‘ um eine bestimmte formalästhetische und rhetorische Gestaltungsweise dokumentarischen Erzählens handeln. Die filmischen Konfigurationen erforsche ich in Anlehnung an die von Nichols als ‚Stimme‘ bezeichnete filmische Haltung (vgl. Nichols 2001: 43). Dabei konzentriere ich mich auf drei filmische Spezifika, mit denen ein Argu-

ment oder eine Perspektive konstituiert werden. Im Sinne des filmanalytischen Interesses dieser Arbeit werde ich verschiedene Dokumentarfilme hinsichtlich des Verhältnisses von gesellschaftspolitischer Konstellation, filmischer Haltung und Verwendung ausgewählter filmischer Konfigurationen als Gegendiskurse untersuchen, die sich den dominanten Diskursen, jenen machtvollen Rhetoriken, welche die Strukturen von Repräsentation und Praxis einer Kultur gestalten, entgegenstellten.⁷⁰ In der Analyse der filmischen Praktiken, ihrer Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart sowie des damit verbundenen politisch-aktivierenden Potenzials, Denkräume zu eröffnen und zur Gestaltung der eigenen Zukunft anzuregen, werde ich auf die Parallelen filmischer Konfigurationen zwischen den drei untersuchten Ländern eingehen und so zuweilen den zuvor gesteckten Rahmen der Dokumentarfilme im nationalen Kontext überschreiten.

Dass die filmischen Strategien der kämpferischen, stark divergierenden Diskurse nach Kriegsende komplexer werden und in ihnen neue dokumentarische Funktionsweisen zur Anwendung kommen, lag zum Teil am schwindenden politischen Druck auf die Filmschaffenden, an den sich wandelnden finanziellen Möglichkeiten und einem aufkommenden Austausch auf internationaler Ebene. So entstanden Spielräume, um neue Ausdrucksweisen zu erproben. Diese Tendenz spiegelt einen generellen Trend, der sich nach den Analysen Margit Rohringers seit Beginn der 1990er-Jahre in Mittel- und Osteuropa abzuzeichnen begann. Die Autorin deutet ihn – zumindest teilweise – als Reaktion auf das offizielle Ende des Kalten Krieges, wonach die Dokumentarfilmer*innen anfangen, sich der Neuinterpretation und der Justierung nationaler Themen in der Erprobung filmischer Erzählformen zu widmen (vgl. Rohringer 2009: 183). In den postjugoslawischen Ländern entstand dieser Aufschwung aufgrund der Zerfallskriege allerdings mit einiger Verzögerung.

Durch die analytische Perspektive, die sich in dieser Arbeit auf den politisch-aktivierenden Charakter von Dokumentarfilmen konzentriert, stehen bestimmte Konfigurationen im Fokus, andere bleiben eher im Hintergrund. Den Fragen, warum die ausgewählten Filme einer bestimmten Konfiguration zugeordnet werden und welche weiteren konfigurativen Elemente allenfalls die Narration mitgestalten, werde ich in meinen Untersuchungen nachgehen.

70 Zur Definition des Gegendiskurses vgl. Kapitel 2.3.2.

3.2.1 Aktivismus und Gegenöffentlichkeit: Selbstreflexive Situierung eines antagonistischen «Wir»

Als Erstes soll die Sichtbarmachung von Gegenöffentlichkeiten als politisch-aktivierende Konfiguration von Dokumentarfilmen – und somit der filmische Gegendiskurs als Praxis und Kommunikationsweise sozialer Bewegungen – untersucht werden. Dieses filmische Phänomen entwickelte sich vor allem in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre in Serbien zu einem wichtigen Bestandteil des politisch-aktivistischen Dokumentarfilmschaffens. Während sich dissidente Positionen als gegenöffentliche Kommunikationsform unter Milošević seit Beginn seiner Herrschaft in den verbliebenen oder neu konstituierenden oppositionellen und mehrheitlich informellen Informationskanälen aufrechterhalten konnten und Kritik am gesellschaftspolitischen Status quo übten, orientierten sich Dokumentarfilmschaffende nun an einer Sichtbarmachung jener Bürger*innen, die der politischen Opposition angehörten.

Aus kulturtheoretischer Perspektive werden mit dem Begriff der «Gegenöffentlichkeit» marginale Teil-Öffentlichkeiten in ihrer Beziehung zur dominanten Öffentlichkeit klarer zu erfassen versucht (vgl. Wimmer 2007: 26 ff.).⁷¹ Ausgehend von einer Gesellschaft nicht als Einheit, sondern als einem System unterschiedlicher kommunikativer Sphären, wird für marginalisierte Kommunikationsräume von «Gegenöffentlichkeiten» gesprochen (ebd.: 153). Ich möchte diese Bezeichnung nutzen, um politische Gegenbewegungen und oppositionelle Gruppen zu kennzeichnen, die sich auf unterschiedliche Weise einer hegemonial strukturierten Öffentlichkeit entgegenstellen.

In den staatlich kontrollierten Medien Serbiens wurden Kritiker*innen und Oppositionelle überwiegend als Einzelfälle herabgesetzt und – auch nach dem Krieg – als anti-serbische «Verräter» diffamiert; als Teil einer oppositionellen Kraft wurden sie verschwiegen (Russell-Omaljev 2016: 67). Damit blieben die Inhalte der Kritik, die Größe politischer Gegenbewegungen sowie die Vielfalt der Beteiligten in der allgemeinen gesellschaftlichen Wahrnehmung weitgehend unbekannt. Im Vorfeld der serbischen Bundes- und Lokalwahlen im Herbst 1996 verschafften sich jedoch die oppositionellen Organisationen und Parteien mithilfe gezielter Kampagnen und Auftritte in der Gesellschaft Gehör.

Die Journalistin Ivana Nolić stellt fest, dass während sozialer Krisen und Demonstrationen oder vor wichtigen politischen Ereignissen und Entscheidungen die medialen Angriffe und Einschüchterungsversuche gegen prominentere Dissident*innen in Serbien intensiviert wurden (vgl. Nolić

71 Vgl. dazu die Ausführungen zum Konzept der Gegenöffentlichkeit(en) in Kapitel 3.1.1.

2000: 113). So verschärfte sich auch vor den Wahlen von 1996 die Situation gegen die Wortführer*innen der Opposition. Im Bericht der Kommission der OSZE zu Serbien heißt es: «Opposition leaders all felt that the media provided them no avenue to transmit their views to the public and, in fact, the media continued to be used to attack them as traitors» (Smith 1996: 52). Dissens und politische Debatten, die «auf der Einbeziehung derer [beruhen], die kritische Ansichten zur staatlichen Politik und staatsbürgerlichen Kultur haben» (Butler 2005: 15), wurden so gezielt verhindert.

In der Einführung zu ihrer Aufsatzsammlung *Gefährdetes Leben* erörtert die Philosophin Judith Butler, dass herrschende Darstellungsweisen von Menschen, «die gesichtslos bleiben oder deren Gesichter uns als so viele Symbole des Bösen präsentiert werden», dazu autorisieren, ihnen gegenüber gefühllos zu werden (ebd.: 14). Damit gehe der Verlust eines geschärften Bewusstseins einher, so Butler, sich strukturellen Formen der Gewalt entgegenzustellen (vgl. ebd.). Die politische Unterdrückung und Disqualifizierung kritischer Positionen zielen für die Autorin weniger auf die Zerstörung der Glaubwürdigkeit von Meinungen als auf jene der Menschen selbst, die diese Meinungen vertreten (vgl. ebd.: 15). In beschämenden und abwertenden Zuschreibungen sieht Butler ein wesentliches Instrument, Bürger*innen zum Schweigen zu bringen:

Diese Strategie zur Unterdrückung des Dissens und der Einhegung kritischer Debatten vollzieht sich nicht bloß vermittels einer Reihe von Taktiken, die Beschämung auslösen und eine gewisse psychologische Terrorisierung bewirken, sondern diese Taktiken wirken auch, indem sie das hervorbringen, was im Bereich des Öffentlichen als ein ernstzunehmendes sprechendes Subjekt und als eine vernünftige Meinung beurteilt wird und was nicht. (ebd.)

Die aggressive Medienberichterstattung, die sich durch die Aberkennung und Diskriminierung kritischer oder oppositioneller Meinungen auszeichnete und die in den jugoslawischen Nachfolgestaaten de facto eine Zensur durchsetzte (vgl. Nolić 2000: 113), zielte somit stets auch auf die Entmündigung und Entwertung kritischer Subjekte.⁷² Gegen die hegemonialen Unterdrückungsmechanismen und Taktiken, mit denen Individuen als «sprechende Subjekte» infrage gestellt wurden, setzten sich die oppositionellen Gruppierungen jedoch immer wieder zur Wehr.

Die dokumentarfilmische Sichtbarmachung war dabei ein konfiguratives Element der ästhetischen und rhetorischen Selbstermächtigung, um sich der durch den hegemonialen Diskurs angestrebten Unterdrückung

72 Zu den Schwierigkeiten der oppositionellen Bewegungen im zerfallenden Jugoslawien siehe Kapitel 1.2.

kritischer Subjekte zu widersetzen.⁷³ Statt also Informationen, Argumente und Meinungen aus variierenden Blickwinkeln und mit kritischem Impetus zu verbreiten, orientierte sich jene Form künstlerischer Praxis an der filmischen Repräsentation der Milošević-kritischen Gegenöffentlichkeiten, die im dominanten Diskurs keine Erwähnung fanden. Eine solche Konfiguration der Sichtbarmachung entwickelte sich mit den langsam, aber stetig wachsenden Gegenöffentlichkeiten ab Mitte der 1990er-Jahre zu einer dokumentarfilmischen Strategie. In ihr wird erkennbar, dass die Dokumentarfilme als Gegendiskurse einen politisch-aktivierenden Modus konstituierten, der die Zuschauer*innen über die Verbindung von kritisch-politischen Positionen mit Gesichtern und persönlichen Geschichten zur Neubewertung ihrer politischen Haltung auf Basis gesellschaftlicher Grundwerte wie Meinungsfreiheit und Rechtsgleichheit veranlassen sollte.⁷⁴

In zahlreichen Dokumentarfilmen werden die durch den dominanten Diskurs vorgenommene stereotype Darstellung und die ideologische Verunglimpfung oppositioneller Gruppen oder Einzelpersonen gestört und zu überwinden versucht. Beschrieben werden individuelle Positionen und Protestformen innerhalb der dissidenten Bewegungen. Die Filme legen Wert auf die Vielfalt und Heterogenität der für einen Wandel der Politik und für demokratische Strukturen eintretenden Bürger*innen und machen so auch auf deren seitens der Politik herbeigeführte Verdrängung aus dem öffentlichen Raum aufmerksam. Die dokumentarfilmische Konfiguration der Sichtbarmachung, so meine These, zeigte die Existenz politisch marginalisierter Gegenöffentlichkeiten auf und begründete eine machtvolle Position in der Re-Konstituierung der politischen Subjekte als Teil einer Gegenöffentlichkeit innerhalb der gesellschaftlichen kommunikativen Sphären.

Mit dem Begriff der ‚Sichtbarmachung‘ und einer Bestimmung ästhetischer, politischer und epistemologischer Implikationen im Zusammenspiel von Sichtbarkeit und politischer Teilhabe beschäftigt sich Johanna Schaffer in *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. Dabei hebt die Kunsthistorikerin hervor, dass die Erzeugung von Sichtbarkeit in oppositionellen Kreisen in der Regel positiv gewertet werde und als Grundlage politischen Handelns

73 Über den Druck auf serbische Dissident*innen als sich in der Öffentlichkeit bemerkbar machende, kritische Subjekte schreibt auch Sundhaussen in seiner Analyse des schrittweisen Sturzes von Milošević: Angesichts des Krieges und der Kriegspropaganda sah sich die (von Student*innen angeführte) Protestbewegung dazu gezwungen, ihre Aktivitäten bis nach Ende der Kriegshandlungen auszusetzen (vgl. Sundhaussen 2014a: 465).

74 Es ist anzumerken, dass die Dokumentation der Arbeit oppositioneller Gruppen oder politischer Demonstrationen schon zuvor, auch bereits zu Zeiten Jugoslawiens, vereinzelt genutzt wurde, um soziale Praktiken zu bezeugen und auf gesellschaftspolitische Anliegen aufmerksam zu machen. Neu ist die Funktion der Dokumentarfilme, in einem repressiven Umfeld die Darstellung marginalisierter Gruppen in ihrer Individualität als politisch-aktivierenden Wirkfaktor nutzbar zu machen.

zu verstehen sei (vgl. Schaffer 2008: 51). Das Verständnis, dass «mehr Sichtbarkeit» automatisch «mehr politische Präsenz oder Durchsetzungsvermögen» bedeute, stellt sie jedoch infrage. Das zentrale Ansinnen ihrer Arbeit ist es daher, den «direkten, kausalen Zusammenhang zwischen Sichtbarkeit und politischer Macht» zu problematisieren (ebd.). So gibt sie zu bedenken, dass «mehr Sichtbarkeit auch eine höhere Einbindung in normative Identitätsvorgaben und Parameter der Kontrolle und Disziplinierung bedeutet» (ebd.). Wichtig sei in diesem Zusammenhang die Analyse der Repräsentationsweisen in ihrem Verhältnis zur herrschenden Praxis und der damit verbundenen Konstruktion von Bedeutung und Wirklichkeit innerhalb von Macht- und Wissenspositionen, denn auch für eine reflektierte Darstellungsweise alternativer Sichtweisen oder Selbstrepräsentationen marginalisierter Gruppen bestehe die Gefahr, eine hierarchische Bedeutungsproduktion innerhalb von Machtverhältnissen zu reproduzieren (vgl. ebd.: 77).

Gegen eine ausschließlich positive Bewertung der Sichtbarkeit führt Schaffer drei Einwände an, die in Bezug auf die Fragestellung dieses Kapitels relevant sind. Der erste betrifft eine mit mehr Sichtbarkeit für «minorisierte Subjektpositionen und Wissenskontexte» verbundene verstärkte «Einbindung in normative Identitätsvorgaben» (ebd.: 52). Sichtbarkeit wirkt in diesem Fall nicht als positiver Auftritt, sondern affirmiert eine hegemoniale und minorisierende «Repräsentationsordnung» (ebd.).⁷⁵ Als zweiten Aspekt behandelt die Autorin Sichtbarkeit als «Gefährdung» und macht die «Unsichtbarkeit» als Sicherheits- und oft genug auch z. B. beruflichen «Überlebensgarant» geltend (ebd.: 54). So müssen sich politische Gegenpositionen gerade in autoritären Systemen sehr genau mit den Vor- und Nachteilen eines öffentlichen Auftretens befassen.⁷⁶ Der dritte Einwand zielt auf eine Form ignorierte Sichtbarkeit – Schaffer spricht von «extreme[r] Sichtbarkeit bei gleichzeitiger Unsichtbarkeit», wenn Menschen beispielsweise wegen ihrer Hautfarbe oder Kleidung sichtbar oder aufgrund stereotyper Darstellungsweisen sofort erkannt würden, jedoch gerade deshalb innerhalb gesellschaftspolitischer Strukturen ausgegrenzt blieben (ebd.: 55 f.).

Um den «Ambivalenzen der Sichtbarkeit» und damit der Reproduktion dominanter Diskurse der Minorisierung und Ausgrenzung entgegenzutreten, thematisiert Schaffer eine «kritische Praxis», die auf die «Veränderung hegemonialer Verhältnisse» ausgerichtet sein müsse (ebd.: 161). Daher tritt sie für «eine reflexive Praxis des Sehens» und eine «reflexive Repräsentationspraxis»

75 In Kapitel 2.1 erörtere ich, wie beispielsweise kritische, sich exponierende Gruppierungen in Belgrad als exotisch wahrgenommen und entsprechend marginalisiert wurden.

76 Vgl. die in Kapitel 3.1.1 beschriebenen subversiven, nicht-öffentlichen Zirkel in Serbien, in denen Oppositionspolitik aus einem Sicherheitsdenken heraus bewusst verdeckt betrieben wurde.

ein (ebd.: 162). Mit gezielten visuellen Repräsentationsstrategien, so Schaffer, solle ein «Mehr-Sehen» anstelle von «mehr Sichtbarkeit» als Mittel für «mehr politische Macht» hervorbracht werden (ebd.).⁷⁷ Diese Fokussierung ist für meine Untersuchung von Bedeutung, da sich die Filmschaffenden – aus einer marginalisierten Position kritischen Denkens heraus – grundlegend mit den Wirkungen und Auswirkungen der Sichtbarmachung im Feld der dominanten Repräsentationsweisen zu befassen hatten. Sie suchten nach Strategien, die Zuschauer*innen zu einer Auseinandersetzung mit Fragen der Sichtbarkeit und der strukturellen Marginalisierung anzuregen.

Während es einerseits darum geht, die Bedingungen der Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen genau zu analysieren, sich mit dem Wert positiver Darstellungsweisen zu beschäftigen und in künstlerischen Werken angemessene Weisen des Repräsentierens zu entwickeln, bezieht sich das «Mehr-Sehen» andererseits auf eine differenziertere Sehweise, ange-regt durch die ästhetischen und inhaltlichen Strategien und gesteuert durch die Veröffentlichungszusammenhänge (ebd.). Schaffers Plädoyer für ein Mehr-Sehen ist mit dem zuvor beschriebenen semiopragmatischen Modell des politisch-aktivierenden Lektüremodus in Zusammenhang zu bringen (vgl. Kapitel 2.2). So ist ihr Konzept im Sinne Odins ebenfalls als ein doppelter Prozess der Bedeutungsproduktion zu verstehen (vgl. Odin 2002: 42). Die Wahrnehmung der sichtbargemachten minorisierten Bevölkerungsteile bezieht sich ebenso auf den Raum der Produktion wie auf jenen der Rezeption. Die politische Komponente einer «Praxis des Sehens» (Schaffer 2008: 162) basiert produktionsseitig auf Irritation oder Provokation sowie einer Distanzierung von hegemonialen Bedeutungszuweisungen und Rezeptionsformen. Dadurch können die Betrachter*innen animiert werden, sich der *Konstruiertheit* hierarchischer und marginalisierender Strukturen durch hegemoniale Repräsentationsmechanismen bewusst zu werden. In diese Konzeption kritischer Blickstrategien schreibt sich das Prinzip eines politisch-aktivierenden Modus ein.

* * *

Mit Bezug auf reflexive Repräsentationsweisen möchte ich verschiedene Dokumentarfilme vorstellen und untersuchen, bei denen es um die Sichtbarmachung einer kritischen Gegenöffentlichkeit geht. Dabei interessiert mich die Frage, wie diese Filme über die Darstellung oppositioneller Praktiken dem dominanten Diskurs eine andere Wirklichkeit entgegenstell-

77 Die Autorin postuliert dafür die Herstellung eines «reflexiven Raumes» mittels künstlerischer Repräsentationsweisen und bezeichnet diesen als «Übungsfeld einer Praxis des Mehr-Sehens» (Schaffer 2008: 162).

ten und wie ihr Gegendiskurs aufgrund der Zirkulation der Filme seine Wirkkraft entfalten konnte. Wieder war es Želimir Žilnik, der als Mitinitiator der Videoabteilung von Radio B92 den filmischen Protest gegen das Milošević-Regime maßgeblich geprägt hatte und nun als Kritiker eines neuerlichen Tiefpunkts der Landespolitik an vorderster Front mit dabei war. Im November 1996 realisierte Žilnik den kurzen Dokumentarfilm *DO JAJA* (*THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE*, BRJ 1996), der die aufflammende Protestbewegung gegen die autokratische Regierung dokumentierte und zum politischen Manifest der Bewegung werden sollte.⁷⁸

THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE (DO JAJA)

Anlass der Unruhen war die Aberkennung der offiziellen serbischen Regionalwahlergebnisse seitens der staatlich kontrollierten Wahlkommissionen, ohne dass dies von den Gerichten – einschließlich des Verfassungsgerichts –, bei denen die Opposition Klage einreichte, rückgängig gemacht worden wäre (vgl. Sundhaussen 2014a: 465 f.). Das Oppositionsbündnis *Zajedno* (‘Gemeinsam’), angeführt von Vuk Drašković, dem Vertreter der Serbischen Erneuerungsbewegung (SPO), Zoran Đinđić von der Demokratischen Partei (DS) und der vormaligen Leiterin eines Antikriegszentrums in Belgrad, Vesna Pešić von der Bürgerallianz, hatte sich auf regionaler Ebene im zweiten Wahlgang in fünfzehn der achtzehn größten serbischen Städte als Sieger durchgesetzt. Bei den Bundeswahlen ging weiterhin Miloševićs SDS als stärkste Kraft hervor. Mit der Annullierung der Regionalwahl überschritt die staatliche Autorität eine Grenze, die von vielen Bürger*innen Serbiens nicht mehr toleriert wurde. Es kam zu Kundgebungen im ganzen Land, die als ‘Protestmärsche für Demokratie’ über mehrere Monate fortgeführt wurden. Überhaupt erst mit Verzögerung in den staatlichen Medien erwähnt und von Regierungsseite kommentiert, wurden die Demonstrierenden in der Folge als kleine und unbedeutende Gruppe verwirrter Krawallmacher*innen verleumdet, sofern es ihr anhaltender Protest in die abendlichen Hauptnachrichten schaffte.⁷⁹ Nicolici schreibt in ‘Publishing in Serbia’, dass Opposition und Protestierende

78 Žilniks *THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE* war der erste einer Reihe von Filmen, welche die gewaltlose Widerstandsbewegung und ihren aufrührerischen Geist dokumentierten. Dazu sind u. a. auch *CONCERTO POLITICO* von Jelena Stanković, *JANUARSKA REKA (RIVER OF JANUARY)* von Radivoje Andrić oder *TUNING VOICES* von Vladimir Perović zu zählen (vgl. Jelenković 2013: 152). Einige dieser ‘Protestfilme’ – wie ich sie im Folgenden nennen werde – wurden im Nachhinein zu einer Kompilation zusammengefasst und auf VHS vertrieben (vgl. Trbic 2000b).

79 Mark Thompson erwähnt, dass erst am neunten Tag nach Beginn der Proteste im staatlichen Fernsehen RTS – einer der zentralen Informationsquellen für die Mehrheit der serbischen Bevölkerung – darüber berichtet wurde, dass eine kleine Gruppe Steine

von den führenden serbischen Eliten als «Faschisten, Verräter, ausländische Söldner, Hooligans und Abschaum» beschimpft wurden (Nicolíć 2000: 113; vgl. auch Thompson 1999: 127). Das drastische Vorgehen gegen jene Mehrheit der Bevölkerung, die auf regionaler Ebene für eine Absetzung von Miloševićs Regierungspartei gestimmt und gewonnen hatte, provozierte eine tiefe Spaltung der serbischen Gesellschaft (vgl. Nicolíć 2000: 113).

Die Aufnahmen des zwölfminütigen *THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE* stammen von den ersten vier Tagen der Massendemonstrationen (Abb. 52–57). Der Film verfolgt zwei gegenläufige Blickstrategien, die eine aus der Ferne beobachtende respektive eine teilhabende Sichtweise einnehmen: Zahlreiche Einstellungen zeigen die Demonstrationzüge und Versammlungen als unüberschaubare Menschenmenge aus großer Distanz, frontal der Kamera zugewandt, von hoch oben oder mit einem Schwenk in extremem Weitwinkel gefilmt. Diese Bilder zeugen von der Stärke der Bewegung und vermitteln den Eindruck der Monumentalität. Sie dienen als Überwältigungsgeste und schreiben sich so als gesellschaftliche Macht ins Bewusstsein der Zuschauer*innen ein. Demgegenüber stehen Nahaufnahmen der Beteiligten. Viele von ihnen äußern in kurzen Statements ihre Sicht auf die aktuelle Situation. Sie sprechen vom Angriff auf die Freiheit und ihre Würde als politische Subjekte. Sie verlangen die Anerkennung der Wahlen und eine Durchsetzung demokratischer Werte. Ihr Auftreten ist überzeugt, ihr Blick oft herausfordernd in die Kamera gerichtet. Es zeigt sich das Bild einer bunten Vielfalt der protestierenden Bevölkerung. Es sind Jung und Alt, Frauen und Männer, reich oder einfach gekleidet, mal bunt und strahlend, mal in dunklen Tönen ausgestattet. Was sie eint, ist ihr Ziel, Gerechtigkeit und den politischen Umbruch zu erwirken.

In den nahen Einstellungen ist die Kamera Teil des Geschehens: So werden auch die Zuschauer*innen in die Menge hineinversetzt und durch die direkte Adressierung der Kamera in die Kommunikation miteinbezogen. Das dokumentierte «Wir», das macht der Film deutlich, sind diejenigen, die gegen Miloševićs Partei und für den demokratischen Wandel stimmten und sich nun aufgrund der Wahlannullierung zu Zehntausenden auf den Straßen versammeln. Auch die Vertreter*innen des Zajedno-Oppositionsbündnisses, deren Stimmen in den staatlichen Medien abwesend blieben, kommen im Film mit ihren Forderungen an die Regierung und ihren Ermutigungen an die Adresse der Bevölkerung während ihrer Auf-

werfender Demonstrant*innen die staatlichen Fernseh- und Zeitungsproduktionsstätten angegriffen hätten (vgl. Thompson 1999: 118, 120).



52–57 Die Belgrader Bevölkerung bringt ihren Unmut über die Regierung Milošević zum Ausdruck, unter ihnen – am Rednerpult – auch Zoran Đinđić

tritte an den Protestmärschen zu Wort. Žilniks Film bezeugt ein dissidentes Denken, das im Verborgenen herangewachsen und kraftvoll geworden ist.

Dem in *THROWING OFF...* sichtbar gemachten Kampf gegen die Obrigkeit wohnt ein Moment des Karnevalesken inne, jene enthierarchisierende Kraft, die der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin in *Literatur und Karneval* vorgestellt hat. Lachen und Spiel dienen nach Bachtin als Möglichkeit, sich für die begrenzte Zeit des Karnevals über die Hierarchien hinwegzusetzen (vgl. Bachtin 1985: 34). Auch die «Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestim-

men, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt» (ebd.: 48). Die Protestbewegungen in Serbien nutzten das Potenzial des Karnevals, um das Gefälle zwischen den Autoritäten und den Demonstrierenden zu unterlaufen und im gemeinsamen ‹Feiern› Kraft zu schöpfen. Der positive, karnevaleske Geist des Demonstrierens wird in *THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE* durch Bilder von Blechbläsergruppen, die bekannte Weisen spielen, Trommlern, die die Menge anfeuern, und singende, tanzende, lachende Menschen unterstrichen. Auf Banderolen und Plakaten sind ironische oder subversive Sprüche zu sehen, und immer neue, vorbeiziehende Protestierende rufen in die Kamera, dass ‹sie›, die Machthaber, ‹faule Eier› seien, die mit ebensolchen beworfen werden müssten. Durch den ausgelassenen Charakter des Revoltierens wird der positive Ausgang im Film als Hoffnung vorweggenommen.

Zum Rhythmus einer pulsierenden Filmmusik sind als weitere filmische Ebene kurze Sequenzen wiederkehrender, aber variierender Zeitlupenbilder montiert: Sie zeigen – in der Verlangsamung betont – Eier werfende Menschen, deren Ziel all jene Gebäude sind, die mit dem Milošević-Regime und seiner einseitigen Politik assoziiert werden, wie das Belgrader Stadthaus, die Verwaltung oder das staatliche Fernsehen.⁸⁰ Der serbische Titel des Films ist ein Wortspiel in Anlehnung an die geworfenen Eier als Zeichen des Protests: In ‹Do JAJA› vereint sich die Bezeichnung für ‹Eier› mit einem populären Ausdruck für etwas Extremes sowie einer Metapher für den Sexualakt. Es lässt sich in etwa als ‹umwerfend bis zu den Eiern› übersetzen und kann als provokante Aufforderung verstanden werden, sich dem Regime bis zum Ende zu widersetzen. Das Werfen und Fliegen der Eier wird so zum strukturgebenden Element des Films, während sich im Kampfbegriff *Do Jaja* die Sichtweise der Demonstrierenden verdichtet.⁸¹

In Protestfilmen wie *THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE* zeigen sich aus heutiger Perspektive bereits im Augenblick des Geschehens von den Filmschaffenden als historisch relevant eingeschätzte und filmisch verdichtete Momentaufnahmen, die wiederum durch ihre Aufzeichnung im

80 Zur Zeitlupe als Betonung und Kodierung eines emotionalen Moments vgl. Brockmann (2014: 317 ff.).

81 Auch wenn die Regierung zu Anfang der überwiegend friedlichen Proteste noch nicht – wie es später geschehen sollte – mit Einschüchterungen und gewaltsamen Übergriffen gegen die Demonstrierenden vorging, so macht *Throwing off the Yolks of Bondage* wie die anderen Protestfilme und die im Folgenden noch zu beschreibenden Dokumentarfilme derselben konfigurativen Kategorie auch den Mut der Menschen sichtbar, sich ihrer Regierung entgegenzustellen. Ich werde später in diesem Kapitel darauf zurückkommen. Die Gefahr, die sich hinter jedem Aufstand auftat, wurde im Laufe der Proteste angesichts von Gefangennahmen und gewaltsamen Eingriffen der Polizei für alle wahrnehmbar.

Rückblick eine vielschichtige Bedeutung besitzen. Künstlerische Werke, die zeitgeschichtliche Prozesse festhalten, müssen sich der Herausforderung stellen, wie der Kunstwissenschaftler Uwe Fleckner in «Die Ideologie des Augenblicks» geltend macht, «die gerade nicht sichtbaren oder doch nicht unmittelbar anschaulichen, mithin abstrakten Aspekte dieses Geschehens, seine Bedeutung eher als seine prozessuale Erscheinung», zu erfassen und in «visuelle Evidenz» zu überführen (Fleckner 2014: 11).⁸² So zeichnen Žilniks *THROWING OFF ...* und ähnliche Dokumentarfilme der Zeit das Bild des Aufbegehrens im Moment des Geschehens und verweisen auf dessen prospektive Bedeutung: die Macht des Protests, dessen angestrebtes, aber noch nicht erreichtes Ziel der politische Umbruch ist.

Die historische Gleichzeitigkeit von Ereignis und repräsentierender Praxis birgt derweil ein Moment ethischer Verantwortung: Für Fleckner gehört es zu den Aufgaben von Künstler*innen, die sich mit dem «Ereignisbild, [einem] Historienbild ohne historische Distanz», befassen, über formalästhetische Anforderungen hinaus «Stellung zu beziehen oder zumindest Sinngehalt und Tragweite gerade erst vollzogener Tatbestände aufzudecken» (Fleckner 2014: 26, 27). Was Fleckner hier für die Historienmalerei fordert, nämlich eine verantwortungsvolle Einordnung des Dargestellten, ist in seiner Tragweite als reflexive Kategorie der Künste auf den Dokumentarfilm übertragbar. Auch dieser ist als künstlerische Praxis dazu «angehalten, dort erkenntnistiftend zu wirken, wo keinerlei historiografische Deutung vorausgeht, auf die [er] sich beziehen könnte» (ebd.: 26 f.). So gilt es bei jeder künstlerischen Positionierung, wie der Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman vermerkt, sich der gesellschaftlichen Zusammenhänge bewusst zu werden, sich «in der Zeit zu positionieren» und auf das Zukünftige zu verweisen: «Position zu beziehen, das heißt, etwas zu wünschen, etwas zu fordern, sich in der Gegenwart zu situieren und eine Zukunft in den Blick zu nehmen» (Didi-Huberman 2011: 15). Die Verantwortung, die sich dadurch stellt, umfasst den Blick auf die eigene Vergangenheit ebenso wie den Versuch, «absolut Neues zu wagen» (ebd.). In seiner Einschätzung des Sich-Positionierens deutet Didi-Huberman an, dass es kein einfaches Unterfangen sei, den vielfältigen Aspekten gerecht zu werden und daraus Wissen zu generieren und weiterzugeben (vgl. ebd.). In der ästhetischen Umsetzung der hier vielfältig aufgezeigten filmischen Bezüge zwischen gesellschaftlichem Aufbegehren und politischer Macht präsentiert *THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE* seine Position: Die Sichtbarmachung der revoltierenden Menschen

82 Den Hinweis auf Fleckners Text verdanke ich Stefanie Diekmann in «Bilder einer Revolution» (2020).

und des Widerstandsakts als Zeichen der Selbstermächtigung – die darin besteht, sich aktiv gegen die Ordnung und die Strukturen der politischen Macht zu wenden – dient der Einsicht in die hegemonialen Praktiken der Verdrängung. Zugleich setzen die filmischen Strategien des politisch-aktivierenden Modus einen Impuls, die eigene Position zu reflektieren.

Die dissidente Bewegung als Zeichen des Aufbruchs positiv darzustellen und sich damit selbst zu positionieren, sind zwei Aspekte, die sich in der anhand von Žilniks Film besprochenen Konfiguration der Sichtbarmachung gegenseitig bedingen. Indem sich Regisseur*innen wie Žilnik dem politischen Denken der sozialen Akteur*innen, die sie filmen, als verbunden präsentieren, stellen ihre Werke auch eine Form der Selbstvergewisserung dar. Die mit Nichols beschriebene filmische Verortung der Devise «we speak about us to them» (Nichols 2001: 153) ist daher auch hier – wie schon bei den Filmen aus dem eingeschlossenen Sarajevo – um eine Kategorie des «we speak about us to us» zu ergänzen, die ebenso wichtig ist. Die dokumentarfilmische Form der Sichtbarmachung gemeinsamer Visionen und Erfahrungen des Widerstands gegen stereotype Reduzierung, Diskriminierung und Fanatismus wirkt so auf die repräsentierte gesellschaftliche Gruppe zurück.⁸³ Denn mit Nichols lässt sich festhalten: «Like many other works, they contribute to the social construction of a common identity among members of a given community» (Nichols 2001: 160). Für meine Untersuchung ist ebenfalls von Interesse, dass Nichols' besondere Aufmerksamkeit dem aus den gemeinsamen Erfahrungen entwickelten, in die Zukunft weisenden Potenzial gilt: «The political voice of these documentaries embodies the perspectives and visions of communities that share a history of exclusion and a goal of social transformation» (ebd.: 160). THROWING OFF ... prägt in der Sichtbarmachung einer gemeinsamen Vision, die mit den Demonstrationen am Anfang einer Neuorientierung und der Aushandlung einer künftigen gesellschaftlichen Ordnung steht, das Nachdenken über die Marginalisierung von Gegenöffentlichkeiten und die Möglichkeiten des Aufbegehrens. Durch die dokumentierte Vielfalt des «Wir» der Protestierenden wird in der Ansprache an die Rezipient*innen jenes von Schaffer postulierte «Mehr-Sehen» provoziert, indem der Film die Zuschauer*innen eines widerständigen Denkens innerhalb der Gesellschaft gewahr werden lässt und sie auf ihre eigene Haltung verweist.

Bei dieser filmischen Form ging es nicht mehr in erster Linie darum, Kritik an der herrschenden politischen Praxis und den dominanten Dis-

83 Den Aspekten der Selbstvergewisserung und Stärkung einer Bewegung durch Filme geht auch Julia Zutavern nach (vgl. u. a. Zutavern 2015: 126 ff., 154 ff.).

kursen zu üben, sondern zu zeigen, dass der Dissens der Gegenöffentlichkeiten existierte und die kritisch gegen die Regimepolitik eingestellten Gruppen marginalisiert, diffamiert und aus der politischen Öffentlichkeit verbannt worden waren. Zahlreiche Dokumentarfilmschaffende in Serbien verstanden die Sichtbarmachung als unterstützende Möglichkeit des Aufbegehrens gegen die autoritäre Politik des Regimes. Sie diente dazu, eine regimekritische Gegenöffentlichkeit zu ermutigen, ihre Zurückhaltung, Angst oder Passivität zu überwinden und ihre Haltung gegenüber Miloševićs Regime zu überdenken. Ihr Engagement konzentrierte sich auf eine «reflexive Praxis des Sehens» (Schaffer 2008: 162), der die Möglichkeit eingeschrieben ist, einen Bewusstwerdungsprozess über das durch den dominanten Diskurs Verleugnete zu bewirken. Macht man sich die Distributionswege und das Zielpublikum dieser Filme bewusst, die – wie schon seit Beginn der 1990er-Jahre – im Untergrund über Videokassetten verbreitet wurden und privat oder in kleinen Zirkeln zur Aufführung kamen, ist ebenso klar, dass die Filme, die der oppositionellen Bevölkerung ein Gesicht und eine Stimme geben, nie in den staatlichen Medien ausgestrahlt wurden.

Žilnik realisierte seinen Dokumentarfilm in nur sechs Tagen. Bereits am siebten Tag der Demonstrationen wurde die Uraufführung im Kino Rex in Belgrad gefeiert. Der Film wurde dort während des gesamten Zeitraums der weithin friedlichen Protestmärsche gezeigt und zirkulierte über inoffizielle Kanäle. Mit Eva Hohenberger kann man allen Protestfilmen durch ihre Aktualität und ihre Ausrichtung auf die Sichtbarkeit eine «interventionistische soziale Funktion» (Hohenberger 2006: 10) zusprechen. Sie förderten das Bewusstsein für den historischen Augenblick.

Der aktivierende Charakter von Filmen wie *THROWING OFF ...* ist noch aus anderer Perspektive interessant. Die Filmtheoretikerin Jane Gaines problematisiert in ihrem Artikel «Political Mimesis» die Zuschreibung einer revolutionären Kraft an Dokumentarfilme. Einer ihrer zentralen Gedanken lautet: «We not only hope for social transformation in our lifetime, but we hope that independently produced documentary film and video will have something to do with this upheaval» (Gaines 1999a: 85). Dennoch hält sie fest, dass es keine Anzeichen dafür gebe, gesellschaftlicher Wandel könne tatsächlich durch Dokumentarfilme erreicht werden, allenfalls ein Bewusstseinswandel – wobei dies wenig erforscht sei und es sich wohl vielmehr um «machtvolle Dokumentarfilm-Mythen» handle (ebd.: 88).

Ausgehend von Eisensteins Artikel «The Montage of Film Attractions» (1988), in dem dieser eine politische Ästhetik mit einer Theorie der Sinnlichkeit verbindet, macht sich Gaines Gedanken über die sinnliche Kraft von Dokumentarfilmen (vgl. Gaines 1999a: 88). Dabei nimmt sie vor-

weg, dass die Frage, was Zuschauer*innen zur Aktion antreibe, aufgrund der Vielschichtigkeit des Verhältnisses von Film und Wahrnehmungsweisen – und gerade auch wegen der «politischen Bedingungen in der Welt der Zuschauer*innen» – nicht eindeutig beantwortet werden könne (ebd.: 89).⁸⁴ Sie will erkunden, ob es gewissen politischen Dokumentarfilmen gelinge, die Rezipient*innen durch einen «Spiegelungseffekt» zu aktivieren, also das Publikum mittels bestimmter Repräsentationsformen zur Nachahmung anzuregen (ebd.: 90). Die Frage nach dem Verhältnis von Dokumentarfilm und politischer Mimesis, d. h. auf welche Weise hier ein aktivierender Einfluss zur Teilnahme am oppositionellen Aufstand angenommen werden kann, ist auch für *THROWING OFF...* und die anderen Protestfilme relevant.

Ihr «Konzept politischer Mimesis» (ebd.) entwickelt Gaines mit Bezug auf die von Linda Williams in «Film Bodies» angeregte Diskussion verschiedener «Körper-Genres» (Williams 1991: 4). Ähnlich wie Williams von körperlichen Empfindungen als Reaktionen auf Horrorfilme, Melodramen oder Pornofilme spricht, geht Gaines der Frage nach, ob auch durch radikale Dokumentarfilme eine *körperliche* Erfahrung initiiert werden könne, mit dem Effekt, dass die Zuschauer*innen den filmischen Vorbildern nacheiferten (vgl. Gaines 1999a: 93). Wichtig sind ihr dabei das Engagement und die visionäre Kraft aufseiten der Produktion sowie die Frage, ob solche Filme realisiert würden, um bei den Rezipient*innen eine körperliche Erfahrung auszulösen:

The whole rationale behind documenting political battles on film, as opposed to producing written records, is to make struggle visceral, to go beyond the abstractly intellectual to produce a bodily swelling. (ebd.: 91)

Gaines' These ist, dass engagierte Dokumentarfilme nicht nur die vorgefundene Wirklichkeit filmisch wiedergeben wollen, um einen gesellschaftlichen Bewusstseinswandel anzustoßen, sondern gerade auch, um Aktivist*innen aktiver zu machen (vgl. ebd.: 93). Obwohl sie einwendet, dass es so gut wie keine Beispiele für ein tatsächlich unmittelbares Aufbegehren durch das Betrachten von Dokumentarfilmen gebe (vgl. ebd.: 86), kommt sie zum Schluss, dass Dokumentarfilme produziert und gezeigt würden, um die Welt zu beeinflussen, und dass dabei die körperliche Wirkkraft als Effekt einkalkuliert sei (vgl. ebd.: 100).

In ihrem Aufsatz «Radical Attractions» entwickelt Gaines diesen Gedanken weiter, indem sie die Gleichzeitigkeit einer filmischen Erfah-

84 Politische Aktivierung basiert stets auf einem Geflecht unterschiedlicher gesellschaftlicher und individueller Bedingungen: «It presumes an already politicized viewership, a receptive working class audience, and a supportive community» (Gaines 1999b: 103).

nung sowohl auf der Bewusstseins- als auch der Körperebene postuliert, nun jedoch losgelöst von der Frage einer unmittelbaren Aktivierung:

While I am now perhaps more interested in longer-term political mimesis as a commitment that goes beyond the moment of reception, I still want to assert that it is the sense experience of the moving image that registers on the body.
(Gaines 1999b: 109)

In der langfristigen Wirkung vermischen sich geistige und körperliche Aspekte, was Gaines in ihrer Analyse des Dokumentarfilms *THE UPRISING OF '34* (USA 1995) der drei Regisseure George C. Stoney, Judith Helfand und Susanne Rostock aufzeigt (vgl. ebd.: 102 ff.).⁸⁵ In der Rezeption visualisierter aktivistischer Subjekte findet aus der Sicht der Autorin die körperliche Einschreibung des repräsentierten Aktivismus statt, die für sie hinsichtlich des Aktivwerdens von Rezipient*innen wesentlich ist: «I mean that there is a comprehensiveness implied in the bodily reception of this politically mimetic film – a film that makes the body do things» (ebd.: 109).⁸⁶ Hier wird die Idee offenbar, dass künstlerische Werke eine in die Zukunft gerichtete Wirkung auf die Zuschauer*innen ausüben. Eine ähnliche Vorstellung habe ich mithilfe von Blochs Begriff der utopischen Perspektive als *real Mögliches* dargelegt (vgl. Kapitel 2.3.3). Gaines fokussiert indes stärker auf die körperliche Erfahrung, aus der im Idealfall individuelle Selbstbestimmung und gesellschaftliche Teilhabe resultieren.

Betrachtet man nun den anhand von Žilniks *THROWING OFF ...* diskutierten Protestfilm ausgehend von Gaines' Erörterungen, in denen sie vertritt, dass ein engagiertes Dokumentarfilmschaffen äußerst selten unmittelbares Aufbegehren bewirke, aber in seinem Ideal nicht zuletzt durch ein somatisches Erleben einen aktivierenden Impuls auf die Zuschauer*innen

85 Aus einer phänomenologischen Perspektive widmet sich auch Vivian Sobchack in *Carnal Thoughts* dem Verhältnis von visueller und körperlicher Erfahrung. Für sie ist der Körper mit all seinen Sinnen fähig, Filme körperlich zu erleben (vgl. Sobchack 2004: 72). Daraus entwickelt sie ihr Konzept eines «cinästhetischen Subjekts» («cinesthetic subject») (ebd.: 67 ff.), bei dem über verinnerlichte körperliche Erfahrungen – gewissermaßen über die aufgerufenen Erfahrungen eines Körpergedächtnisses (vgl. Assmann 2009: 241 ff.) – beim Betrachten eines Films alle Sinne ineinander spielen. Ihr Konzept des «cinästhetischen Subjekts» lässt sich fruchtbar machen, um jene von Gaines beschriebene Aktivierung der Zuschauer*innen zu konkretisieren: Auch die Bilder des dokumentierten Aufbegehrens, um die es Gaines geht und die sich in Protestfilmen wie *THROWING OFF ...* finden, lassen sich als Erfahrung bestimmen, die sowohl intellektuell als auch körperlich im Sinne Sobchacks erlebt werden und an der Selbstermächtigung des politischen Subjekts Anteil haben.

86 Siehe auch Jane Gaines' Aufsatz «The Production of Outrage», in dem sie die Frage des politischen Aktivismus von Dokumentarfilmen aufseiten der Produktion weiterverfolgt und unter Einbeziehung der Idee eines physischen Effekts der Filme feststellt: «[T]he goal is still to transform events through images» (Gaines 2007: 49).

ausüben könne, so lässt sich für dieses Genre ein auf körperliche Empfindungen abzielender Effekt feststellen. Rhythmus, Stimmungen und das repräsentierte Agieren in der Gemeinschaft dienen dazu, die Zuschauer*innen über das affektive Erleben zu motivieren, sich der gesellschaftlichen und politischen Aktualität und der Eigenverantwortung zu stellen.

Mit dieser Einschätzung lässt sich das prospektive Potenzial der Filme konkretisieren: Schließen sie sich dem politischen Protest mit einer auf alle Sinne einwirkenden dokumentarfilmischen Vermittlungsarbeit an und postulieren die Anerkennung demokratischer Werte, wird ihre Ausrichtung auf das Zukünftige deutlich. Sie zeigen jene von Hohenberger postulierte soziale Funktion des Intervenierens (vgl. Hohenberger 2006: 10), die den Umbruch impliziert und auf die politische Aktivierung der Zuschauer*innen zielt. Das sich dahinter verbergende dokumentarfilmische Ideal, den gesellschaftlichen Wandel zu *befördern*, beschreibt auch Gaines in Anlehnung an das bei Tom Waugh (1984b) debattierte Engagement radikaler Dokumentarfilme: «Waugh's emphasis on 'trying to change' is useful because it conceives of social change as an effort, an almost utopian goal rather than an instrumental project» (Gaines 1999a: 86). Die utopische Perspektive vermittelt sich bei den Protestfilmen gerade auch in Anbetracht des unergründlichen Verlaufs der Geschichte und der weiterhin in Serbien vorhandenen Unterstützung des Milošević-Regimes bis ins Jahr 2000:⁸⁷ Selbst die erst nach dem Einlenken der Regierung und dem Ende der Demonstrationsphase zu Anfang des Jahres 1997 entstandenen Protestfilme, wie Goran Markovićs *POLUDELI LJUDI* (BELGRADE FOLLIES, BRJ 1997), der die mehrmonatige Revolte rückblickend aufrollt, hatten zum Ziel, den durch das Aufbegehren der Bevölkerung eröffneten Diskursraum aufrechtzuerhalten.

Bis in die Gegenwart lässt sich für diese Protestfilme, die als Teil der Milošević-kritischen Bewegung entstanden, eine Wirkkraft vergegenwärtigen, «politischen, gesellschaftlichen, kulturellen Sinn zu stiften, unseren Blick auf die Geschichte und damit die Geschichte selbst zu verändern» (Fleckner 2014: 19). Eine solche Sichtweise orientiert sich an Fleckner, der davon ausgeht, dass Kunstwerke ebenso wie audiovisuelle Bildwelten, welche historische Ereignisse repräsentieren, mit ihren Rezipient*innen

87 Obwohl nach den fast vier Monate andauernden Demonstrationen die Regierung unter Milošević im Februar 1997 einlenkte und den Wahlerfolg von Zajedno auf regionaler Ebene anerkannte, zerfiel das Wahlbündnis schon wenige Wochen später wieder und mit ihm der gebündelte Antrieb zu einer Demokratisierung des Landes (vgl. Sundhausen 2014a: 466; siehe auch Kapitel 1.5). Es sollte noch einmal drei Jahre dauern, bis es der serbischen Bevölkerung endgültig gelang, mit weiteren Straßenprotesten infolge erneuter Wahlmanipulationen ihren Staatspräsidenten aus dem Amt zu treiben.

«über die Zeiten hinweg aktiv in immer neue dialogische Konstellationen» eintreten (ebd.). Fleckner betrachtet Bilder als «Protagonist[en] der Geschichte», ihre Bedeutung wandelt sich mit dem jeweiligen historischen Kontext der Betrachter*innen (ebd.). In seiner Wirkkraft auf die Rezipient*innen «greift das Kunstwerk – ebenso das mediale Bild – in die eigene Zeit ein; es wirkt darüber hinaus auf das Ereignis, wirkt auf die Geschichte zurück» (ebd.: 23). Ebenso können Dokumentarfilme, die das gesellschaftliche Aufbegehren sichtbar machen, aus heutiger Sicht für serbische wie internationale Zuschauer*innen Fragen zu den historischen Zusammenhängen sowie den aktuellen Möglichkeiten aktiver Bürger*innenbeteiligung neu stellen.

GHETTO

Auch bei GETO (GHETTO, BRJ 1996) der beiden damaligen Nachwuchsregisseure Mladen Matičević und Ivan Markov bilden gesellschaftliches Aufbegehren und Sichtbarkeit den Ausgangspunkt, um eine serbische Gegenöffentlichkeit filmisch zu erfassen. Mit Blick auf Miloševićs Politik, die Zerfallskriege und die internationale Isoliertheit Serbiens porträtierten Matičević und Markov die alternative Musik- und Kunstszene Belgrads. Es handelt sich hier, anders als bei den zuvor beschriebenen Protestfilmen, um die Repräsentation einer spezifischen dissidenten Subkultur. Goran «Čavke» Čavajda, der Schlagzeuger der Belgrader Rock-Band Electric Orgasm, führt die Zuschauer*innen durch die Stadt und in den «kulturellen Untergrund». In Kellern, Katakomben, Theatersälen und Ateliers besucht er Musiker*innen, Künstler*innen, Aktivist*innen. Sie sind in ihrer Arbeitsumgebung zu sehen, beim Erschaffen ihrer Werke, bei Proben und in Konzertsituationen, während Čavke sich ebenfalls einbringt und zuweilen selbst Schlagzeug spielt, am Mischpult sitzt, eine Kamera bedient oder sich an einem Radiogespräch beteiligt. Die porträtierten Kulturschaffenden gehören, wie Čavke aus dem Off anmerkt, oppositionellen Kreisen an. Sie nutzen Musik, Fotografie, Kunst oder Mode als Ventil, um ihre Milošević-kritische Haltung kundzutun. Konzerte, Ausstellungen und Events werden so zur politischen Manifestation eines dissidenten Denkens. Mit dem Bild einer marginalen und marginalisierten kritischen Gegenkultur und der Darstellung der existierenden Vielfalt kritischer Gegendiskurse entfaltet GHETTO seinen prospektiven Charakter.

Čavkes in der Form eines inneren Monologs gehaltener Off-Kommentar beschreibt ein individuelles Lebensgefühl, das in Opposition zum gesellschaftlichen Mainstream steht. Seine analytischen Einschätzungen legen die Praktiken offen, mit welchen die abweichenden Stimmen

aus dem öffentlichen Diskurs verdrängt werden. Zudem übt er Kritik am Regime und dessen Mitläufer*innen, beklagt den geistigen Zerfall der Belgrader Gesellschaft und beschreibt die Stadt als einen Ort, an dem sich nationalistisches und egozentrisches Denken durchgesetzt habe, während die Kluft zwischen den Profiteur*innen und einer abgehängten Bevölkerung immer größer werde, ohne dass diese dagegen aufbegehre. Wie die sozialen Akteur*innen in Žilniks *THROWING OFF ...* spricht auch Čavke von sich und der im Film repräsentierten Gruppe als ‚Wir‘ in Abgrenzung zu den ‚Anderen‘. Das dient als diskursiver Impuls, die eigene Position hinsichtlich der Differenzierung zu überdenken.

Indes schildert Čavke die dokumentierte Gegenöffentlichkeit, der er grundsätzlich wohlgesonnen ist, in mitunter düsteren Worten. Er spricht davon, dass die Gruppe im Laufe der Jahre immer kleiner geworden sei: Viele hätten das Land verlassen, sich resigniert zurückgezogen oder sich aus Eigennutz der Gegenseite zugewandt. Obwohl die Selbstvergewisserung als zentrales Element des Films bezeichnet werden kann, erscheint die filmische Haltung durch die Auslassungen seines Hauptprotagonisten als ambivalent: Positive und hoffnungsvolle Äußerungen wechseln sich mit Pessimismus und Resignation ab. Während Čavkes Anmerkungen so zwischen Ermutigung und Hoffnung sowie der Kritik am Eigenen und der Forderung nach mehr Standhaftigkeit, Mut und Engagement im Kampf für eine Verbesserung der gesellschaftlichen Zustände schwankt, wird auf der Bildebene die Subkultur als Ort der Gemeinschaft visualisiert, in welcher durch künstlerische Arbeit und kreativen Austausch die als gefährdet beschriebene Gegenöffentlichkeit aufrechterhalten werden kann.

Durch ein den realistischen Stil verfremdendes filmisches Verfahren werden dabei zwei Sphären unterschieden, jene der Subkultur und jene der Mehrheitsgesellschaft: In allen Bildern, in denen sich Čavke in der Öffentlichkeit bewegt, wird das «irrealisierende Potenzial» der Zeitlupe (Brockmann 2014: 281) dazu genutzt, um dessen Fremdsein in dieser Umgebung zu kennzeichnen. Čavkes sinnliche Erfahrung findet so eine visuelle Entsprechung. Die Bewegungsabläufe der Menschen auf den Straßen wie auch von Čavke selbst erscheinen unmenschlich. Zu diesen Bildern erläutert er seinen emotional gespaltenen Zustand und sein Gefühl der Andersheit. Bewegt er sich hingegen unter seinesgleichen, laufen die Bilder in normaler Geschwindigkeit. Hier spürt der Protagonist, wie er betont, Ruhe und Ausgewogenheit. Die Aufspaltung in zwei filmische Sphären irritiert die dokumentarisierende Lektüre, ohne dadurch einen fiktivisierenden Modus anzuregen. Eher fördert die Zeitlupe einen Lektüremodus, die unterschiedlichen Räume auf einer sinnlichen Ebene zu erleben. Im Wesentlichen programmiert *GHETTO* in seiner filmischen Strategie

der Trennung der Lebenswelten und der Verschränkung einer dissidenten Botschaft mit der Kritik an der repräsentierten Subkultur einen politisch-aktivierenden Modus: Er eröffnet einen Denkraum, der die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlich widerstrebenden Kräften und der Macht des dominanten Diskurses ermöglicht.

Produziert wurde GHETTO von B92 für das einheimische Publikum, aber auch mit Blick auf eine internationale Zuschauerschaft, um die komplexen gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich nicht einfach als richtig oder falsch unterscheiden ließen, zu vermitteln, wie Matičević in einem Gespräch erwähnte.⁸⁸ Der Dokumentarfilm kam im Kulturzentrum Rex zur Aufführung. Durch die Ausrichtung auf die Belgrader Subkultur und die zahlreichen im Film integrierten Ausschnitte von Rock- und Punkkonzerten hatte er vor allem bei jüngeren Menschen Erfolg. Trotz der offenen kritischen Haltung gegen das Regime gab es nach Matičević – wohl auch wegen der begrenzten Verbreitung des Films – keinerlei politische Restriktionen, weder gegen den Film noch die Regisseure: Ungehindert konnten die beiden das Land verlassen, um ihren Dokumentarfilm auf zahlreichen internationalen Festivals vorzustellen (vgl. Matičević 2016).

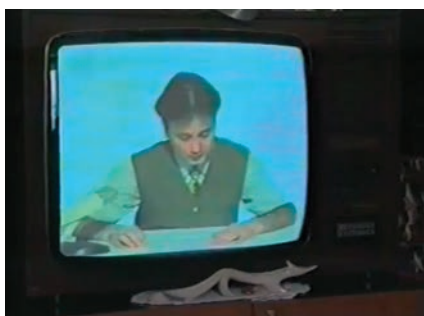
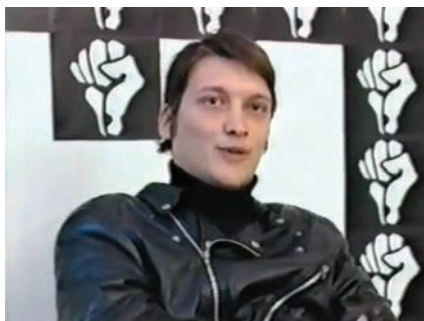
ORDINARY HEROES

Auf die filmische Repräsentation einzelner untypischer und zugleich paradigmatischer, d. h. als Vorbild dienender sozialer Akteur*innen konzentriert sich Goran Markovićs NEVAŽNI JUNACI (ORDINARY HEROES / LES RÉSISTANTS DE L'OMBRE, BRJ/FR 2000). Dieser Dokumentarfilm dient mir als weiteres prägnantes Beispiel für die filmische Konfiguration der Sichtbarmachung. Marković, der in Serbien unter anderem als der ‹Prager Schule› zugehörig bekannt war (vgl. Kapitel 3.1.2), hatte sich wie auch Žilnik nach dem Zerfall Jugoslawiens der losen Gruppe der Videoaktivisten um B92 angeschlossen. ORDINARY HEROES war sein zweiter von insgesamt drei Dokumentarfilmen, in denen er sich mit dem autoritären Staat unter Milošević und mit der gesellschaftlichen Verantwortung befasste.⁸⁹ ORDINARY HEROES handelt vom persönlichen Kampf einzelner Bürger*innen – oft dort, wo ihre Stimme auf überregionaler Ebene kaum Gehör fand: in den Dörfern und kleinen Städten der serbischen Provinz.

ORDINARY HEROES lotet das Verhältnis von politischer Einschüchterung und Zivilcourage aus und zeigt die Machbarkeit von politischer

88 Das Gespräch führte ich im März 2016 in Belgrad, vgl. Matičević (2016).

89 Neben dem zuvor erwähnten BELGRADE FOLLIES realisierte Marković noch SRBIJA GODINE NULTE (SERBIA, YEAR ZERO, BRJ/MK/FR 2001). Auf diesen essayistisch-subjektiven Dokumentarfilm werde ich in Kapitel 3.2.3 zurückkommen.



58–61 Es gibt sie, die mutigen Bürger*innen Serbiens

Rebellion auf persönlicher Ebene (Abb. 58–61). Der Film vereint sieben Geschichten von «normalen» Bürger*innen, die nach Jahren, in denen sie den Unrechtsstaat still erduldeten, den zivilen Ungehorsam probten. In einer Aneinanderreihung kürzerer Porträts schildert er das individuelle Aufbegehren der Protagonist*innen, das jeweils in einer Aktivierung der Menschen ihrer Umgebung mündete. Der filmische Blick richtet sich auf das persönliche Engagement, das dazu anstiftet, aus der schützenden Passivität herauszutreten und andere für den Kampf zu gewinnen. Sein zentrales Interesse gilt den aktivierenden Mechanismen und der Frage, wie der individuelle Funke der Auflehnung auf andere Menschen überzuspringen vermag und wie dadurch die Gemeinschaft zu Stärke gegen das Regime gelangen kann.

Eines der sieben Porträts ist das des jungen Fernsehtechnikers Ivan N. aus der südserbischen Kleinstadt Leskovac. Wenige Tage nach Beendigung des NATO-Angriffs schlich er sich, wie er berichtet, unbemerkt in das Gebäude des lokalen Fernsehsenders, für den er arbeitete, und filmte sich dort, einen selbstverfassten Aufruf zum zivilen Widerstand verlesend. In *ORDINARY HEROES* führt Ivan N. die Zuschauer*innen in die Nähe des damaligen Geschehens und berichtet vor Ort, was sich zugetragen hat:

Den heimlich aufgenommenen Beitrag speiste er, von seinem Arbeitgeber unbemerkt, an einem Sonntagabend zur Halbzeit der Ausstrahlung eines wichtigen Basketballmatches in den Fernsehkanal ein. Während seiner Erzählung werden Teile seines Videos als Film im Film auf einem abgefilmten Fernsehbildschirm eingeblendet. Ivan N. sitzt darin an einem Sprecherpult. Er spricht von der Wahl, die man als Bürger habe, zu schweigen oder seine Meinung kundzutun, von der Unaufrichtigkeit des Fernsehens und der Aufgabe, gemeinsam gegen den gesellschaftlichen und politischen Stillstand vorzugehen. Nachdem er Ort und Zeit für eine unangemeldete Versammlung genannt hat, schließt er mit den Worten: «Da ich es geschafft habe, meine Angst zu überwinden, können Sie das auch!»

Zum angegebenen Zeitpunkt erschienen zu Ivan N.s Überraschung Tausende Bürger*innen an dem von ihm angekündigten öffentlichen Platz. In *ORDINARY HEROES* zeugen die von Privatpersonen mit Consumer-Kameras gedrehten Filmbilder von der Aktion: Zuerst sind Menschenströme zu sehen, die sich zum Versammlungsort begeben, dann die riesige Menschenansammlung, die sich aufgrund ihrer Größe im Bildhintergrund verliert und die Ivan N. zujubelt. Auf einem Autodach stehend spricht er zu den Versammelten über einen kleinen Lautsprecher, der kaum leistungsfähig genug ist, um die Anwesenden in ihrer Gesamtheit zu erreichen. Für seine Aktion kam Ivan N. ins Gefängnis, wie die Zuschauer*innen des Films abschließend erfahren.

In ähnlicher Weise, mit Interviewsequenzen und privaten Archivbildern, wird außerdem der anfänglich von einer kleinen Gruppe Studierender in Belgrad organisierte Widerstand, der sich als Otpor!-Bewegung langsam Sichtbarkeit im ganzen Land verschaffte und später am Regierungsumsturz maßgeblich mitbeteiligt war, in seinen Anfängen dokumentiert.⁹⁰ Darüber hinaus berichtet *ORDINARY HEROES* von der Klinikangestellten Jadranka V., die eine Demonstration organisierte, um über die Einschränkung ihrer persönlichen Freiheit während eines Auftritts von Milošević zu berichten, von der Juristin Verica B., die zum Zeitpunkt der Entstehung des Films weiter regelmäßige Versammlungen abhielt und Events vorbereitete, um sich gegen die regionale Politik zu wehren – wofür sie unter Restriktionen zu

90 Otpor!, zu Deutsch ‚Widerstand!‘, war eine im Oktober 1998 als Reaktion auf ein restriktiveres Universitätsgesetz von Student*innen gegründete Bewegung. Durch die staatlichen Kontrollmechanismen war sie während der Monate des NATO-Bombardements zu Tatenlosigkeit gezwungen und nahm erst im Juni 1999 und mit internationaler Unterstützung ihren Kampf gegen Milošević wieder auf. Landesweit fand sie viel Unterstützung und half, zusammen mit den sich einigenden Oppositionsparteien Serbiens, nach einer weiteren Wahlmanipulation Miloševićs im September 2000 die Masendemonstrationen zu organisieren, die zu Miloševićs Absetzung führen sollten (vgl. Sundhaussen 2014a: 466–469).

leiden hatte –, und von Maki, einem Künstler aus Valjevo im Süden Serbiens, der bereits 1992 die «Republik der Arbeiterkolonie» ausgerufen hatte, um sich gegen Entscheidungen der Regionalregierung zur Wehr zu setzen. Nach einer Protestaktion saß er – über die Zeit der Fertigstellung von *ORDINARY HEROES* hinaus – im Gefängnis. Im staatlichen Fernsehen wurde über diese Aktivist*innen und ihre Wirkkraft nicht informiert.

In Markovićs Film wird offenbar, dass die Auflehnung nicht immer geplant, sondern teilweise spontan vonstatten ging, und dass sich die Akteur*innen durch staatliche Einschüchterungs- und Bedrohungstaktiken nicht mehr von ihrem Handeln abbringen ließen. Dafür wurden sie aus ihrem Job entlassen, von der Polizei misshandelt oder zeitweilig – manchmal sogar längerfristig – in Haft genommen. Die Protagonist*innen finden klare Worte gegen die Politik des Regimes, die staatliche Unterdrückung, die Verunsicherungen, die unlauteren Prozesse, die erstickte Meinungsfreiheit sowie gegen die fundamentalen Manipulationen und Fehlinformationen durch die Medien. An ihrer Haltung wird deutlich, dass sie keine Angst (mehr) vor der Obrigkeit haben und sich des Potenzials individueller Rebellion bewusst sind. Ivan N. bringt die damit verbundene Erfahrung auf dem Punkt: dass es bei jeder widerständigen Aktion gelte, die Angst als den «größten Feind» zu überwinden.

Über den Rahmen ihrer Aktionen hinaus gibt ihnen nun der Dokumentarfilm eine Stimme. Er macht sie sichtbar und somit zu Vorbildern politischen Handelns. Dabei werden auch die Modalitäten und Konsequenzen gesellschaftlicher Sichtbarkeit erörtert. Es ist davon die Rede, dass die Protagonist*innen nicht nur bereits vorgängig zahlreiche Schwierigkeiten zu gewärtigen hatten, sondern durch die Veröffentlichung des Films erneut mit Auswirkungen auf ihr Leben zu rechnen haben würden. Sichtbarkeit ist auch auf dieser Ebene durch potenzielle Gewalt vonseiten der autoritären Regierung bedroht. So trägt *ORDINARY HEROES* jene mit Schaffer beschriebene «reflexive Praxis des Sehens» (Schaffer 2008: 162) an die Zuschauer*innen heran.

Das aktivierende Potenzial des Films liegt in der Repräsentation der Selbstermächtigung der «*ordinary heroes*» und der Wirkkraft ihres rebellischen Handelns. Womit *ORDINARY HEROES* zur Reflexion anregt, ist, dass sich die Zuschauer*innen durch den Akt des Widerstands – des Aufstehens, Sprechens und Sichtbarwerdens – als politische Subjekte wahrnehmen, wie die Literaturwissenschaftlerin mit dem Künstlernamen bell hooks in «Talking back» vertritt:

Moving from silence into speech is for the oppressed, the colonized, the exploited, and those who stand and struggle side by side, a gesture of defiance

that heals, that makes new life, and new growth possible. It is that act of speech, of < talking back > that is no mere gesture of empty words, that is the expression of moving from object to subject, that is the liberated voice.

(hooks 1990a: 340)

Aus dem Schweigen heraus an die Öffentlichkeit zu treten und die Stimme zu erheben, ist ein «mutiger Akt» (ebd.: 339), den Markovićs Film in doppelter Weise dokumentiert, indem er nicht nur zeigt, dass die Protagonist*innen mit ihrem Handeln bereit waren, die sich daraus ergebenden Konsequenzen – ohne diese zu kennen – zu tragen, sondern auch, dass sie dies durch ihre Teilnahme am Dokumentarfilm erneut demonstrieren. Darüber hinaus wird in allen sieben Geschichten anhand der von Privatpersonen gefilmten Bilder von mobilisierten protestierenden Menschenmengen erkennbar, dass ein gesellschaftliches Interesse am politischen Wandel vorhanden war. Dass der politische Widerstand mit der Überwindung des Schweigens und der Selbsterkenntnis als politisches Subjekt beginnt und sich daraus ein positiver Weg in die Zukunft öffnet, kann als zentrale filmische Botschaft verstanden werden.

* * *

Alle drei unter dem Begriff der Sichtbarmachung beschriebenen Dokumentarfilme – *THROWING OFF ...* über die Proteste gegen Wahlbetrug, *GHETTO* über die Belgrader Subkultur und *ORDINARY HEROES* über individuelle, oppositionelle Akteur*innen – artikulieren unterschiedliche filmische Strategien, um alternative Diskurse, Meinungen und Handlungsweisen aus der Sphäre des Verborgenen zu holen und einer breiteren Öffentlichkeit zuzuführen. Sie stellen sich den hegemonialen Praktiken entgegen, welche kritische Stimmen aus dem dominanten öffentlichen Diskurs ausschließen. Die Filme machen sichtbar, was offiziell nicht existiert. Ihr Verfahren beruht auf einer Repräsentation von politischen Subjekten als aktive und reflektierende Mitglieder der Gesellschaft, die aufgrund ihrer politischen Ansichten einer Gegenöffentlichkeit angehören und die Beteiligung am gesellschaftlichen Dialog einfordern. Dabei nehmen die Filme teil an der Konstruktion von Bedeutung und damit von Wirklichkeit, wie dies der Soziologe und Mitbegründer der Cultural Studies Stuart Hall geltend macht:

[I]t is the language system or whatever system we are using to represent our concepts. It is social actors who use the conceptual systems of their culture and the linguistic and other representational systems to construct meaning,

to make the world meaningful and to communicate about that world meaningfully to others. (Hall 1997a: 25)⁹¹

Auch den dokumentarfilmischen Repräsentationen ist somit eine Wirklichkeitskonstruierende Dimension inhärent. Ihre Positionierung muss jedoch aufseiten der Lektüre anerkannt werden, wie Hall in seinem Aufsatz «Kodieren/Dekodieren» anhand der drei heuristischen Dekodierungsprozesse hergeleitet hat: Die Zuschauer*innen können eine filmische Haltung nachvollziehen und widerspruchlos übernehmen, sie kritisch abwägend auffassen oder sie dezidiert ablehnen (vgl. Hall 2001a: 119 ff.). So widersprachen die Dokumentarfilme dem von den dominanten Medien verbreiteten Bild einer geeinten serbischen Gesellschaft. Sie programmierten auf meta- wie parapolitischer Ebene einen politisch-aktivierenden Modus. Die Lektürewise hing auch hier stark von der politischen Orientierung und den Interessen der Zuschauenden ab, ob sie sich auf die filmische Aktivierung einließen.

THROWING OFF ..., GHETTO und ORDINARY HEROES entstanden unter der Verantwortlichkeit von B92. Doch auch das zeitweilig unabhängige Studio B und verschiedene videoaktivistische Gruppierungen realisierten Beiträge über die Gegenbewegungen unter Milošević.⁹² Im Belgrader Kulturzentrum Rex wurden die Dokumentarfilme teilweise über einen längeren Zeitraum hinweg aufgeführt. Zudem wurden sie an inoffiziellen Veranstaltungen vorgeführt, um ausgedehntere Gesellschaftskreise zu informieren. Mehrere der Protestfilme, unter anderem Žilniks THROWING OFF ..., Andrićs ebenfalls von B92 produzierter RIVER OF JANUARY (BRJ 1997) oder Stankovićs CONCERTO POLITICO (BRJ 1997) kamen im März 1997 auf dem Belgrader Kurz- und Dokumentarfilmfestival zur Aufführung. Wie erwähnt, waren dort seit 1991 vereinzelt kritische Filme gezeigt worden. Mit der Präsentation der Protestfilme wurde dem wachsenden

91 In den Cultural Studies werden seit den 1970er-Jahren die gesellschaftlichen Sinnzusammenhänge im «magischen Dreieck» von Kultur, Identität und Macht» erforscht (Marchart 2003: 7). Kultur und Sprache lassen Bedeutung entstehen und zirkulieren (vgl. Hall 1997c: 5). Dabei wird der Rezeptionsperspektive hinsichtlich diskursiver und ideologischer Praktiken sowie – ausgehend von Michel Foucault – den Strukturen des kommunikativen Austauschs zwischen Produzent*innen und Empfänger*innen in bestimmten «diskursiven Formationen» große Aufmerksamkeit zuteil: Die kulturellen Räume, in denen spezifische Lektürewisen entwickelt werden, sind nur innerhalb historisch gewachsener, hegemonialer Zusammenhänge zu begreifen (ebd.: 6). Demnach findet jede Bedeutungsproduktion innerhalb konkreter, gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse statt und ist also stets an politische Kontexte gebunden.

92 Eine Auswertung dieses Materials, auf das ich nur sehr bedingt Zugriff hatte, könnte zukünftige Forschungsprojekten neue Einblicke in Produktions- und Distributionsstrukturen des breiten Feldes dokumentarfilmischer Produktionen in Serbien nach 1991 gewähren.

Widerspruch gegen das Regime im Festival-Programm Rechnung getragen (vgl. Jelenković 2013: 152).

Weiterhin wurde auch die Strategie der Verbreitung über VHS-Kassetten angewandt, was jedoch von der Vervielfältigung bis zur Auslieferung durch die fast gänzlich verschwundenen unabhängigen Strukturen ein schwieriges und aufwändiges Unterfangen war. Wieder greife ich hier auf Informationen zurück, die ich in Gesprächen mit Filmemacher*innen und -theoretiker*innen in Belgrad erhalten habe: Auf zum Teil unkonventionellen Wegen, per Taxi, Bus oder auf dem Postweg, gelangten die Kopien in kleinen Mengen aus Belgrad in andere serbische Städte und abgelegene Regionen, in denen sich Milošević-kritische Gruppen gebildet hatten oder von Oppositionsparteien geführte Gemeinden existierten, die mit B92 in Kontakt standen. Auch das damals aufgekommene Internet wurde genutzt, um audiovisuelles Material zu übermitteln. In manchen Gegenden waren von technikversierten Bürger*innen Transmitter aufgestellt worden, über welche Dokumentarfilme und Nachrichtenbeiträge im lokalen Umkreis ausgestrahlt werden konnten. Zur Zirkulation trug wesentlich das von B92 federführend mitbegründete Mediennetzwerk Assoziation Unabhängiger Elektronischer Medien (ANEM)⁹³ bei, dem ab Mitte 1997 zeitweilig über fünfzig mehrheitlich unabhängige lokale Radio- und Fernsehstationen angehörten – darunter einige, die von Gemeinden geführt wurden, in denen 1996 die Opposition gegen Miloševićs Partei gewonnen hatte.⁹⁴

Die Politikwissenschaftlerin Nancy Fraser, die sich in ihrem Artikel «Öffentlichkeit neu denken» der Bestimmung politischer Subjekte innerhalb von Teil- oder Gegenöffentlichkeiten widmet, thematisiert den identitätsstiftenden Charakter durch in diesen Kreisen zirkulierende Werke. Sie erörtert, dass in gegenöffentlichen Zirkeln – Fraser spricht auch von «subalternen Gegenöffentlichkeiten» – auf Grundlage dieser Werke alternative Identitäten und Meinungsbildungsprozesse erprobt werden können (Fraser 1996: 165). Das «emanzipatorische Potenzial» (ebd.: 164) von Gegenöffentlichkeiten formuliert sie folgendermaßen:

Öffentlichkeiten sind nicht nur Räume zur Bildung diskursiver Meinung; sie sind auch Räume für die Herausbildung und die Inszenierung sozialer Identitäten. Denn Partizipation besteht nicht nur in der Fähigkeit, in neutraler

93 ANEM steht für Asocijacija Nezavisnih Elektronskih Medija.

94 Vgl. Matic (2004: 165); Thompson (1999: 129). Für die letzte Phase des «Kampfes» um die Absetzung des Milošević-Regimes im Jahr 2000 erwähnt Veran Matic eine direkt in Belgrad illegal entstandene Fernsehstation sowie diverse außerhalb Serbiens stationierte Studios, die über Videokassetten oder via Internet an kritische Berichte und Dokumentationen gelangten und eigens zusammengestellte Programme von dort aus per Satellit ins serbische Sendegebiet ausstrahlten (vgl. Matic 2004: 182).

Ausdrucksform Vorschläge anzubringen. Partizipation bedeutet vielmehr, in der Lage zu sein, «mit eigener Stimme zu sprechen», wodurch die eigene kulturelle Identität durch Idiom und Stil gleichzeitig herausgebildet und ausgedrückt wird. *(ebd.: 166)*

Gerade die filmische Sichtbarmachung opponierender Subjekte, so möchte ich die Einschätzung Frasers für die hier beschriebenen Dokumentarfilme erweitern, unterstützten die Bildung gegenöffentlicher Kommunikationsräume und konnten dazu beitragen, das Sprechen «mit eigener Stimme» und demzufolge die Entwicklung von unterschiedlichen Weisen der Subjektbildung zu befördern (ebd.). Die filmische Vergegenwärtigung des Widerstands bildete einen Ausgangspunkt, um sich als Zuschauer*in innerhalb opponierender Kreise mit der Eigenverantwortung, der eigenen Positionierung und dem eigenen Handeln auseinanderzusetzen.

In Bezug auf Frasers Bestimmung der Teil-Öffentlichkeiten als Räume, in denen die Stärkung der individuellen Identität anhand zirkulierender Werke ermöglicht und gefördert wird, komme ich abschließend noch einmal auf Gaines' Konzept von engagierten Dokumentarfilmen als Anregung zur Nachahmung zurück (vgl. Gaines 1999a; 1999b). Auch wenn klar sein dürfte, dass die filmische Repräsentation von gesellschaftlich marginalisierten Bevölkerungsgruppen oder Einzelpersonen als politische Subjekte, die das Wort ergreifen und aufbegehren, das Publikum nicht zur politischen Aktion «aufzuwiegeln» vermag, kann den Dokumentarfilmen als politisch engagierten Werken und durch das vermittelte sinnliche Erleben der Protagonist*innen ein politisch-aktivierender Modus zugeschrieben werden. Durch die Repräsentation der Körper in Aktion besitzen die Filme eine Kraft, das Publikum auch jenseits des Diskursiven zu politisieren (vgl. Gaines 1999b: 102 f.). Über die Affekte der Rezipient*innen wird die Aktivierung unterstützt. «[T]he historical world is the source of the power of the image» (ebd.: 107), schreibt Gaines, um die Verbindung zwischen dokumentierter Wirklichkeit und dem Antrieb der Zuschauer*innen zu verdeutlichen.

Die politische Aktivierung wachsender Gegenöffentlichkeiten, die in den in diesem Kapitel besprochenen Dokumentarfilmen thematisiert wurden, konnte man in Serbien mitverfolgen. Die Filme hatten dabei Anteil an der aktivierenden Kraft, die dazu beitrug, dass sich die serbische Bevölkerung der Bedeutung von Mitbestimmungsrecht und demokratischen Strukturen bewusst wurde und ihre Eigenverantwortung wahrnahm. Die Betrachter*innen wurden durch die audiovisuellen Praktiken zu einem «Mehr-Sehen» angeregt, sie wurden dazu aufgefordert, Fragen der Sichtbarmachung in ihren positiven und negativen Effekten zu reflek-

tieren und bestenfalls eine kritische Analyse der eigenen Haltung vorzunehmen. Dass die Filme, mit dem Ziel, den gesellschaftlichen Widerstand zu befördern, unter enormen Schwierigkeiten und großer Gefahr für die Filmemacher*innen wie für die repräsentierten sozialen Akteur*innen produziert und in Umlauf gebracht wurden, darin ist das utopische Potenzial zu verorten, das am Anfang jedes politischen Aktivismus wie eines politisch-aktivistischen Filmschaffens steht und die Vision einer besseren Welt vermittelt, für die es sich zu kämpfen lohnt.

Am 5. Oktober 2000 führte der konsequent weiterverfolgte Aufbau des landesweiten, von internationaler Seite unterstützten Widerstands zum Sturz Miloševićs.

3.2.2 Enttabuisierung und Verantwortung

Der Politologe Anton Pelinka bezeichnet politische Tabus als «nicht hinterfragbare Glaubenssätze, an deren Voraussetzungen man nicht rühren darf» und die «potenziell Schmerzhaftes» oder «potenziell Gefährliches» zuzudecken hätten (Pelinka 1994: 21). Durch die «politische Vereinfachung» von Zusammenhängen werde das Ziel verfolgt, «bestimmte Auseinandersetzungen überflüssig» zu machen (ebd.). Neben den Tabus, die der Stabilisierung der politischen Realität dienen und sich vor allem an der gesellschaftlichen Internalisierung und Akzeptanz der Verhältnisse von Über- und Unterordnung orientieren (vgl. ebd.: 23), formuliert Pelinka als weitere zentrale Kategorie politischer Tabus diejenigen, die zur «politischen Geiselnahme» genutzt würden: Mit ihnen, so Pelinka, würden Konflikte zwischen unterschiedlichen politischen Lagern ruhiggestellt und so z. B. der Aufarbeitungsprozess begangener Untaten und auf sich geladener Schuld unterdrückt (ebd.: 22).

Im ehemaligen Jugoslawien kulminierte – dem kroatischen Historiker Drago Roksandić zufolge – die bereits zu Titos Zeiten bestehende «Tabuisierung der nationalen Konflikte» nach dessen Tod in einer neuen Art Verbot, als habe «der Diskurs über das Nationale alle anderen Typen des Diskurses in der jugoslawischen Gesellschaft abgelöst» (Roksandić 1994: 106). Dabei moniert Roksandić die Tendenz, nationale Werte über ein humanistisches Wertesystem zu stellen und die daraus entstehenden Widersprüche zu ignorieren (vgl. ebd.: 100). Auch nach dem Krieg blieb in den postjugoslawischen Nationalstaaten die dominante Rhetorik bestehen, welche die Infragestellung der Nation und kritische Reflexionen über den Aufspaltungsprozess und die Kriegereignisse mit einem Tabu belegte. Foucault spricht von den in jeder Gesellschaft wirkenden «Ausschließungssystemen» (Foucault 2001: 15), deren diskursive Praktiken dazu dienen,

«die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen» (ebd.: 11). Zu ihnen gehören Tabus, Verbote, definiertes Rederecht oder die Grenzziehung zwischen dem Wahren und dem Falschen (vgl. ebd.: 11 ff.). Kontrolliert, selektiert, organisiert und verbreitet wird der dominante Diskurs seitens staatlicher Institutionen und der Medien (vgl. ebd.: 11).

Mit der Jahrtausendwende begannen Dokumentarfilmschaffende mit unterschiedlichen filmischen Strategien, die Eigenverantwortung ihrer Nation während des Krieges zu thematisieren und an das Gewissen der Gesellschaft zu appellieren.⁹⁵ Die Aufarbeitung von Kriegsverbrechen und individueller Verantwortung diente als Ausgangspunkt, um gegen gesellschaftliche Verdrängungsmechanismen und Geschichtsverfälschung anzugehen und eine alternative Erinnerungskultur einzuleiten. Solche filmischen Herangehensweisen möchte ich nun als weitere politisch-aktivierende Konfiguration genauer in den Blick nehmen: Es sind Strategien engagierter Dokumentarfilme, welche die gesellschaftlichen Tabus thematisieren und die Zuschauer*innen an die kritische Reflexion über die Rolle und die vermeintliche Unantastbarkeit der eigenen Nation heranführen.

Dass die Aufarbeitung der Vergangenheit und der (Mit-)Schuld an Krieg und Kriegsverbrechen in den einzelnen Nachfolgestaaten erst mit dem neuen Jahrtausend begann, liegt für den Filmtheoretiker Aleksandar Perović in den Machtwechseln der jeweiligen Länder, vor allem in Serbien und Kroatien, begründet (vgl. Perović 2008: 3). Doch auch die Klagen vor dem Internationalen Tribunal für das ehemalige Jugoslawien in Den Haag waren «für den Prozess der öffentlichen Aufarbeitung von erheblicher Bedeutung» (ebd.). Dies besonders, seit das Tribunal im Jahr 1999 dazu übergegangen war, die Verfahren und Anklagen auch auf «hochrangige militärische und politische Verantwortungsträger auszuweiten» (ebd.: 3). Wieder war in Serbien die Plattform B92 maßgeblich daran beteiligt, das Bewusstsein für die Verbrechen in der jüngsten Vergangenheit zu wecken und die nationale, verfälschende Erinnerungspolitik über die Kriegsjahre anzufechten.⁹⁶ Sie produzierte unter anderem Dokumentarfilme wie *ETNIČKI ČISTO* (ETHNICALLY CLEAN, BRJ 1998) von Janko Baljak, *OTMICA* (ABDUCTION, BRJ 2002) von Jasna Šarčević-Janković und Ivan Markov,

95 Vgl. «Nationale Fragen und Kriegsverbrechen im postjugoslawischen Dokumentarfilm» (2008) des Politikwissenschaftlers und Festivalkurators Bernd Buder. Im Unterkapitel «Dokumentarfilme rütteln an den nationalen Tabus» gibt er einen kurzen Überblick über die Filme, die sich mit der eigenen Kriegsschuld und Menschenrechtsverletzungen befassen (Buder 2008: 563 ff.).

96 Auch die Produktionsfirma ARHITEL und einzelne unabhängige Filmemacher*innen beteiligten sich mit Dokumentarfilmen an der Aufarbeitung von Menschenrechtsverletzungen, Kriegsverbrechen und gesellschaftlicher Verantwortung bereits während der Kriegsjahre und in der daran anschließenden Periode der Normalisierung.

MEMENTO 26 (CS 2003) von Marko Mamuzić oder VUKOVAR: FINAL CUT (CS 2006) von Janko Baljak. Alle befassen sich mit unterschiedlichen Fällen serbischer Verbrechen und der ‹ethnischen Säuberung› während des Krieges. In Bosnien-Herzegowina wurde im Rahmen des Daytoner Friedensabkommens festgelegt, dass die Medien kontrolliert werden sollen, um die erneute verbale Aufwiegelung zu Hass und ethnischer oder religiöser Feindschaft zu unterbinden.⁹⁷ Dazu wurde eine unabhängige, von den USA finanzierte Medienkommission gegründet, die zu prüfen hatte, ob sich die Medien an die Vorgaben halten (vgl. Eko 2012: 391). Auch sollten sich die USA und Europa bei unabhängigen Medienprojekten engagieren (vgl. ebd.). Im neuen Medien- und Kommunikationsreglement von 2002 wurde festgelegt, dass Gelder und gewisse Sendezeiten in den Fernsehstationen für Dokumentarfilme reserviert werden müssten. Diese sollten sich unabhängig von ethnischen und religiösen Zugehörigkeiten mit der kritischen Aufarbeitung der Menschenrechtsverletzungen und Verbrechen während des Krieges befassen.⁹⁸ Manchmal wurden vom staatlichen Sender externe Produktionsfirmen beauftragt, diese Themen zu bearbeiten, wie der bosnische Regisseur Aldin Arnautović (2016) im Interview erwähnt.⁹⁹ Allerdings berichtet Arnautović, dass das Reglement nicht umfassend beachtet wurde und man die dokumentarische Auseinandersetzung mit dem Krieg von offizieller Seite her schnell wieder vernachlässigte (vgl. ebd.).

Die von Arnautović mitbegründete XY Films begann im Jahr 2003 mit der Produktion von aktivistischen Videos.¹⁰⁰ Sie befasste sich mit den ideologischen Tabus der einzelnen ethnischen und religiösen Gemeinschaften Bosnien-Herzegowinas und machte die oftmals unbekanntenen Kriegsverbrechen und die Systematik von Ausgrenzung und ethnischer Vertreibung sichtbar. Dabei arbeitete XY Films nach einem besonderen Konzept: Die Finanzierung ihrer Projekte organisierten die Produzent*innen über Beiträge von NGOs und anderen nationalen sowie internationalen Institutionen, die auf menschenrechtliche Themen spezialisiert sind. So konnten sie unabhängig vom Einflussbereich der Fernsehsender produzieren und

97 Vgl. die Rahmenvereinbarungen für den Frieden in Bosnien-Herzegowina: <https://www.osce.org/bih/126173?download=true> [12. Juni 2018].

98 Vgl. auch ‹Zakon O Radio-Televiziji Federacije Bosne i Hercegovine› (Radio- und Fernsehgesetz der Föderation Bosnien-Herzegowina), das im Jahr 2002 im amtlichen Publikationsorgan Bosnien-Herzegowinas veröffentlicht wurde: http://www.fbihvlada.gov.ba/bosanski/zakoni/2002/zakoni/39_hrv.htm [12. Juni 2018].

99 Das Interview führte ich am 22. März 2016 in Sarajevo.

100 In einem eigens eingerichteten Youtube-Kanal finden sich zahlreiche der von XY Films produzierten Filme (vgl. <https://www.youtube.com/channel/UCyL3vtrdkEfmnu1x-0ARWQ/about> [28. April 2018]).

diesen die fertigen Dokumentarfilme daraufhin gratis zur Verfügung stellen. Damit war es ihnen zugleich möglich, die Filme nicht nur auf öffentlich-rechtlichen Kanälen, sondern zudem über private Fernsehstationen zu veröffentlichen und sie in eigens organisierten Filmvorführungen in Kulturzentren oder sozialen Einrichtungen im ganzen Land zu zeigen, um so eine möglichst große Verbreitung zu erreichen.¹⁰¹

In Kroatien stellte sich hauptsächlich die unabhängige kroatische Filmproduktion Factum den Kriegstabus und engagierte sich für eine filmische Aufarbeitung der Vergangenheit. Der Produzent und Filmemacher Nenad Puhovski gründete Factum im Jahr 1997 und lenkte das filmische Interesse von Anfang an auf die kritische Auseinandersetzung mit dem ›Eigenen‹, so die Filmtheoretikerin Saša Vojković (vgl. Vojković 2007: 43). Im politischen Gegenwind und trotz der Einschüchterungsversuche von staatlicher wie oppositioneller Seite, die selbst nach Tuđmans Tod nicht abebbten, produzierte Puhovski – und realisierte zuweilen als Regisseur – zahlreiche Dokumentarfilme über kroatische Kriegsverbrechen.¹⁰²

STORM OVER KRAJINA

Mehrheitlich wurde bei der Auseinandersetzung mit den Kriegen ein investigativer, aufklärerischer Modus genutzt, wie ihn etwa der Filmemacher Božidar Knežević in seinem von Factum produzierten Dokumentarfilm *OLUJA NAD KRAJINOM* (*STORM OVER KRAJINA*, HR 2001) einsetzte. Anhand dieses Films, der als einer der ersten das ›Kriegstabu‹ brach und eine außerordentliche Aufführungsgeschichte erlebte, möchte ich Argumentationslinien und Wirkungszusammenhänge der filmischen Konfiguration des Tabubruchs herausarbeiten. Ich werde dem «Hineinleuchten in die Voraussetzungen und vor allem in die Funktionalität von Tabus» nachgehen, das Pelinka als «eine demokratische Grundtugend» wertet (Pelinka 1994: 27).

STORM OVER KRAJINA konzentriert sich auf die Aufdeckung staatlich sanktionierter Kriegsverbrechen durch die kroatische Armee, die im August 1995 während, insbesondere aber im Anschluss an die Rückeroberung serbisch besetzter Gebiete in der kroatischen Region Krajina unter dem Namen ›Operation Sturm‹ (*Operacija Oluja*) begangen wurden. Kroatische Soldaten, so wird dargelegt, misshandelten und vertrieben die verbliebene serbische Zivilbevölkerung, wobei es zu zahlreichen Morden kam.

101 Das Videomaterial mit Beweisen und Zeug*innenaussagen stellte seine Produktionsfirma auch der Polizei zur Verfügung, woraufhin in manchen Fällen erstmals Ermittlungen in Gang gesetzt wurden, so Arnautović (2016).

102 Siehe dazu Saša Vojkovićs Übersichtsartikel «Factum Documentary Films: Searching for the Present» (2007) und den Text von Diana Nenadić «A Conversation with Nenad Puhovski: Documentarism as a Personal and Social Mission» (2011b).

Knežević macht sich in seinem Film die offiziellen, propagandistischen Fernsehbeiträge aus der Zeit des Krieges und der Rückeroberung der Krajina zunutze, um in der Gegenüberstellung mit eigenem und von UN-Vertreter*innen zusammengetragenen Recherchematerial und mit Interviews verschiedene in Kroatien politisch heikle Angelegenheiten zu thematisieren: Neben der Verstrickung der kroatischen Politik in die Kriegsverbrechen, die er nicht als tragische Einzelfälle, sondern als eine von politischer Seite gesteuerte Absicht aufdeckt, widmet sich *STORM OVER KRAJINA* der gezielten Verheimlichung von Fakten und Ereignissen während der Rückeroberungsaktion als Teil der politischen Strategie, mit dem Ziel, durch einen Opfermythos die Identität der Nation zu stärken. Auch verhandelt er den Zynismus, mit dem die «ethnischen Säuberungen» während der militärischen Intervention geleugnet oder schöneredet wurden. Alle Facetten der filmischen Kritik drehen sich um das Tabu, die eigene Nation und die Ideologie staatlicher Unfehlbarkeit zu hinterfragen. Dabei werden die kontrollierenden und festigenden Praktiken von Rede- oder Thematisierungsverboten seitens Staat und Medien beleuchtet.

Bereits in der Eingangssequenz wird auf die Mechanismen, die bei der Tabuisierung heikler Themen ineinandergreifen, angespielt: Zu sehen ist ein kurzer Ausschnitt einer Parlamentsdebatte vom 18. Mai 2000, in der Radimir Čačić, der kroatische Minister für Wiederaufbau und Entwicklung, konstatiert:

Die Zerstörung und die Plünderungen in Kroatien während des Krieges wurden nicht nur durch den großserbischen Aggressor begangen. Das war nicht alles. Es gab Kriminelle auf beiden Seiten! (Zitat aus *STORM OVER KRAJINA*)

Während der Parlamentarier kämpferisch in den Plenarsaal ruft, ist das wütende Aufbegehren verschiedener Abgeordneter zu hören und im Folgenden auch zu sehen. Der HDZ-Delegierte Vladimir Šeks, Anhänger der ehemals führenden Partei Tuđmans,¹⁰³ ergreift daraufhin das Wort und erhebt Einspruch gegen «die schwerwiegende Beleidigung aller Abgeordneten der Kroatischen Demokratischen Union». Čačić, so fordert Šeks, müsse sich umgehend entschuldigen oder Šeks' Fraktion werde aufgrund der infamen Äußerung den Saal verlassen. Dieser Prolog von *STORM OVER KRAJINA* zeigt den Sturm der Entrüstung, die der Angriff auf das Tabu mit sich bringt, und macht deutlich, dass die Überschreitung der inoffiziellen Doktrin nicht toleriert wird und mit Gegenmaßnahmen zu rechnen ist.

103 Tuđman hatte die Hrvatska Demokratska Zajednica (Kroatische Demokratische Union) im Jahr 1989 gegründet und war deren Vorsitzender.

Der Soziologe Torsten Junge unterscheidet zwei Funktionen eines jeden Tabus:

Die soziale Funktion des Tabus, das ein gemeinsames, kulturelles Bezugssystem festigt, besteht in der Ordnung des gesellschaftlichen Miteinanders durch die Konstituierung und Begrenzung eines intersubjektiv geteilten sozialen Raumes, der ein spezifisches Werte- und Normengefüge umfasst. Die regulierende Funktion liegt im Verbot, die Grenze zu überschreiten: Der Verstoß wird sanktioniert. *(Junge 2008: 153)*

Allerdings hält Junge fest, dass die Überschreitung eines Tabus wiederum «eine Befreiung, einen heroischen Akt» darstellen könne (ebd.). Dies ist sowohl in der Äußerung des Parlamentariers zu erkennen als auch in der Verwendung der Sequenz zur Eröffnung des Films. Hiermit erlangt die Rede als kämpferisches Symbol für das vorliegende dokumentarische Werk selbst Geltung.

Der Hintergrund zu Čačićs Anmerkung ist, dass seine Partei in einem sozialliberalen Koalitionsbündnis erst kurz zuvor, nach dem Tod des ehemaligen Präsidenten Tuđman im Dezember 1999, die Regierungsverantwortung von Tuđmans seit 1991 regierender nationalistisch ausgerichteter HDZ übernommen hatte. Dass Čačić die Kriegsverbrechen auf kroatischer Seite ansprach, war Teil einer Kampagne, die dazu aufforderte, sich auf politischer Ebene der jüngsten Vergangenheit zu stellen. Dass dies in einer öffentlichen Sitzung geschah, war durch die Zusammenarbeit der neuen Regierung mit dem Internationalen Strafgerichtshof für Jugoslawien bedingt.¹⁰⁴ Perović erläutert, dass das kroatische Parlament knapp einen Monat vor Čačićs Rede eine aktualisierte Erklärung zur Zusammenarbeit mit dem Haager Kriegsverbrechertribunal unterzeichnet hatte, woraufhin das Strafgericht unverzüglich Anklageschriften unter anderem gegen hochrangige Militärs zu verfassen begann und nicht zuletzt auch den ehemaligen Präsidenten Tuđman der Mittäterschaft bezichtigte (vgl. Perović 2008: 5). Dagegen wehrte sich die Oppositionspartei HDZ mit Vehemenz. Darüber hinaus war sich aber das Bündnis der führenden Regierungsparteien in der Sache selbst nicht einig. So setzte sich Čačić in seiner Rede über eine zunächst inoffizielle Doktrin hinweg, die im Oktober des gleichen Jahres als «Deklaration über den Vaterländischen Krieg» gesetzlich festgeschrieben worden war (vgl. Pervan 2007: 171). Diese offizielle Bestimmung, die der Zusammenarbeitserklärung mit dem Haager Tribunal widersprach, schrieb fest, dass Kroatien einen «gerechten und

¹⁰⁴ Bereits die Vorgängerregierung hatte sich dazu gesetzlich verpflichtet, sich jedoch nicht zum Handeln durchgerungen (vgl. Perović 2008: 5).

legitimen Verteidigungskrieg» geführt habe und «niemals Aggressor in Bosnien-Herzegowina» gewesen sei (ebd.; siehe auch Burić 2002: 253). Außerdem wurde darin betont, dass Kroatien in den Jahren von 1991 bis 1995 «das Opfer der serbischen Aggression» gewesen sei und daher «das Recht auf Selbstverteidigung und Befreiung der besetzten Gebiete innerhalb der international anerkannten Grenzen» besessen habe (Pervan 2007: 171). Damit galt es offiziell als «unakzeptabel», «öffentlich zu behaupten, kroatische Vaterlandsverteidiger hätten Kriegsverbrechen begangen» (ebd.: 172).

Nach dem richtungsweisenden Auftakt von *STORM OVER KRAJINA* wird mit staatlichem Fernseharchivmaterial aufgezeigt, wie zu Anfang der 1990er-Jahre politische und kulturelle Eliten und die Medien sowohl in Serbien als auch in Kroatien die Bevölkerungen auf den Krieg einschworen. Die Ausschnitte zeigen, wie die Politiker*innen in ihren Auftritten an die Rhetorik während des Zweiten Weltkriegs anknüpfen: Auf serbischer Seite wurde von den Kroat*innen als der «Ustaša» gesprochen, auf kroatischer Seite war von den serbischen «Četniks» die Rede. Die Zuschauer*innen erfahren, wie die Erinnerungen an die Konflikte und Kriegsverbrechen der einstigen gegnerischen Parteien wachgerufen wurden, die es nun nach den Jahren unter Titos ideologischer Devise der Verbrüderung «endlich» aufzuarbeiten und zudem zu rächen gelte. Gepaart mit Mobilisierungs- und Kriegsvideoclips aus den Jahren 1991 bis 1995 zeichnet der einführende Rückblick in der Gegenüberstellung der beiden gegnerischen Perspektiven die ähnlichen Mechanismen der propagandistischen Hetze auf beiden Seiten nach. Es wird deutlich, wie ein Klima des ethnischen Hasses und der Verunsicherung unter den zuvor friedlich miteinander lebenden Bevölkerungsgruppen geschaffen wurde. Die Sequenz endet mit Bildern eines Flüchtlingszuges und einem Lauftext, der an die Belagerung und Zerstörung der nahe der serbischen Grenze gelegenen Stadt Vukovar und zahlreiche weitere Kriegsverbrechen durch die jugoslawische Armee und serbische paramilitärische Einheiten erinnert.

Der Film überspringt die vier Kriegsjahre und vergegenwärtigt die «Operation Sturm» genannte Rückeroberung der besetzten kroatischen Gebiete für die Zuschauer*innen anhand staatlich-kroatischer Nachrichtenbeiträge. Die filmische Rekonstruktion der Ereignisse zeigt, was daraufhin durch die Aussagen des politischen Philosophen Žarko Puhovski, Mitglied des kroatischen Helsinki Komitees,¹⁰⁵ ebenso bestätigt wird wie durch die Aufnahmen aus einem Interview mit dem UN-General Alain

105 Das Internationale Helsinki-Komitee für Menschenrechte ist eine Nichtregierungsorganisation, die in zahlreichen Ländern aktiv ist und sich der Beobachtung der Einhaltung und der Wiederherstellung von Menschenrechten widmet.



62–66 Während Tuđman im «Friedenszug» durch Kroatien reist und sich feiern lässt, leidet die serbisch-kroatische Bevölkerung unter Gewalt und Vertreibungen

Forand, die bereits kurz nach Beginn der «Operation Sturm» aufgezeichnet wurden: Die Militäraktion verlief – wohl aufgrund von Rücksprachen zwischen Tuđman und Milošević – ohne verlustreiche Kämpfe und größere Zerstörungen. In den darauffolgenden Wochen begann indes eine anscheinend orchestrierte Aktion von Menschenrechtsverletzungen gegen die serbischstämmige Bevölkerung, die sich bis weit in den September desselben Jahres hinzog (Abb. 62–66).

Das investigative Vorgehen setzt sich im zweiten Teil des Films fort. Nun werden die Verbrechen und gewaltsamen Vertreibungsaktionen

gegen die in der Krajina verbliebenen Serb*innen anhand der Zerstörungsgeschichte einzelner besonders schwer betroffener Dörfer aufgearbeitet. Dazu kommen Zeitzeug*innen zu Wort, die sich vor den Gewalttaten während der Rückeroberung retten konnten. Manche Betroffenen wurden bereits kurz nach den Angriffen interviewt. Ihre Aussagen sind ergänzt durch die Berichte und das Videomaterial von verschiedenen UN-Vertreter*innen, die in den Monaten nach der ‹Operation Sturm› zur Beweisaufnahme vor Ort ihre Ermittlungen und Einschätzungen mit der Kamera festhielten.¹⁰⁶

Jenen Informationen sind Bemerkungen des Präsidenten Tuđman gegenübergestellt, die dieser an verschiedenen Kundgebungen machte, während er per ‹Friedenszug› Ende August 1995 für die Feierlichkeiten zum Kriegsende durchs Land reiste. Auch sind Nachrichtenbeiträge angefügt, in denen kroatische Armeeangehörige und Mediensprecher*innen die Kriegsverbrechen entweder gänzlich abstreiten oder behaupten, dass es sich bei den Ereignissen um Gefechte mit zurückgebliebenen serbischen Einheiten handle. Zum besseren Verständnis sind kritische Stellungnahmen in den Film eingewoben, in denen neben Žarko Puhovski auch der Helsinki-Komitee-Vertreter, Journalist und Menschenrechtsaktivist Ivan Zvonimir Čičak das Gezeigte und Gehörte einordnet und vertieft. Ihre Äußerungen sind ausgewogen. Es geht ihnen nicht um eine Verurteilung oder Vorverurteilung der Aktion und der Beteiligten an den Kriegsverbrechen, sondern grundsätzlich um die Pflicht der offiziellen Politik, die Ereignisse und die dokumentierten Verbrechen aufzuarbeiten und die Verantwortlichen zur Rechenschaft zu ziehen.

Knežević machte es sich mit seinem Dokumentarfilm zur Aufgabe, die Kriegsverbrechen auf kroatischer Seite zu untersuchen, die Tabus darüber zu entschleiern, die manipulativen Mechanismen der Propaganda zu untersuchen, die Ergebnisse der Nachforschungen öffentlich zu machen und, im Sinne einer menschenrechtlichen Verantwortung, die Anerkennung der kroatisch-serbischen Bürger*innen als Teil der kroatischen Gesellschaft anzumahnen. Im Wesentlichen vermittelt *STORM OVER KRAJINA* eine Vorstellung davon, dass die kroatische Regierung in die Kriegsverbrechen jener Region involviert sein musste, dass sie aber alles dafür tat, Beweise, Anzeigen und Anfragen zur Aufarbeitung zu unterdrücken.

106 Die Organisation Human Rights Watch schreibt ein Jahr später in ihrer Analyse von Tausenden Geflüchteten und hundertsechzehn serbischen Zivilist*innen, die während der Militäroffensive, und von mindestens hundertfünfzig, die in den Wochen nach dem Ende der Militäraktion getötet wurden, sowie von weiteren hundertzehn Personen, die in jener Zeit unter gewaltsamen Umständen verschwanden (vgl. Human Rights Watch 1996).

So wird mit dem Film die politische und gesellschaftliche Anerkennung der Schuld auf der eigenen Seite sowie die zwingende Strafverfolgung jener, die sich während des Krieges an Kriegsverbrechen beteiligten, in die gesellschaftliche Debatte überführt.

Bis zu *STORM OVER KRAJINA*, so hält Perović fest, war nie derart direkt thematisiert worden, dass die kriminellen Handlungen und Menschenrechtsverletzungen

von der politischen und militärischen Führung mit dem Ziel der ethnischen Säuberung der Krajina angeordnet oder geduldet wurden – und es sich nicht einfach um Entgleisungen einzelner Einheiten oder marodierender Banden handelte, sondern um gezielte Politik. (Perović 2008: 7)

Jahrelang waren die Menschen in Kroatien der Propaganda vonseiten der Medien, der Politik und vieler kultureller Funktionär*innen ausgesetzt gewesen, in der einseitig behauptet wurde, dass die Serb*innen für den Krieg in Kroatien verantwortlich zu machen und daher zu bestrafen seien, das hält auch Puhovski in *STORM OVER KRAJINA* fest. Was Knežević mit den zahlreichen verwendeten Fernsehbeiträgen vor Augen führt, ist, dass die Wahrnehmung der Realität durch die kroatische Informationspolitik und damit auch durch deren inhaltliche Auslassungen strukturiert wurde und dementsprechend die Interpretationsmöglichkeiten der Zuschauer*innen kontrolliert und begrenzt wurden. Judith Butler spricht bezüglich dieses Verfahrens von einer «Rahmung» dessen, wie Wirklichkeit wahrgenommen werde (Butler 2010: 9). Sie postuliert, dass es Rahmen gebe, «von denen die Anerkennbarkeit bestimmter Gestaltungen des Menschlichen abhängt» und dass diese «ihrerseits mit weiter gefassten *Normen* zusammenhängen, die darüber bestimmen, über welche Leben wir trauern und über welche nicht» (ebd.: 65). Interpretative Rahmen legen demnach fest, wie Menschenleben zu bewerten sind, gleichzeitig aber auch, dass unterschiedliche Maßstäbe angewendet werden können. Dabei interessiert sich Butler – in Anlehnung an Sontag (2003) – für «die Art und Weise, in der Leiden dargestellt wird und wie diese Darstellung sich auf unsere ethische Sensibilität auswirkt» (Butler 2010: 65). Sie geht davon aus, dass «durch den Rahmen explizit ein politischer Hintergrund formuliert und bekräftigt wird und dass der Rahmen nicht nur als Begrenzung des Bildes fungiert, sondern auch das Bild als solches strukturiert» (ebd.: 71). Daher schlussfolgert sie: «Wenn das Bild umgekehrt unsere Realitätswahrnehmung strukturiert, dann ist es unlösbar mit dem Schauplatz der Interpretation verknüpft, auf dem wir uns bewegen» (ebd.). Mit der Rahmung, welche die Wahrnehmung der Rezipient*innen steuert, wird der Denkraum, innerhalb dessen diese die Inhalte reflektieren und analysieren, begrenzt. Selbst

wenn sich die Zuschauer*innen in Kroatien und Serbien der manipulativen Berichterstattung bewusst waren, war ihre Lektüre dennoch durch die Rahmung beeinflusst. Auch unabhängige nationale und internationale Berichte, an welche die kroatische Bevölkerung gegebenenfalls gelangen konnte, waren ‹gerahmt› und, wie ich in Kapitel 1.3 ausgeführt habe, zuweilen parteiisch oder widersprüchlich.¹⁰⁷

Das in *STORM OVER KRAJINA* verwendete Archivmaterial, das beim einheimischen Publikum als bekannt vorausgesetzt werden kann, wird anhand der Auswahl und Anordnung in neue Zusammenhänge gesetzt, wodurch andere als die bekannten, ideologischen Konnotationen der ‹Nation als Opfer› und des ‹siegreichen Vaterlandskampfes› hervorgerufen werden. Es stehen sich dominanter Diskurs und Gegendiskurs gegenüber: Indem der Film die seitens der nationalen Fernsehstationen vermittelten Inhalte anderen Perspektiven und Interpretationen gegenüberstellt, legt er die politische ‹Rahmung› des offiziellen Nachrichtenmaterials und die damit verbundenen Tabus und Auslassungen ebenso offen wie die eigene Position. Infolgedessen werden Sehgewohnheiten unterlaufen und Machtstrukturen hinterfragt, wie und durch wen Wahrheiten konstruiert, aber auch, wie sie mittels mächtiger Diskurse beeinflusst werden. So wird der Blick der Zuschauer*innen einerseits auf die Mechanismen gelenkt, durch welche Politik und Medien die Inhalte und damit deren Interpretation formen, andererseits auf die Rahmung der filmischen Struktur. In der Verknüpfung kontrastierender Diskurse macht *STORM OVER KRAJINA* für die Zuschauer*innen erfahrbar, was Hito Steyerl als eine ‹Politik der Wahrheit› bezeichnet, die im ‹dokumentalen Zusammenspiel zwischen Macht, Wissen und der Organisation von Dokumenten› zum Vorschein kommen kann (Steyerl 2004: 167). Steyerl beschreibt dabei die staatliche Einflussnahme auf die offizielle dokumentarische Wahrheitsproduktion, jene ‹Durchdringung einer spezifischen dokumentarischen Politik der Wahrheit mit übergeordneten politischen, sozialen und epistemologischen Formationen›, also ein Verschmelzen dokumentarischer Argumentation mit politischen Standpunkten, als ‹Dokumentalität› (ebd.: 166).

Worum es *STORM OVER KRAJINA* meines Erachtens geht, ist nicht in erster Linie, eine neue oder andere ‹Wahrheit› aufzudecken, sondern diese ‹Dokumentalität› dominanter Diskurse für das Publikum wahrnehmbar und durchschaubar zu machen und so einen politisch-aktivierenden Lektüremodus anzuregen. Denn die filmische Strategie, die zu Fragen der Konstruktion politischer Wahrheiten hinführt, fordert die Zuschauer*innen auf, sich der

107 Hier sei an Odin erinnert, dessen semiopragmatische Perspektive ebenfalls von einer Rahmung der Lektüre anhand kontextueller und institutioneller Parameter ausgeht (vgl. Kapitel 2.2.1).

eigenen Haltung gegenüber den divergierenden Diskursen im Film bewusst zu werden, die eigene Interpretationsweise zu überdenken und sich einem gesellschaftlichen Gewissen und gesellschaftlicher Verantwortung zu stellen.

An keiner Stelle verfällt *STORM OVER KRAJINA* dabei einfachen Deutungsmustern, indem zwischen wahr und falsch eindeutig differenziert würde. Es gibt keinen Kommentar, auch die zu Wort kommenden Fachleute sind, wie bereits erwähnt, in ihren Aussagen abwägend. Die Montage verfolgt dabei eine Erzählstrategie, die ich mit Carl Plantinga als «open voice» bezeichnen möchte (Plantinga 1999: 106). Bei dieser filmischen Form des dokumentarischen Beobachtens und Erkundens werden die Zuschauer*innen dazu angehalten, anhand des Dokumentierten eigene Schlüsse zu ziehen. Seine drei Varianten der «voice» – Plantinga unterscheidet eine formale von einer offenen und einer poetischen Stimme (vgl. auch Kapitel 3.1.1) – markieren graduelle Abstufungen der filmischen «narrativen Autorität» im Hinblick auf die dargestellte Welt (Plantinga 1999: 106). Während die «formal voice» eine dezidierte Haltung gegenüber der dargestellten Realität einnimmt, den Zuschauenden Ausschnitte der Realität erklärt und ein «hohes Maß an *epistemischer Autorität*» beansprucht (ebd.: 107), zeichnet sich die «open voice» durch Zurückhaltung aus, wenn es um die Behauptung von Tatsachen und Wissen geht (ebd.: 108). Die verflechtende und nicht chronologische Anordnung der diversen Positionen zu den Ereignissen rund um das Kriegsende führt in *STORM OVER KRAJINA* zu einer Narration, die die Zuschauer*innen mit auf eine «Reise» durch die politischen und medialen Deutungen des Krieges nimmt. Gegen Ende des Films wird allerdings die filmische Grundthematik noch auf den Punkt gebracht: Der Menschenrechtsaktivist Čičak betont, dass die rechtlichen Voraussetzungen zur Ahndung von Kriegsverbrechen bereits gegeben seien und es jetzt darum gehe, die individuelle Schuld anzuerkennen und mit der Aufarbeitung mögliche weitere Eskalationen von Rache und Gewalt zu unterbinden.

Bei der Filmpremiere auf dem 10. Festival des Kroatischen Films (*Dani hrvatskog filma*) im März 2001 wurde *STORM OVER KRAJINA* von einigen Hundert Zuschauer*innen gesehen. Laut Zeitungsberichten der folgenden Tage herrschte während der Vorführung – von vereinzelt «Was ist mit Vukovar?»-Rufen abgesehen, womit nach einer Aufrechnung serbischer mit kroatischen Kriegsverbrechen verlangt wurde –, absolute Totenstille (Rašeta 2003b: 9). Boris Rašetas Beobachtung zeugt von der Spannung, mit der verfolgt wurde, wie der Film das gesellschaftliche Tabu über den Krieg – als *Novum* im einheimischen Dokumentarfilmschaffen – brach. Es war der Auftakt zu heftigen Auseinandersetzungen in Politik und Gesellschaft über den Umgang mit der jüngsten Vergangenheit, Schuld, Moral und nationaler Verantwortung. In seinem Kompilati-

onswerk *Storm over Croatia* (2003a) trägt der Autor und Journalist Rašeta die Chronik der Ereignisse und der Rezeption rund um die Veröffentlichung des Films *STORM OVER KRAJINA* als Medienanalyse zusammen.¹⁰⁸ Aus den veröffentlichten Zeitungsartikeln wird deutlich, dass Pro und Kontra einander in Extrempositionen gegenüberstanden, selbst im Parlament. So war der Film in der Phase politischen Aufbruchs mit finanzieller Unterstützung des kroatischen Kulturministeriums realisiert worden, was im Nachgang zu einer Debatte darüber führte, ob und welcher Art Kritik an der staatlichen Politik durch öffentliche Mittel finanziert werden dürfe (vgl. Rašeta 2003a: 90 ff.).

Trotz des medialen Interesses und der vielen befürwortenden Stimmen hinsichtlich einer Ausstrahlung im kroatischen Fernsehen HTV war lange nicht klar, ob es dazu kommen würde. Rašeta merkt an, dass die dringend überfälligen Reformen im kroatischen Fernsehen auch nach der Abwahl der Tuđman-getreuen HDZ im Jahr 2000 nicht angestrengt worden waren und stattdessen die Beschwichtigungspolitik fortgeführt wurde (vgl. Rašeta 2001: o.S.). Den Hauptgrund für die Verzögerung bei der Fernsehausstrahlung des Films sieht Rašeta allerdings in der Unsicherheit des HTV-Managements, ob und in welchem Rahmen der Film, dessen explosiven Potenzials man sich bewusst war, gesendet werden sollte (vgl. Rašeta 2003b: 9 f.). Auf eine Ausstrahlung zu verzichten, kam aufgrund der öffentlichen Aufmerksamkeit nicht mehr infrage, zumal bekannt geworden war, dass sich selbst der damalige Staatspräsident Stipe Mesić dafür aussprach, den Film im kroatischen Fernsehen zu zeigen (vgl. ebd.: 10). Darüber hinaus war HTV angesichts seines finanziellen Engagements in der Herstellung zu einer Ausstrahlung verpflichtet (vgl. ebd.). Der Verzicht wäre einer Zensur gleichgekommen.

So entschied man sich zu einer Ausstrahlung im Rahmen der TV-Talkshow *Latinica* am 1. Oktober 2001 (vgl. ebd.: 9). Das Sendeformat umfasste einen filmischen Beitrag und eine daran anschließende Diskussionsrunde. Rašeta begründet diese Wahl wie folgt:

[T]he studio discussion was a given because of the show's form – such was the structure of every *Latinica* – therefore all the accusations about purposefully <lecturing> the audience would be dispensed with in advance and the guests-commentators could be chosen (legitimately) so as to represent several possible ways of interpreting the film. (ebd.: 10)

108 Darin enthalten sind neben den Einschätzungen des Herausgebers Rašeta, des Produzenten Puhovski und des serbischen Radio- und Fernsehers Veran Matić von B92 u. a. Zeitungsbeiträge, Auszüge aus einer parlamentarischen Debatte und einer Fernsehdiskussion, Umfrageergebnisse, Leser*innenbriefe und Internetchats.

Im Anschluss an die Ausstrahlung diskutierten neben der Vizepräsidentin der ehemaligen Regierungspartei HDZ ein Journalist und eine Journalistin, zwei Anwälte sowie der Regisseur Knežević. Die eingeladenen Vertreter der kroatischen Armee und des Verteidigungsministeriums hatten kurzfristig abgesagt, einer von ihnen hatte offiziell seinen Boykott der Sendung bekanntgegeben.¹⁰⁹ Die Diskussion verlief äußerst erregt. Die Positionen für und gegen den Dokumentarfilm, zu seinem Informationsgehalt und seiner Aussage traten klar zutage. Es kam zu Anschuldigungen gegen Knežević, doch auch zu viel Unterstützung für den Film. Am Ende konnten sich die Diskutant*innen zumindest darauf einigen, dass allfällige Kriegsverbrechen aufgeklärt und bestraft werden sollten (vgl. ebd.: 12).

Die Einschaltquote von *Latinica* lag an jenem Abend bei 47,95 Prozent (vgl. ebd.: 13), was für einen dokumentarischen Beitrag beträchtlich war.¹¹⁰ Parallel zum Dokumentarfilm und zur Fernsehdebatte fand eine telefonische Meinungsforschung statt. 75 Prozent der Befragten erkannten es als rechtmäßig und angemessen an, dass Kriegsverbrecher*innen, unabhängig davon, zu welcher Seite sie gehörten, vor Gericht gebracht und verurteilt werden sollten (vgl. Rašeta 2003a: 53 ff.). Nach dieser und einer weiteren Befragung wurde klar, dass die kroatische Bevölkerung mehrheitlich geneigt war, Wandel und Reformen zu akzeptieren und auch Prozesse gegen mutmaßliche Täter zu befürworten – anders als dies von den Parteien angenommen worden war (vgl. Puhovski 2003: 8). Das Wissen darum führte jedoch weder zu einem Umdenken auf politischer noch zu einer Neuausrichtung auf medialer Ebene.

Die nach dem Fernsehereignis einsetzende Kontroverse – angestachelt nicht nur durch zahlreiche Zeitungsbeiträge, sondern auch durch Mitglieder der HDZ und verschiedene Organisationen von Kriegsveteranen – wurde in der Folge von Protestveranstaltungen, einer parlamentarischen Debatte, Rücktrittsforderungen an Minister*innen und Fernsehverantwortliche, anonymen Anschuldigungen unter anderem an den Regisseur und den Produzenten sowie einer «Gegendokumentation» begleitet (Rašeta 2003a). Am 1. und 2. November 2001 wurde in einem Zagreber Kulturzentrum der knapp einstündige «Gegenfilm» *AMACORD 1991–2001* (HR 2001) gezeigt.¹¹¹ Dessen Regisseur Pavle Vranjican hatte sich während des Krieges durch zahlreiche propagandistische Dokumentatio-

109 Gemäß einem Zeitungsartikel in *Večernji List* vom 28. September 2001 (vgl. Rašeta 2003a: 47).

110 Vojković erachtet das große Interesse an der Ausstrahlung von *STORM OVER KRAJINA* als «Idealfall» für ein engagiertes Dokumentarfilmschaffen (vgl. Vojković 2007: 43).

111 Die kroatischen Sender HTV und OTV hatten laut eines Beitrags der Zeitung *Jutarnji List* von einer Fernsehveröffentlichung abgesehen (vgl. Rašeta 2003a: 148).

nen fürs kroatische Fernsehen hervorgetan. *AMACORD 1991–2001* basiert auf dem Filmmaterial von Knežević. Es behauptet die Einseitigkeit von dessen *STORM OVER KRAJINA* und versucht, «die journalistische Integrität des Filmemachers in Frage zu stellen» (Perović 2008: 7).¹¹² Damit heizte der Film die Diskussionen, die zu «systematischen öffentlichen Attacken, Beleidigungen und sogar Bedrohungen» geführt hatten, noch zusätzlich an, wie Puhovski kritisiert (Rašeta 2003a: 148).¹¹³

Eine Einordnung und Beurteilung des Umgangs mit dem Film und der Ereignisse im Nachgang zu *STORM OVER KRAJINA* aus der Sicht des Regisseurs fehlen in Rašetas Werk: Knežević verstarb kurze Zeit nach dem Fernsehereignis bei einem Verkehrsunfall am 6. November 2001. Die Untersuchungen über den Unfallhergang schlossen Fremdverschulden aus. In seiner Einschätzung bringt Rašeta die Bedrohung, der sich der Regisseur ausgesetzt sah, indes nochmals mit dem Unfall in Zusammenhang:

Yet, there is no doubt that the atmosphere surrounding Knežević for several weeks prior to his death had considerably added to a lapse in his concentration, which may have proven fatal on that day. His brakes may not have given but his nerves undoubtedly had. (ebd.: 13)

Die Wirkung von *STORM OVER KRAJINA* setzte sich bis weit in das darauffolgende Jahr fort. Was sich durch den Dokumentarfilm an Kontroversen und Aktionen entzündete, kann mit Tröhler als «kondensierte[r] Moment einer gesellschaftlichen Befindlichkeit» bezeichnet werden (Tröhler 2010: 120). Die Komplexität der Debatten und die anhaltende Aggressivität in den Reaktionen auf den Film beschreibt der Produzent Puhovski als «paradigmatisch für die Realität im gegenwärtigen Kroatien» (Puhovski 2003: 7). Unvereinbar standen sich die patriotische Meinung, dass Kriegsverbrechen nicht stattgefunden hätten oder als unausweichlicher «Neben-effekt» notgedrungen in Kauf zu nehmen seien, und die Position, die sich für eine bedingungslose Aufarbeitung der eigenen Kriegsverbrechen und Menschenrechtsverletzungen einsetzte, gegenüber. Dass so unerbittlich gegen den Film und seine Befürworter*innen gehetzt wurde, zeigt, wie sehr das Dargestellte den dominanten Diskurs der politischen Öffentlich-

112 Puhovski vermerkt dazu in einem Gespräch in *Novi List* vom 12. November 2001: «To be honest, I think the author of this film, who was illiterate enough to name his piece *AMACORD* instead of *Amarcord*, could not get to those tapes on his own – especially the Yutel tapes, but also the HTV tapes» (Rašeta 2003a: 147). Damit deutet der Produzent an, dass es sich bei Vranjicans Film um eine politisch gestützte Aktion gegen Kneževićs Film gehandelt haben könnte.

113 Diese These vertritt Nenad Puhovski in einem Brief an den kroatischen Sender CCN, der *AMACORD 1991–2001* ausführlich besprochen hatte, ohne der Gegenseite die Möglichkeit zur Stellungnahme gegeben zu haben (vgl. Rašeta 2003a: 148).

keit gefährdete. Die große Unterstützung für den Film machte derweil das Bewusstsein der kroatischen Gesellschaft für die Notwendigkeit der Aufarbeitung der Vergangenheit deutlich. *STORM OVER KRAJINA* ist dabei in seiner Tragweite als eine Ausnahme zu werten. Kein anderer Dokumentarfilm nach ihm erhielt solche Aufmerksamkeit. Deutlich wird an diesem Beispiel allerdings, welches Potenzial zur gesellschaftlichen Bewusstseinsbildung es barg, sich mit Filmen in den politischen Diskurs einzumischen.

* * *

Perović hält fest, dass sich Dokumentarfilmschaffende in allen postjugoslawischen Ländern mit der «Rückschau auf die Kriegssereignisse» zwangsläufig in ein «Spannungsfeld antagonistischer Interpretationen und politischer Interessen» begaben und eine «Skandalisierung» praktisch vorprogrammiert war (Perović 2008: 4). Denn durch kritische Begutachtungen der politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge und das Aufgreifen von Tabus setzten sie sich der öffentlichen Kritik aus, «auf politische Intentionen und Implikationen hinterfragt und danach bewertet» zu werden (ebd.). Die Schwierigkeit bei solchen Filmprojekten über die filmische Aufarbeitung der Kriege liegt aus Perovićs Sicht in den sich überlagernden «juristischen und politischen Komponenten», die auf filmisch-investigativer oftmals noch schwerer als auf gerichtlicher Ebene klar voneinander zu trennen sind (ebd.). Aufgrund politischer und medialer Praktiken wurden die Filme daher, sofern sie überhaupt zustande kamen und öffentlich gezeigt werden konnten, oft in die Rolle der Landesverräter, Nestbeschmutzer und Denunzianten gedrängt.¹¹⁴ Während es in Serbien und in Bosnien-Herzegowina nach dem Jahr 2000 einfacher wurde, kritische Inhalte im öffentlichen Fernsehen zu zeigen, blieb dies in Kroatien auch nach Tuđmans Tod schwierig: So liefen die *Factum*-Filme, die sich mit der Aufarbeitung der jüngsten kroatischen Vergangenheit befassten, noch während vieler Jahre und meist sogar bis heute nicht im staatlichen kroatischen Fernsehen (vgl. Puhovski 2016; siehe auch Vojković 2007: 42). Vojković vermerkt, dass HTV in der Folge des *STORM-OVER-KRAJINA*-Skand-

114 Vgl. Perović (2008: 4). Über das Ausmaß solcher Verunglimpfungen schreibt Dubravka Ugrešić in ihrem Essay «Wir sind die Jungs»: «Journalistinnen, Schriftstellerinnen, intellektuelle Frauen», die gegen den Krieg schrieben, wurden im «demokratischen Kroatien» zu «Verräterinnen erklärt, zu Verschwörerinnen gegen den Staat, zur ernstesten Gefahr, zu Personen, die die Heimat um des eigenen Vorteils willen verkaufen, zu amoralischen Geschöpfen, zu einem Verein der Frustrierten, zum organisatorischen Kern internationalen Widerstands und der Diffamierung des kroatischen vaterländischen Krieges, zu Vergewaltigerinnen Kroatiens, Verfolgerinnen Kroatiens und schließlich zu HEXEN» (Ugrešić 1995: 179).

dals zwar weitere Dokumentarfilme von Factum ankaufte, sie jedoch nicht ausstrahlte (vgl. Vojković 2007: 43). Dennoch fanden die kritischen Dokumentarfilme dieser Produktionsfirma über Festivals und alternative Auführungsorte ihr Publikum und trugen laut Buder «nachhaltig zu einem Wandel der Erinnerungskultur in Kroatien [bei]» (Buder 2008: 565).

Neben klassischen investigativen Strategien nutzten Filmemacher*innen auch ironische, irritierende oder experimentelle Erzählweisen, um nationale Tabus zu durchkreuzen und beim Publikum anzuregen, dass es sich der moralischen Dimensionen des Krieges stelle. Dazu gehe ich auf einzelne markante Beispiele ein, die in Kontrast zum zuvor beschriebenen *STORM OVER KRAJINA* stehen.

FREE SPACE

In *FREE SPACE* (HR 2000) schafft Damir Čučić mit ästhetisierten Bildern und einem aufwändigen Sounddesign eine unheimliche, zuweilen an einen Spielfilm erinnernde Atmosphäre, während im vorausgehenden, schriftlichen Kommentar der dokumentarisierende Modus eingeleitet und ein politisch-aktivierender Lektüremodus programmiert wird. Kritisch spielt der Eröffnungstext auf die rückblickend verschleierte Praxis der kroatischen Erinnerungspolitik an: «People in the promised land are met with chaotic reality – in the future traditionally magnified as the mystical history of our people». Damit wird angekündigt, dass sich Čučić mit seinem Dokumentarfilm gegenüber einer politischen Praxis positioniert, die unter dem Motto von «One people – One state» in den postjugoslawischen Staaten Vertreibungen und Neuansiedlungen bewirkte, ohne dass man sich für die dahinterstehenden individuellen Schicksale interessiert hätte. Čučić 22-minütiges Werk ist eine Assemblage aus Momentaufnahmen einer jungen Familie, die in ein ehemals von Serb*innen bewohntes Haus gezogen ist, aber wegen einer sie heimsuchenden Schlangenplage nicht heimisch werden kann. Die Schlangenpest wird zur Metapher, um die Deklaration des für die kroatische Bevölkerung «freien Raums» im Kontext der «ethnischen Säuberungen» als zynisch offenzulegen (Abb. 67–70).

In der visuellen Umsetzung des Themas werden zwei Blickstrategien einander in oft extrem schnellen Schnitten gegenübergestellt: Die eine filmische Ebene dokumentiert in klassischem Stil die Familie im Umgang mit den Schlangen, die andere porträtiert aus einer den Schlangen nachempfundenen Perspektive die Tiere im Haus. Wir sehen, wie der Familienvater, der zentrale Charakter in *FREE SPACE*, auf der Suche nach dem Schlangennest die Bodenplanken entlang der Wände seines Hauses aufstemmt und dieses allmählich in eine staubige Baustelle verwandelt. Die



67-70 Die Schlangenpest wird zur Metapher für Ungerechtigkeit

Ehefrau arbeitet derweil unbeeindruckt in Haus und Garten. Ihre Taktik ist es, die Schlangen zu ignorieren. Auch die Kinder werden im Film als von den Tieren wenig beeindruckt gezeigt. Sie besuchen sogar die Performance eines Schlangenbeschwörers, der in ihrem Dorf zu Gast ist. In den Gegenschnitten zu den Darstellungen der Familie scheint sich die Kamera selbstständig zu machen: Sie windet sich den Schlangen gleich durch die engen Schächte, an Spinnweben und rauem Mauerwerk vorbei. In Großaufnahmen verfolgt sie die sich durchs Gemäuer und Gebälk, aber auch durch die Wohnung, die Betten oder die Küche schlängelnden Reptilien. Alles ist nur schemenhaft beleuchtet.

Auf der Tonspur sind die seltsam verfremdeten Geräusche der Flöte des Schlangenbeschwörers, des Kläffens eines vorm Haus angeketteten Hundes, des Schnatterns der Gänse, des Kreischens einer elektrischen Säge, des Zwitscherns der Vögel oder des Berstens von Holzbalken zu hören und zu einem Klanggebilde verwoben, das mitunter nur schwer zu entschlüsseln ist. Diese Töne stehen im Wechselspiel mit stillen Momenten, in denen das Gleiten einer Schlange auf dem Holzboden, das Rascheln einer Gardine im Wind, das Zwitschern eines einzelnen Vogels oder ein fast unmerklich vernehmbares Raumgeräusch zu hören sind. Die beiden akustischen Extreme unterstreichen und verdeutlichen an manchen Stel-

len die Bildspur oder irritieren durch Unkenntlichkeit, Missklang, Lautstärke und ihre Unvorhersehbarkeit die Wahrnehmung. Dazwischen ist der Vater zu hören, der über die Fluchtgeschichte und die Umsiedlung seiner Familie spricht und der die Schlangenpest als ein übernatürliches Zeichen deutet. Der Film kulminiert in einer langen, rasant geschnittenen und mit Weitwinkel, Nah- oder extremen Großaufnahmen, schnellen Schwenks und Zooms verfremdeten Bilderfolge, in der Hühner und Gänse einer einzelnen Schlange im Hof hinterherjagen, bis ein Huhn diese erfasst und zu Tode pickt. In einem darauffolgenden nächtlichen Dunkel endet der Film: In statischen, kurzen Einstellungen und zu an Sufi-Musik erinnernden, hektischen Klängen sind Einrichtungsgegenstände, Heiligenkreuze, Marienfiguren und gerahmte Familienfotos in kurzen bläulichen Lichtsequenzen zu erkennen und immer wieder die durchs Haus gleitenden Schlangen.

Die Töne rufen eine unheimliche Wirkung hervor. Zudem werden die Zuschauer*innen durch den stroboskopischen Effekt der lauten und leisen Sequenzen in einen Spannungszustand versetzt, der sich auch auf die visuellen Sinneseindrücke ausdehnt. Die Geräuschkulisse und die experimentelle Bildebene dienen in Bezug auf die Erzählung des Familienoberhaupts und den filmischen Auftakt über die Hintergründe einer Vertreibungspolitik in Kroatien als provokative Anregung, die Schlangeninvasion als Schandmal zu verstehen, das sich nicht entfernen lässt und die Familie wie auch die Zuschauer*innen daran erinnert, dass aus nationalistischen Beweggründen Menschen gewaltsam aus der Gemeinschaft ausgestoßen wurden. Die tierische Schlangenjagd und die Repräsentation der Gegenstände religiöser Verehrung verstärken die filmische Reflexion über Differenz, Macht und Ausgrenzung. Der politisch-aktivierende Modus appelliert auf diese Weise an die Moral der Zuschauer*innen, sich des begangenen Unrechts an der vertriebenen serbischen Bevölkerung Kroatiens bewusst zu werden. Dabei umkreist *FREE SPACE* das gesellschaftliche Tabu, sich mit den Anderen, den Serb*innen, zu befassen und die Vertreibungen als politische Strategie, nämlich als «ethnische Säuberung» zu erkennen. Auf politischer Seite noch lange nach Tuđmans Tod umstritten, konnte die nationalistische Umsiedlungsstrategie auf Basis eines Gesprächsmitschnitts zwischen Tuđman und seinen Generälen später belegt werden (vgl. Sundhaussen 2014a: 370). Die prospektive Ausrichtung des Films liegt in der Forderung nach einer kritischen Beschäftigung mit den politischen Praktiken und der gesellschaftlichen Verantwortung, die als Basis eines guten – versöhnlichen – Weiterlebens dienen soll.

RAVENS

Želimir Gvardiols viertelstündiger Dokumentarfilm *CRNI GAVRANI* (RAVENS, BRJ 2001) kreist um das Tabu, Kritik an der Kriegspolitik des Milošević-Regimes im Kosovo zu üben. Ähnlich wie *FREE SPACE* nähert er sich seinem Thema dabei nicht über eine investigative Analyse der kriegerischen Praktiken. RAVENS ist das Porträt einer über die Wertung des ›Vaterlandskriegs‹ tief gespaltenen Familie. Auch hier findet sich eine filmische Zielrichtung, die Zuschauer*innen anhand eines familiären Konflikts dazu anzuhalten, sich mit Politik, gesellschaftlicher Moral und individuellem Widerstand auseinanderzusetzen.

Im Mittelpunkt steht eine Art ›Kohlhaas‹-Figur¹¹⁵: ein Vater, der sich als erster Bürger Serbiens gegen die militärischen Gepflogenheiten der Ehrerbietung auflehnte, nachdem sein Sohn Aki Vuković im Jahr 1999 im Kosovo-Krieg zu Tode gekommen war. Als sich die Armee über sein Aufbegehren hinwegsetzte, griff er zur Selbstjustiz und machte zu guter Letzt seinen Widerstand gegen die Politik öffentlich. Der Film beginnt mit zwei kurzen, sein Thema politisch und historisch verortenden Sequenzen: Zunächst trägt in einem Gerichtssaal in Den Haag eine Anklägerin den ›Fall Milošević‹ vor, anschließend informiert das damalige serbische Staatsoberhaupt in einer Fernsehansprache über das Ende des Kosovokriegs.

RAVENS dokumentiert die väterliche Ablehnung der Ehrenbekundung, die ihm durch einen hohen Armeeangehörigen überbracht werden soll. Er zeichnet den Konflikt nach, der sich zwischen Akis Vater und Großvater zuspitzt, nachdem sich die Armee von der Weigerung des Vaters unbeeindruckt zeigt und die Medaille stattdessen an den Großvater überreichen will. Dieser nimmt sie auch tatsächlich entgegen, denn ihn erfüllt die Ehrung seines Enkels als ›für das Vaterland Gefallenen‹ vor allem mit Stolz: Er ist Milošević wohlgesonnen und versteht den Krieg als Notwendigkeit. Der Vater sieht seinen Protest entwertet, und die Zuschauer*innen erleben im Film dessen durch die Staatsräson und das Verhalten des Großvaters ausgelöste Radikalisierung gegen die Politik des Regimes mit. Dabei legt der Vater Wert darauf, festzuhalten, dass er die kriegerischen Akte Serbiens nicht als Verteidigung des Vaterlands anerkennt. So sagt er an einer Stelle im Film: «Das Land zu verteidigen, ist eine Aufgabe aller – bis zum Menschen Möglichen. Aber mein Sohn und all die anderen starben für einen Mann, Sie wissen, für wen!» Gegen Ende von RAVENS ist zu sehen, wie Akis Vater die Ehre auszeichnung, die er während eines Ein-

115 Bezeichnung für einen sich gegen staatliche Ungerechtigkeiten Auflehrenden, der bis zum Äußersten zu gehen gewillt ist – in Anlehnung an den Protagonisten Michael Kohlhaas aus Heinrich von Kleists gleichnamiger Novelle (1937 [1810]).



71–73 Eine schwierige Familienkonstellation: Ein toter Sohn, ein staatstreuer Großvater und ein zum Ungehorsam aufrufender Vater (mit gestohlener Medaille)



bruchs in die Wohnung des Großvaters entwendet hat, in einer öffentlich angekündigten Aktion auf den Boden wirft und zertritt (Abb. 71–73).

«Schwarze Raben» ist, gemäß dem serbischen Titel CRNI GAVRANI, ein Ausdruck, mit dem der Vater die Eltern der getöteten Söhne aus dem Kosovokrieg bezeichnet. Missbilligend weist er darauf hin, dass die Politik die (in Schwarz gekleideten) Familienangehörigen mit ihrer Trauer allein lasse, vor allem aber deren Kritik am Regime missachte und sie abzuspeisen versuche. RAVENS bringt dabei die im öffentlichen Diskurs verschwiegene gesellschaftliche Kluft zwischen Milošević-Befürworter*innen und -Gegner*innen zum Vorschein, die sich nicht nur durch die Familie Vuković, sondern die gesamte serbische Gesellschaft zieht. Rohringer hebt als bemerkenswert hervor, dass der politische Generationenkonflikt, der Ende der Jahrtausende in vielen Filmen aus der Region meist nur als Subtext mitschwingt, in RAVENS an die Oberfläche gebracht werde (vgl. Rohringer 2009: 221).

Obwohl Gvardiol in seinem Dokumentarfilm den Vater und sein engagiertes Handeln ausführlicher als die Beweggründe des Großvaters ins Bild rückt, findet in der Gegenüberstellung der beiden Figuren keine Beurteilung ihrer Positionen statt. Damit verpflichtet der Film die Zuschauer*innen dazu, sich mit den dahinterstehenden ideologisch-politischen Konzepten ebenso wie mit gesellschaftlichen Werten auseinanderzusetzen und eine

eigene Haltung für sich zu definieren. Auch mit der moralischen Frage nach einer Versöhnung auf familiärer Ebene, der sich die Protagonisten im Film zu stellen haben, sind die Zuschauer*innen konfrontiert. RAVENS liefert weder Lösungen noch eine klare filmische Positionierung gegenüber der Haltung des Vaters oder des Großvaters. Dennoch ist die Strategie erkennbar, Möglichkeiten und Gründe des persönlichen Widerstands gegen das Milošević-Regime aufzuzeigen und insgesamt zur Reflexion anzuregen.

THREE

Goran Dević erforscht mit seinem Dokumentarfilm *TRI* (*THREE*, HR 2008), was die in die Kämpfe involvierten Soldaten aller Kriegsparteien über zehn Jahre nach Kriegsende umtreibt und übertritt damit gesellschaftliche Tabus. Ursprünglich wollte Dević in seinem Filmprojekt die Geschichte des kroatischen Kriegsveteranen Ivica Petrić dokumentieren.¹¹⁶ Der Regisseur war auf ihn aufmerksam geworden, weil sich Petrić in einem Zeitungsinterview darüber beklagt hatte, dass er während des Krieges als Held gefeiert worden war und nun als Kriegsverbrecher verachtet würde. Die einzigen, die ihn verstünden, so erwähnte Petrić dort, seien andere ehemalige Krieger, egal ob aus den eigenen oder gegnerischen Reihen. Devićs anfänglicher Plan, ein Porträt über den ehemaligen Kriegsteilnehmer in der Absicht zu realisieren, dessen Erfahrungen mit der kroatischen Erinnerungskultur in Zusammenhang zu bringen, änderte sich nach der zufällig während einer Autofahrt mitgefilmten Suada Petrićs. Denn sie stach aufgrund ihrer Vehemenz und der reflektierten Auseinandersetzung aus dem bereits reichlich vorhandenen Material heraus und gab den Ausschlag für das Konzept von *THREE*: Drei Bekenntnisse über das Kriegs- und Nachkriegserleben von Veteranen der drei Kriegsparteien sollten miteinander verwoben werden, um daraus ein vielschichtiges Bild über den aktuellen Zustand der postjugoslawischen Gesellschaft zu gewinnen.

Während eines in Sarajevo stattfindenden Workshops, an dem sich Veteranen aller am Krieg beteiligten Nationen trafen, um über ihre Kriegserlebnisse zu sprechen, und an dem auch Petrić teilnahm, hatte Dević bereits verschiedene Interviews unter anderem auch mit bosnischen und serbischen ehemaligen Kämpfern gefilmt.¹¹⁷ Auf Basis der neuen Konzeptidee inszenierte Dević Gespräche mit dem für ihn eindrücklichen Serben

116 Die Hintergrundinformationen zu *THREE* stammen aus einem Gespräch, das ich im Frühjahr 2016 mit dem Filmemacher in Zagreb führen konnte (vgl. Dević 2016).

117 Dević erwähnt, dass in den jugoslawischen Nachfolgestaaten Organisationen entstanden, die den Austausch aller Veteranen der Region unter Anwesenheit von Psycholog*innen förderten, um dadurch einen Prozess der Aussöhnung in Gang zu setzen (vgl. Dević 2016).



74–76 Autofahrten als
Kristallisationspunkt

Novica Kostić und dem Bosnier Narcis Mišanović im gleichen Setting wie mit Petrić: während einer Autofahrt und vom Beifahrersitz aus gedreht. So war die Grundlage für ein dokumentarisches Roadmovie entstanden.

Die Offenbarungen der drei Akteure führen zurück in die Zeit des Krieges (Abb. 74–76). Der Kroatie Petrić, der sich freiwillig zum Kriegseinsatz gemeldet hatte, ist in seinen Äußerungen hin- und hergerissen. Einerseits übt er Kritik an der Politik, die die Soldaten und freiwilligen Kämpfer für ihre Zwecke der ‹ethnischen Säuberungen› missbrauchte, und an der Gleichgültigkeit der Nachkriegsgesellschaft gegenüber diesem politischen Verhalten: Heute wolle niemand mehr wahrhaben, was damals mit kriegerischen Mitteln durchzusetzen versucht wurde; die Geschehnisse würden verschwiegen, damit aber auch akzeptiert. Andererseits ist sich Petrić bewusst, dass der Krieg für alle Mitwirkenden ein zwiespältiges Unterfangen war, dass es nicht nur die Vaterlandsverteidigung gab, sondern ebenso unlautere Übergriffe auf Armeeangehörige und Zivilpersonen, und dass er persönlich an Kriegsverbrechen beteiligt war. Er erwähnt, dass er in einem Prozess zu einer Haftstrafe verurteilt wurde und diese absitzen musste. Seine zornig geäußerten kritischen Anmerkungen, Fragen und Selbstzweifel machen deutlich, dass ihn die damaligen Ereignisse auch viele Jahre nach Kriegsende noch umtreiben.

Ein ähnlicher Zwiespalt wird in den Äußerungen des Serben Kostić offenbar. Er erzählt, dass er zuerst erfolglos versucht habe, sich vor der Rekrutierung zu drücken, ihm nach der Mobilisierung die Unstimmigkeiten des kriegerischen Unterfanges schnell bewusst wurden, er sich jedoch seinem Schicksal gefügt habe. Ausführlich berichtet er darüber, wie sie in der Armee zu ‹Tötungsmaschinen› gemacht wurden – jederzeit bereit, Men-

schen zu töten und getötet zu werden. Für das, was er getan habe, trage er indes persönlich die Verantwortung. Und er merkt an, dass er bekommen hat, was er verdient habe, womit er auf seine Kriegsverletzungen anspielt: den Verlust eines Beines und die Kriegstraumata, die ihn belasten.

Der dritte Protagonist ist der Bosnier Mišanović. Er wird im Film als etwas tollpatschiger sympathischer junger Mann eingeführt, der als Erstes, von der lauten Musik aus dem Autoradio abgelenkt, einen Auffahrunfall verursacht und daraufhin seiner Mutter gegenüber in einem für die Zuschauer*innen skurrilen Gespräch über Mobiltelefon nicht die Wahrheit erzählt – um sie zu schützen, wie er sagt. Dass er ihr so viel verheimlichen müsse, sei seiner Familiengeschichte geschuldet. Er erläutert, wie seine Mutter und er mit ansehen mussten, wie sowohl sein Bruder als auch sein Vater während eines Angriffs auf sein Dorf getötet wurden. Bereits mit elf Jahren war er daraufhin in die Armee eingetreten. Aus seinen Schilderungen wird deutlich, dass er sehr schnell – noch ein halbes Kind – innerhalb des militärischen Systems als Befehlsempfänger funktionierte, der die Waffe nicht nur zur Verteidigung, sondern immer wieder zur Rache benutzte. In seinem Gesicht zeichnet sich ab, wie sehr ihn das Erinnern und Erzählen des Erlebten aufwühlen.

THREE entfaltet seine Wirkkraft in der Gegenüberstellung der (selbst-)kritischen Stimmen mit unterschiedlichen ethnischen und damit verbunden auch national-ideologischen Perspektiven. Diese werden im Film nicht durch eine übergeordnete diskursive Instanz gewertet oder eingeordnet. So stehen die divergierenden Standpunkte in einem dialogischen Verhältnis zueinander. Die rhetorische Strategie, die hier zur Anwendung kommt, lässt sich mit dem Begriff der «Polyphonie» charakterisieren, wie ihn Michail Bachtin in seinen sprachtheoretischen Überlegungen erörtert. Der Literaturwissenschaftler entwarf das Konzept des «polyphonen Werks», um einen Umschlagpunkt im Roman der Moderne – vor allem im Schaffen des Romanautors Fjodor Michailowitsch Dostojewski – beschreiben zu können (vgl. u. a. Bachtin 1971; 1979).

Bachtins theoretischer Ansatz lässt sich für die Filmkunst nutzbar machen.¹¹⁸ Es gilt dabei das «Dialogische», das für Bachtin bereits in jedem Wort zum Tragen kommt, als eine Grundkonstante zu begreifen (vgl. Bachtin 1971: 204). So existiert innerhalb eines Textes (und dementsprechend innerhalb eines Films) eine potenzielle Unabgeschlossenheit der Bedeutungsbildung.¹¹⁹

118 Zur Diskussion des Polyphoniebegriffs in der Filmwissenschaft, insbesondere im Spielfilm, vgl. Tröhler (2007: 209–307); siehe auch Sierek (1996); Stam (1989); für den Dokumentarfilm siehe u. a. Martínez (2000); Mundhenke (2010).

119 Das hier aufgegriffene Bachtin'sche Prinzip der «Dialogizität» ist vom Begriff des «Dialogs» zu unterscheiden, da die Dialogizität, so die Literaturwissenschaftlerin Gabriele

Sinn wird zu etwas Fließendem, Variablem oder Schwebendem. Auf das breit gefächerte Anwendungspotenzial seines Konzepts macht der Autor selbst in der Einleitung zu *Probleme der Poetik Dostoevskijs* aufmerksam, indem er feststellt, dass das «polyphone» Denken bei Dostojewski – als ein neuer «Typ künstlerischen Denkens» – «einige grundsätzliche Prinzipien der europäischen Ästhetik» betreffe und somit über die Romankunst hinaus Bedeutung besitze (Bachtin 1971: 7). Zentral ist in diesem Zusammenhang, worauf der Literaturwissenschaftler Manfred Pfister hinweist, dass Bachtins «Ausgangspunkt nicht eine immanente Theorie literarischer Evolution [ist], sondern die Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft und damit auch von Kunst und Verantwortung» betrifft (Pfister 1985: 2).

Dostojewski gilt für Bachtin als der Schöpfer des dialogischen polyphonen Romans, in dem «viele, dialektisch nicht aufgehobene Bewusstseine einander [gegenüberstehen], die nicht zur Einheit eines entstehenden Geistes verschmelzen, ebensowenig wie die Geister und Seelen in der formal polyphonen Welt Dantes» (Bachtin 1971: 32). Ein solcher Roman besteht daher zum einen aus einer Vielzahl divergierender Haltungen und Denkweisen, deren Stimmen einander kontrastieren und so die Viestimmigkeit eines Werks entstehen lassen. Zum anderen zeichnet er sich wesentlich dadurch aus, dass diese Stimmenvielfalt nicht in einer übergeordneten, auktorialen Erzählposition kulminiert und anhand dieser relativiert wird: Das «Bewusstsein des Helden», so Bachtin, wird im Dialog mit anderen vollwertigen Stimmen als «anderes, *fremdes* Bewusstsein dargestellt, wird gleichzeitig aber nicht vergegenständlicht, nicht verdeckt, wird nicht zum einfachen Objekt des Autorenbewusstseins» (ebd.: 10).

Der Begriff des Autors ist bei Bachtin ein schillernder und für die Übertragung des Dialogischen auf den Dokumentarfilm insofern interessant, als aus semiopragmatischer Sicht zwischen einer enunziativen Instanz und dem realen Autor unterschieden wird (vgl. Kapitel 2.2.1). Einerseits versteht Bachtin den «Autor» als diskursive Einheit, die als Teil der Enunziation die Erzählung vorantreibt. So schreibt er von der «Intention des Autors» (Bachtin 1971: 209), die er indes als textimmanente Kategorie etabliert:

Jede Äußerung hat in diesem Sinne ihren Autor, den wir als ihren Schöpfer in der Äußerung selbst hören. Über den wirklichen Autor, wie er außerhalb der Äußerung existiert, können wir absolut nichts wissen. Und die Formen dieser realen Autorschaft können sehr verschieden sein. (ebd.: 205)

Schwab, «vor jedem Dialog bereits in der Sprache verankert» ist (Schwab 1982: 63). Wenn es im Folgenden also um das «dialogische Prinzip» in Kommunikations- und Rezeptionsprozessen geht, beziehe ich mich auf das *Dialogische* im Sinne Bachtins (siehe Bachtin 1971: 204; vgl. auch Schwab 1982: 64).

Andererseits verabschiedet sich Bachtin dennoch nicht vollständig – im Sinne postmoderner literaturtheoretischer Ansätze, wie etwa dem von Roland Barthes (2006) oder Julia Kristeva (1978), oder filmwissenschaftlicher Theoriepositionen wie der von Christian Metz (1997), bei denen die Enunziation eine rein logisch-diskursive Instanz darstellt – von der historischen Kategorie des Autors. Er konstatiert:

Der Autor verwirklicht sich und seinen Standpunkt nicht nur im Erzähler, in dessen Rede und dessen Sprache (die mehr oder weniger objekthaft, als Gegenstand vorgeführt sind), sondern auch im Gegenstand der Erzählung, einem Standpunkt, der vom Standpunkt des Erzählers verschieden ist. Hinter der Erzählung des Erzählers lesen wir eine zweite Erzählung – die Erzählung des Autors über dasselbe, wovon der Erzähler erzählt, und außerdem über den Erzähler selbst. (Bachtin 1979: 203)

Obwohl Bachtin also von der Autorposition als einem in sich geschlossenen enunziativen Konstrukt ausgeht, bleibt die außertextuelle Größe eines realen Autors für ihn dennoch konstitutiv für die Analyse eines Textes.¹²⁰ Dieses relationale Verhältnis beinhaltet die Rückbezüglichkeit von Literatur und Film zur Wirklichkeit, was nach Robert Stam den strukturalistischen und semiotischen Positionen ebenso wie der Theorie von Metz aus dem Blick geraten sei (vgl. Stam 1989: 40).

Nun zeichnet sich der polyphone Roman bei Bachtin durch eine Vielfalt von Stimmen aus, die neben der Erzählerstimme und der Enunziation, welche «den ästhetischen Zusammenhang [der] Aufbauelemente» eines Kunstwerks organisiert (Dembski 2000: 350), weitere Stimmen enthält, die in ihrer Gegensätzlichkeit das Dialogische des Romans konstituieren. In einer entworfenen «polyphonen Welt» konzentriert sich die Ausrichtung der Erzählung auf den oder die Helden als «vollberechtigte Subjekte», die neben dem «Autorenwort» eigene Standpunkte vertreten (Bachtin 1971: 11). Damit liegt die stilistische Besonderheit der polyphonen Werkform in einer Gleichzeitigkeit differenter ideologischer Standpunkte, die nicht in einer in sich geschlossenen, vereinheitlichenden Erzählung aufgehen (vgl. ebd.: 20).

Während für das polyphone Werk charakteristisch ist, dass eine oder vielfältige Stimmen der «ideologischen Position des Autors» gegenüberstehen, konzentriert sich im monologischen Roman der «monologisierende Autor», d. h. die immanente oder explizite diskursive Autorposition, auf die «Schaffung der letzten Einheit des Werkes und der in ihm dargestellten Welt» (Bachtin 1971: 10, 58).

120 Eine ausführliche Diskussion der heterogenen Funktionen des Bachtin'schen «Autors» findet sich in Tanja Dembskis *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (vgl. Dembski 2000: 348–351).

Bevor ich nun auf das Dialogische in Devićs *THREE* eingehe, möchte ich noch die Ursache für die Entwicklung des polyphonen Romans hervorheben, für die Bachtin Dostojewskis Wirklichkeitsbezug heranzieht. Denn Bachtin erkennt in der «Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit», die Dostojewski «in der objektiven, sozialen Welt» findet, die ihn umgibt, den Ausgangspunkt für die Entwicklung von dessen literarischer Struktur (Bachtin 1971: 33). Dostojewskis politisch-historische Erfahrungen – der Schriftsteller wechselte «die politischen Lager», ging «von einem zum anderen über» – sieht Bachtin in dessen Werk eingeschrieben (ebd.: 34). Daraus folgert er:

Auf diese Weise bestimmten die objektiven Widersprüche der Epoche das Werk Dostoevskijs nicht dergestalt, dass sie in der Geschichte seines Geistes allmählich aufgehoben worden wären, sondern so, dass er sie objektiv, als koexistierende Kräfte sehen lernte (ein Sehen allerdings, das durch persönliches Erleben vertieft war).
(Bachtin 1971: 34)

Einen solchen politischen Anspruch, wie ihn Bachtin hier als Ursprung einer neuen narrativen Struktur beschreibt, erachte ich ebenso für den polyphonen Charakter politisch-aktivierender Dokumentarfilme als relevant. Auch weil erzähltheoretisch davon ausgegangen wird, dass der Dokumentarfilm eine «*diegetische*, filmisch mögliche und erzählte» Welt erschafft, «die nicht zur Wirklichkeit [gehört], sondern zum Diskursiven» und somit eine «*diskursive* Konstruktion» darstellt (Tröhler 2004: 156), lässt sich mit Bachtins Theorie der polyphonen Werkstruktur das vielschichtige Prinzip politisch-aktivierender Dokumentarfilme erörtern: Ein «monologische[r] Horizont» (Bachtin 1971: 74) kann so überwunden, und den Zuschauer*innen vermittelt werden, dass sie sich mit den Widersprüchen und gegebenenfalls auch Ähnlichkeiten politischer Positionen auseinandersetzen haben, um die eigene Meinung zu schärfen.

* * *

In *THREE* sind nun die drei ideologisch heterogenen Stimmen der sozialen Akteure in ein dialogisches Verhältnis gesetzt. Die drei Protagonisten sprechen über ihre Erlebnisse und ihr Handeln während des Krieges und ordnen es selbstkritisch ein. Sie hinterfragen den Krieg als Mittel zur Durchsetzung nationalistischer Ziele und zum Machterhalt und machen sich Gedanken über die Beweggründe und Rechtfertigungsmechanismen der Politik ihres jeweiligen Landes, ohne dass die Aussagen durch die filmische Struktur in ein kausales oder wertendes Verhältnis zueinander gestellt würden. Es handelt sich um einen ineinandergreifenden assoziativen Fluss der divergierenden Gedanken, die sich über die Auseinanderset-

zung mit dem Krieg lose berühren und in denen ideologische Differenzen ebenso wie ähnliche Denkweisen zum Vorschein kommen. Die filmische Konstruktion lässt dabei nicht auf eine Haltung gegenüber der persönlichen Positionierung der Protagonisten schließen. Die drei werden als selbstbestimmte, gleichwertige politische Subjekte präsentiert.¹²¹ Ihr Sprechen ist als politischer Akt zu werten, in dem sich eine Handlung im Sinne der Sprechakttheorie vollzieht: Die sozialen Akteure beziehen Position, ohne sich den allseits bekannten gesellschaftlichen Tabus zu beugen.¹²²

Jene von Nichols als *«voice»* bezeichnete filmische Haltung der enunziativen Instanz (Nichols 2001: 43; Nichols 1988: 50) äußert sich in *THREE* also gerade darin, dass er die Polyphonie zum erzählerischen Prinzip erhebt und keine filmische Synthese vornimmt. Stattdessen sind die Zuschauer*innen dazu angehalten, aufgrund der filmischen Form und der thematischen Ausrichtung eigene Folgerungen auf einer übergeordneten Bedeutungsebene zu ziehen.¹²³ Innerhalb der dominanten Diskurse mit ihren unterschiedlichen national-ideologischen Prägungen in Serbien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina galt das, was der Film hier vollführt, nämlich das Übertreten nationaler Doktrinen einer patriotischen Erinnerungskultur, als Verstoß gegen gesellschaftliche und politische Konventionen. Die filmische Struktur, die den Widerstand gegen gesellschaftlich dominierende Positionen manifest macht und dabei auf übergeordneter Ebene eine unauflösbare Widersprüchlichkeit schafft, dient so als Mittel der Irritation.

Während Nichols in seinem im Jahr 1988 erschienenen *«The Voice of Documentary»* moniert, dass in Dokumentarfilmen, die sich keiner klaren Strategie zur Markierung einer filmischen Haltung bedienten, die Stimme des Films hinter den Interviewstimmen verschwinde und letztere den Status von nicht hinterfragbarer Wahrhaftigkeit erlangen könnten (vgl. Nichols 1988: 56), kristallisiert sich in Devićs Arbeit die filmische Haltung eindeutig als politisch-rhetorische Strategie des Tabubruchs heraus: *THREE* richtet sich offenkundig gegen die Unterdrückung gesellschaftlich strittiger

121 Dass man als Zuschauer*in gegenüber der Repräsentation einer allfälligen (unterschwelligeren oder offenkundigen) Hierarchisierung von Protagonist*innen achtsam sein muss, darauf weist Eva Hohenberger in ihrer Analyse von Erwin Wagenhofers *WE FEED THE WORLD* (A 2006) hin. Sie erwähnt, wie dort durch die *«Einblendung von Name und Funktion einer Person»* oder deren Unterlassung, sowie durch die *«Wahl der Drehorte»* eine Wertung vermittelt wird (Hohenberger 2010: 5f.).

122 Den Handlungscharakter der Sprache in der Sprechakttheorie erörterten John L. Austin (1972) und John R. Searle (1982; 1988). Der Sprechakt stellt für sie eine Form der Aktion dar, indem durch das Sprechen immer eine Handlung vollzogen wird.

123 Mit dem Prinzip der kontrastierenden Verflechtung unvereinbarer Standpunkte arbeitet Goran Dević auch in seinem Dokumentarfilm *HAPPY LAND* (HR 2009), in dem divergierende ideologische Positionen, eine kommunistische und eine (neo-)faschistische, als *«road movie»* angelegt und parallel montiert, in ein dialogisches Verhältnis zueinander gesetzt werden.

oder tabuisierter Themen über den Krieg. Er überschreitet dabei – ohne die Haltungen der sozialen Akteure gegeneinander auszuspielen – verschiedene Tabus, die es untersagen, die eigenen Kriegsveteranen anders denn als Helden darzustellen, menschenrechtlich verwerfliche Taten der Soldaten im Kriegseinsatz als strukturelles Phänomen zu analysieren, ‹fremdes› Erleben des Krieges überhaupt zu erwähnen, geschweige denn es mit dem ‹eigenen› zu parallelisieren oder zu vergleichen und eine anzustrebende Versöhnung ehemaliger Feinde nicht nur zu implizieren, sondern sie sogar als Akt ins Bild zu setzen: Im Epilog zeigt *THREE* nämlich die drei Protagonisten, wie sie in einem Café zusammensitzen und sich lachend unterhalten. Der Film enthält so eine Prospektivität, die eine Zukunft im gelingenden Dialog der Bürger*innen aller am Krieg beteiligten Nationen verortet, was durch die Versöhnungsgeste unterstrichen wird.

Indem die drei Protagonisten nicht nur Kritik an den gesellschaftlichen und politischen Praktiken üben, sondern auch die gesellschaftlichen Grundwerte und Normen rekapitulieren und reflektieren, wird in ihren Äußerungen ihr in die Zukunft gerichteter Blick auf das Entwicklungspotenzial der gesellschaftlichen Wirklichkeit erkenntlich. Denn alle drei appellieren indirekt an eine gesellschaftliche Verpflichtung zur Anerkennung der eigenen Schuld und der eigenen Verantwortlichkeit und damit an einen gesellschaftlichen Wandlungsprozess. In dieser Perspektive der heterogenen Stimmen, verbunden mit dem abschließenden utopischen Bild eines versöhnlichen Umgangs unter ehemaligen Gegnern, stellt *THREE* die Überwindung von Feindschaft zur Diskussion.

Durch das Konzept der dialogischen Kontrastierung bringt Dević – ohne eine national-ideologische Position zu beziehen – auf der Ebene der ‹voice› eine ethische Zugangsweise bezüglich der Reflexion von Krieg, Erinnerung und Verantwortung ins Spiel, indem er mittels Parallelisierung der drei Perspektiven Fragen des universell Menschlichen über jene der nationalen Eigenheiten stellt. So initiiert Devićs Dokumentarfilm auf vielschichtige Weise einen politisch-aktivierenden Modus. Er fordert die Zuschauer*innen dazu auf, sich mit der Stimmenvielfalt zu befassen und die in der formalästhetischen Strategie des Werks begründete Position zu erschließen. Demnach geht es um eine Anregung – wie dies in einem ähnlichen Kontext der Literaturwissenschaftler Matías Martínez erörtert –, die den ‹konkreten Inhalt übersteigende[n] ideologische[n] Bedeutungen und rhetorische[n] Wirkungsabsichten› eines polyphonen Werks zu entschlüsseln und für eine individuelle politische Positionierung fruchtbar zu machen (Martínez 2000: 248).¹²⁴

124 In diesem Sinne weist auch Žilniks zuvor besprochener *TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN* einen polyphonen Charakter auf (vgl. Kapitel 3.1.1).

Dević, der mit seinen Filmen insbesondere ein postjugoslawisches Publikum erreichen will, erzählte mir von den Reaktionen, die ihm bezeichnend erschienen (vgl. Dević 2016). Bei allen Vorführungen, ob in Serbien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina, kam es zu heftigen Debatten über die Zusammenhänge von Politik, gesellschaftlichen Tabus und dem Thema des «Aussöhnungsprozesses» (vgl. ebd.). Allerdings bemerkte Dević, dass bei gewissen Teilen des Publikums eine Identifikation mit dem Protagonisten des eigenen Herkunftslandes stattfand. Die drei sozialen Akteure wurden, wie Dević dies ausdrückt, bis zu einem gewissen Grad als «Repräsentanten ihrer jeweiligen Herkunftsländer» wahrgenommen (vgl. Dević 2016).

In Croatia the comments were: <You chose a Croatian war criminal! The Bosnian is a funny one, the Serbian is clever and our guy is a war criminal!> In Bosnia, on the Sarajevo Film Festival, the audience was pretty pissed. We got an award there, but the audience said: <You chose the Croatian as a hero, the Serbian as a clever guy, and our guy as a moron!> In Serbia they said: <The Croatian guy is a hero, the Bosnian man is very funny and our guy is a pussy!> In all societies they saw the veterans of their nationality as ambassadors of their countries. But they are not, they represent themselves in the film and me as the guy who shot and edited it. (Dević 2016)

Doch berichtete der Regisseur darüber hinaus, dass sich das Publikum der gezielten filmischen Provokation bewusst war und vor allem durch die Offenheit der Protagonisten in ihrer Kritik an den Kriegstabus verunsichert schien, sodass in den Diskussionen oft ausführlich die Frage behandelt und nach Ansätzen gesucht wurde, worum es in dem Film überhaupt gehe (vgl. ebd.). Die von Dević beschriebene irritierende Wirkung, die der Film auslöste, deutet auf die Polyphonie in *THREE* als ein effektvolles Mittel hin, Denkprozesse anzuregen.

Die gesellschaftliche Erinnerungskultur und die Aufarbeitung der Kriege und Kriegsverbrechen sind wichtige dokumentarfilmische Themen im ehemaligen Jugoslawien. Engagierte Regisseur*innen konfrontieren die politisch und gesellschaftlich vorgegebenen und nach wie vor weitläufig akzeptierten nationalistischen Ausrichtungen der dominanten Diskurse mit kritischen Herangehensweisen und rütteln an ideologischen Tabus. Dabei setzen sie auf die Offenheit der Interpretation ihrer Werke. Ihre Filme führen in der Verknüpfung von Bildern und Tönen gerade nicht zu einer «*Fixierung* der fluktuierenden Kette der Signifikate, um gegen den Schrecken der ungewissen Zeichen anzukämpfen» (Barthes 1990b: 34). Viele vermeiden es, eine bestimmte Interpretation als richtige hervorzuheben, und unterstreichen so die polyseme Struktur von Bildern und Worten. Damit umgehen sie das Risiko, durch eine allwissende Haltung das zu fes-

tigen, was sie selbst implizit kritisieren, nämlich die alleingültige Repräsentation eines einseitigen, ideologischen Diskurses.

Im Zentrum stehen für sie die gesellschaftliche Aushandlung strittiger Themen und der demokratische Wandel. Es geht um die Aufforderung zu einer freiheitlichen Diskussionskultur, die die Filme in den postjugoslawischen Gesellschaften als noch nicht verankert postulieren, aber als Grundlage von Demokratisierungsprozessen als notwendig erachten. Die Frage nach *der* Wahrheit oder einer *richtigen* Position oder Sichtweise ist dabei zweitrangig. Ansonsten hätten sie sich in ihren formalästhetischen Strategien viel stärker auf eine klare Bedeutung konzentrieren können. Je nach Perspektivierung und Vorgehensweisen bei der Ergründung ihres Gegenstands zeigen sie, dass das Selbstbild einer Gesellschaft, der Umgang mit der eigenen Vergangenheit oder die Vorstellungen über künftige Entwicklungen nicht eindeutig und unausweichlich sind, sondern in einen Prozess steten Suchens und Erprobens eingebunden sein müssen, und dass individuelles sowie gesellschaftliches Engagement für ein besseres Zusammenleben notwendig sind.

Indem die Filme weder Lösungen noch eindeutige Wahrheiten vorlegen und die Schlussfolgerungen den Zuschauer*innen überlassen, wird der Reflexionsprozess zu einem wesentlichen funktionalen Motiv dieser Filme. Patricia Zimmermann sieht in der Fähigkeit, konstruierte Vorstellungen zu hinterfragen und ideologisch geprägte Denkgewohnheiten zu durchkreuzen, die zentrale Funktion eines unabhängigen Filmschaffens:

[I]ndependent documentaries function as negations, offering proxemics as the only way to travel between the inside and the outside, between history and memory, between damaged bodies and healing, resistant psyches. Against the completeness of the nationalized and aestheticized image, they propose a juxtaposition of fragments to write histories as continual processes of excavation, retrieval, and explanation. (Zimmermann 2000: 52)

Die in diesem Kapitel erforschten Dokumentarfilme verlangen durch die benannten Strategien von den Rezipient*innen, sich der reglementierenden Deutungsweisen von Politik und Gesellschaft bewusst zu werden und Meinungen zu vergleichen. In der Forderung nach einer Auseinandersetzung mit ideologischen sowie ideologiekritischen Sichtweisen sind die Zuschauer*innen als politische Subjekte angesprochen. Kontroverse Diskussionen werden dabei als Basis eines demokratischen Wandels verstanden.

3.2.3 Subjektive dokumentarische Erzählstrategien

Als dritte Konfiguration eines politisch-aktivierenden Dokumentarfilmschaffens beschäftige ich mich mit einer sich um die Jahrtausendwende herauskristallisierenden rhetorischen Strategie kritischer Filme, die mit einer selbstreflexiven Erzählweise auf die gesellschaftspolitischen und kulturellen Zustände in den postjugoslawischen Ländern reagierten. Dokumentarfilme dieser Konfiguration erkunden und problematisieren die Lebensbedingungen des Individuums in der Gesellschaft aus der Perspektive einer Ich-Instanz, während sie sich gleichzeitig mit den besonderen Möglichkeiten und Limitationen jenes filmischen Erzählens befassen. Da sie, ähnlich wie Britta Hartmann dies in ihrer Neubestimmung des ethnografischen Films beschreibt, die Bedingungen dokumentarischen Arbeitens reflektieren, «ihre Möglichkeiten wie ihre Grenzen, die medialen und kulturellen Konventionen sowie die Verteilung symbolischer und kommunikativer Macht, denen die Filme unterliegen», kann auch für die betreffende dokumentarfilmische Konfiguration von einer spezifisch «reflexiven Praxis» gesprochen werden (Hartmann 2012b: 171).

Wie der Anthropologe Jay Ruby in «The Image Mirrored» konstatiert, dient die filmische Reflexivität dazu, bei den Zuschauer*innen ein Nachdenken über die filmischen Herstellungsprozesse in Gang zu setzen und das Gesehene hinsichtlich filmischer Behauptungen über Wahrheit und Objektivität kritisch zu begutachten und zu überdenken (vgl. Ruby 2005: 35). Sofern die Zuschauer*innen, wovon der Filmwissenschaftler und Regisseur Jim Lane überzeugt ist, aufgrund ihres Wissens um herkömmliche, tradierte und populäre dokumentarische Erzählformen die Besonderheit der narrativen Ich-Instanz in einem Dokumentarfilm sofort zu erkennen vermögen und sie die persönlich-subjektive Herangehensweise an ein Thema als markierte dokumentarische Form wahrnehmen (vgl. Lane 2002: 7), können sie – so meine Annahme – auch eine politisch-aktivierende Positionierung in ihrer Besonderheit erkennen: Durch die Einschreibung eines «Ichs» in den Film stellen die Dokumentarfilmer*innen nicht nur ihre Positionierung gegenüber den repräsentierten Kontexten mit ihrem Gesicht und ihrer Stimme zur Debatte, sondern eröffnen darüber hinaus eine Auseinandersetzung mit den Repräsentationsweisen eines politischen Dokumentarfilmschaffens. In der Erörterung konkreter Anwendungen der Ich-Perspektive als «reflexiver Praxis» werde ich neben der Frage der politischen Aktivierung durch die besondere Adressierung der Zuschauer*innen auch die Vermittlung ethischer Werte und Grundsätze durch eine explizite, gesellschaftlich verortbare Autor-Instanz erkunden.

Alisa Lebow bestimmt in der Einleitung zum Aufsatzband *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Cinema* die filmische Form sogenannter «first person documentary films» als dokumentarischen Modus, der sich in erster Linie durch einen besonderen «Adressierungsmodus» auszeichnet: «[T]hese films «speak» from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position» (Lebow 2012: 1). Eine «interpretatorische Arbeit am «Objekt»» wird dadurch explizit gemacht (Decker 1995: 201). In Abgrenzung zum enger gefassten «autobiografischen Dokumentarfilm» lässt sich mit der Bezeichnung «first person documentary» – ich werde im Folgenden auch vom «persönlichen» oder «subjektiven» Dokumentarfilm sprechen – das breite Spektrum dieser filmischen Form erfassen, in der ein oft im «Ich» enthaltenes oder sich spiegelndes «Wir» mitreflektiert wird (vgl. u. a. Lebow 2012: 2 f.; Nancy 2000b).¹²⁵

In persönlichen selbstreflexiven Dokumentarfilmen, die sich mit den postjugoslawischen Gesellschaften befassen, richten die Regisseur*innen die Kamera auf sich selbst, um von einer subjektiven Warte aus ideologisch dominante Diskurse und restriktive soziale Praktiken der Kritik zu unterziehen. In Wort und Bild anwesend, erkunden sie in ausgewählten Begegnungen und Gesprächen politische Machtstrukturen, gesellschaftliche Entwicklungen und Erinnerungspraktiken und initiieren ein Nachdenken über Verbesserungspotenziale und Eigenverantwortung. Ihre explizit subjektive Perspektive peilt dabei – zusammen mit den anderen dialogischen Stimmen – die jüngste Vergangenheit an. Diese wird in der dokumentierten Gegenwart verdichtet, wobei Brechungen, Kontrastierungen, Auslassungen und Irritationen einer vereinheitlichenden dokumentarfilmischen Erzählstrategie zuwiderlaufen: Das Fragmentarische und Unbewusste des Erinnerens thematisieren die Dokumentarfilme ebenso, wie sie eine dominante, in sich geschlossene Geschichtsschreibung hinterfragen.

Zuweilen knüpfen die Filme an die zuvor beschriebene Konfiguration des Tabubruchs an, ohne diesen jedoch ins Zentrum des filmischen und damit persönlichen Interesses zu rücken. Vielmehr geht es darum, die Brisanz und den Einfluss der individuellen Stellungnahme und des Position-Beziehens hervorzuheben: Ein «entkörperlichter, entpersonalisierter, institutionalisierter Diskurs», der Macht und Wissen demonstriert und der nach Nichols der klassischen dokumentarischen Narration in der Nachfolge Griersons zuzuordnen ist, wird in diesen Dokumentarfilmen durch das «Ich» zurückgewiesen, um stattdessen aus der und über die Erfahrung des Individuums zu sprechen (Nichols 1994b: 75). Wird mittels einer

125 Siehe auch Aufderheide (1997); Lane (2002: 84); Decker (2008: 183).

subjektiven und affektiven Dimension im Dokumentarfilm die Fragilität der individuellen Kenntnisse hervorgehoben und dadurch veranschaulicht, dass Geschichte und Wissen stets an subjektive Sichtweisen gebunden sind, so kann mit Nichols von einem «performativen» Dokumentarfilm gesprochen werden: «Performative films give added emphasis to the subjective qualities of experience and memory that depart from factual recounting» (Nichols 2001: 131). Das politisch-aktivierende Potenzial dieser filmischen Praxis und ihrer vielfältigen Konstruktionsweisen soll hier anhand von vier ausgewählten Dokumentarfilmen, die alle auf regionalen und internationalen Filmfestivals Beachtung fanden, erörtert werden.

* * *

Ende des Jahres 1999 veröffentlichte Maja Weiss ihren in Slowenien produzierten *CESTA BRATSTVA IN ENOTNOSTI* (*THE ROAD OF FRATERNITY AND UNITY*¹²⁶, SLO 1999). Darin dokumentiert sie ihre Suche danach, was in den postjugoslawischen Nationalstaaten von der Ideologie des einst von Tito zum offiziellen Leitgedanken der jugoslawischen Nation erhobenen Mottos «Bratstvo i Jedinstvo» (Brüderlichkeit und Einheit) übrig geblieben ist. Zusammen mit ihrer Schwester reist sie entlang der «Autoput Bratstva i Jedinstva» genannten Autobahn, die von der Grenze Österreichs durch Slowenien, Kroatien, Serbien und Montenegro bis an die Grenze Griechenlands führte. Tito hatte sie nach dem Zweiten Weltkrieg im Hinblick auf eine gemeinsame Zukunft, in der die jugoslawischen Nachbar*innen in engem Austausch miteinander leben sollten, unter der freiwilligen Mithilfe der Bevölkerung erbauen lassen. In Abstechern in den Kosovo, nach Montenegro und Bosnien-Herzegowina filmt die Regisseurin ihre Begegnungen mit weit verstreuten Familienmitgliedern und Freunden sowie mit ortsansässigen Größen und Zufallsbekanntschaften. Mit ihnen unterhält sie sich über Vorstellungen, Haltungen und Visionen, um herauszufinden, wie die Ideologie unter Tito im Rückblick und in Bezug auf die Gegenwart der Gesprächspartner*innen ganz unterschiedlich erinnert und reflektiert wird.

Bei *SERBIJA, GODINE NULTE* (*SERBIEN IM JAHRE NULL*, BRJ/MK/FR 2001) von Goran Marković handelt es sich um einen essayistisch-subjektiven Dokumentarfilm. Der Regisseur interessiert sich für die jüngste Vergangenheit Serbiens während Miloševićs Herrschaft und erforscht die Zukunftsperspektiven nach dessen Abtritt als Staatsoberhaupt im Okto-

126 Anders als in der englischen Fassung des Films wird der jugoslawische Slogan im Englischen in der Regel mit «Brotherhood and Unity» übersetzt.

ber 2000. Ausgehend von zuweilen selbstironischen und überraschenden Bezügen zu seinem eigenen Leben beleuchtet er das Verhalten und die (Über-)Lebensstrategien der serbischen Gesellschaft im Kontext der politischen Entwicklungen.

In *GODINE KOJE SU POJELI LAVOVI* (*YEARS EATEN BY LIONS*, BIH 2010) beschäftigt sich der Journalist und Dokumentarfilmer Boro Kantić mit «medialen Kriegstreibern», wie er jene Journalist*innen und Wissenschaftler*innen nennt, die vor und während des Krieges im zerfallenden Jugoslawien gezielt zu Gewalt, Vertreibung und Demütigung gegenüber den anderen ethnischen und religiösen Gemeinschaften aufriefen oder unglaubliche, jegliche journalistische Standards missachtende Lügen in Umlauf brachten. Demgegenüber nimmt er auch einzelne Publizist*innen oder kleine Gruppen von Medienschaffenden in den Blick, die bereits während des Krieges unlauteres journalistisches Arbeiten – wenn auch ohne Erfolg – anklagten. Dabei handelt *YEARS EATEN BY LIONS* von Kantićs persönlichem Antrieb, sich an der Aufarbeitung dieses historischen Kapitels zu beteiligen.

Jasmila Žbanić befasst sich in ihrem essayistischen Dokumentarfilm *SLIKE SA UGLA* (*IMAGES FROM THE CORNER*, BIH/D 2003) mit schmerzhaften und traumatischen Erinnerungen, die viele Jahre nach Kriegsende weiterhin im Unbewussten wirken und durch zufällige Bilder oder Erlebnisse jederzeit blitzhaft zutage treten können. Ausgehend von einem aktuellen persönlichen Erlebnis, das Erinnerungen weckt, verfolgt die Filmemacherin zahlreiche Assoziationsstränge und Erzähllinien, die ebenso um Fragen der Visualisierbarkeit von Traumata und Leiden und einer Ethik der Bilder kreisen wie um die Frage nach dem individuellen und gesellschaftlichen Weiterleben angesichts einer solch einschneidenden Erfahrung wie der mehrjährigen Belagerung Sarajevos. Es geht ihr um den Umgang mit dem Krieg, nicht aber um eine Bewertung der Kriegsereignisse oder der ethnischen und religiösen Differenzierung von Tätern und Opfern, weshalb sie sich von den dominanten Diskursen der Zuordnung und Wertung bewusst abgrenzt.

Dieser erste Überblick über die für dieses Kapitel relevanten Dokumentarfilme zeigt, dass die Regisseur*innen durch die Einführung der Ich-Instanz auf sich selbst als reale außerfilmische Referent*innen verweisen, ohne dass dabei das Interesse autobiografischen Erzählens im Mittelpunkt stünde. Im dialogischen Austausch mit anderen sozialen Akteuren werden deren Kritik und Widerstand, im kommunikativen Wechselspiel mit der subjektiven, verkörperlichten Autor-Instanz, erkennbar. Wo das Bezeugen in der «ersten Person» stattfindet, so Nichols, wird das Persönliche im Film als Politisches erkundet:

The ›I‹ of testimonials *embodies* social affinities and collectivities. It is acutely aware of hegemonic discourse and social difference, historical conjuncture, material practice, and marginality. (ebd.)

Indem sich die Filmemacher*innen als Subjekt in ihren Film einbringen, entsteht durch die autobiografischen Bezüge, die Positionierung in der Gesellschaft und den individuellen Blickpunkt eine filmisch anwesende «Autorität», die anhand der dokumentierten Erfahrungen und der direkten Repräsentation Anerkennung erfährt (ebd.). Wie Lane hervorhebt, hängt die «autobiografische Autorität» in Filmen mit einer exponierten Ich-Instanz weniger davon ab, welche Rolle die Regisseur*innen als öffentliche Figuren spielen, als vielmehr von ihrer «existentiellen Interaktion mit den historischen Ereignissen» und von den sie umgebenden Menschen innerhalb der historischen Zusammenhänge (Lane 2002: 4).

Ist die Narration einer explizit hervorgehobenen subjektiven Perspektive in Form einer Ich-Instanz konstituiert, stellen sich grundsätzliche Fragen zu Adressierung, Subjektivität und Inszenierung, zur Vermittlung von Wissen und zum autobiografischen Charakter eines Werks. Die dokumentarische Form mit ihrer auf der Bild- und/oder Tonebene präsenten Autorfigur, die sich seit den 1960er-Jahren erst langsam als dokumentarische Praxis herauskristallisierte, wurde im filmtheoretischen Kontext bis in die 1980er-Jahre vorrangig dem Avantgardefilm zugerechnet (vgl. Lebow 2012: 5).¹²⁷ Das besondere Merkmal solcher avantgardistisch-autobiografischer Werke ortet der Filmhistoriker P. Adams Sitney in ihrer spielerischen Selbstreflexivität: «[A]utobiography constitutes a reflection on the nature of cinema, and often on its ambiguous association with language» (Sitney 1978: 202). Neben der grundsätzlichen Thematik filmischen Repräsentierens geht es im *first person documentary* immer auch um die *interpretative* Form der Selbstrepräsentation, wie Ruby festhält (vgl. Ruby 1978: 8).¹²⁸ Das Interesse, das die Zuschauer*innen an dieser filmischen Form haben, beschreibt der Autor in Anlehnung an Porträts der bildenden Kunst:

People look at a self-portrait not really to see how the painter looked – as a record – but to see a demonstration of interpretative skills, not representation; how the painter articulated his persona. [...] The same is true for films. We demand that they be a first-rate articulation of self through film. It is not that

127 Den Grund, warum autobiografische Dokumentarfilme anfänglich wenig Anerkennung fanden, erklärt Renov mit der den klassischen dokumentarischen Diskursen scheinbar zuwider laufenden Praxis des Autobiografischen (vgl. Renov 2008: 40).

128 Damit die ›Selbstbetrachtungen‹ nicht in einer narzisstischen Spiegelung verhaftet bleiben, bedarf es eines filmischen Anliegens, das über den Einzelfall hinaus von Relevanz ist (vgl. Decker 2008: 183).

the filmmaker has made a record of himself, but rather that he has developed a manner of showing the self. (ebd.)

Eine selbstreflexive Ich-Instanz tritt nicht nur dem Objektivitätsparadigma des Dokumentarfilms offensiv entgegen, sondern stellt auch die Frage nach der Konstruiertheit dokumentarischen Erzählens neu.¹²⁹ Damit ist ein Phänomen angesprochen, das Tröhler als Praxis des internationalen Filmschaffens seit den 1980er-Jahren beobachtet, dass nämlich die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion verwischt werde, um sie dadurch gleichzeitig bewusst zu machen (vgl. Tröhler 2004: 150). Denn die Integration eines Ichs in den Dokumentarfilm führt die Inszenierung dokumentarfilmischer Begebenheiten vor Augen, wenn etwa eine anwesende Regisseurin als katalysatorische Figur die Narration vorantreibt, Zusammenhänge aufdeckt oder Geständnisse hervorlockt und damit die Wirklichkeit im Zusammenspiel von Regie, sozialen Akteur*innen und einer aufnehmenden Kamera erst hervorbringt. So wird in Filmen wie *THE ROAD OF FRATERNITY AND UNITY*, *SERBIEN IM JAHRE NULL*, *YEARS EATEN BY LIONS* und *IMAGES FROM THE CORNER* über die subjektive Form die Konstruktion dokumentarischen Erzählens «transparent» gemacht (ebd.). Denn über die «mediale Reflexivität» lenken die Dokumentarfilme «die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Standpunkt des Films, auf die Funktion der Kamera als Katalysator im profilmischen Geschehen, auf die Konstruiertheit von Diskursen und Fakten» (ebd.). Die auf die filmische Gestaltung der Realität verweisende Instanz eröffnet im subjektiven Dokumentarfilm eine Kategorie, die mit Tröhler als «zwischen Dokumentation und Fiktion» charakterisiert werden kann, in der im dialogischen Verhältnis zwischen dem «Ich» und den «Anderen» eine «polyphone, mögliche Wirklichkeit» als «Effekt filmischer Authentizität» entsteht (ebd.: 164).¹³⁰ Auch für die in dieser Arbeit besprochenen subjektiven Dokumentarfilme soll geltend gemacht werden, dass durch die Ich-Instanz ein «Effekt filmischer Authentizität» entsteht, der «gerade aus der Verunsicherung über den Status der Bilder», wie Tröhler konstatiert, einer

129 Dabei ist festzuhalten, dass Referenz und Indexikalität spätestens seit ihrer theoretischen Neuverhandlung durch Strukturalismus und Dekonstruktion auch in dokumentarfilmtheoretischen Diskursen eine «höchst problematische Kategorie für nicht-fiktionale Diskurse» darstellen (Lane 2002: 22). So konnte nach Renov gerade aus autobiografischen Filmen mit ihren evident konstruierten Lebensgeschichten ein «gesunder Skeptizismus» hinsichtlich aller dokumentarfilmischen Wahrheitsansprüche hervorgehen (Renov 2008: 41).

130 Vgl. hierzu auch Nichols' Erörterung zum «participatory mode» (Nichols 2001: 115–123) und insbesondere zum «performative mode» (Nichols 2001: 130–137), die er einführt, um zu beschreiben, wie eine subjektive Haltung der Filmemacher*innen eine bis anhin anerkannte Aura des Wahrhaftigen ablöste, um mittels deren persönlichem Engagement einen Adressierungsmodus zu schaffen, der durch die Subjektivität die Haltung der Zuschauer*innen herausfordert.

«Beglaubigung der *medialen Vermittlung*» dient (ebd.: 150, Herv. A. R.). Als wesentlich gilt aber auch bei diesen, die Schaffung eines Authentizitätseffekts reflektierenden Dokumentarfilmen ihre Aussagekraft im Rückbezug auf die historische Wirklichkeit. Gerade im politischen Anspruch subjektiver Dokumentarfilme – die von meta- und parapolitischen Modi ausgehen – wird eine solche Ausrichtung auf die Aktualität hervorgehoben. So konstatiert Renov: «[C]urrent documentary self-inscription enacts identities – fluid, multiple, even contradictory – while remaining fully embroiled with public discourses» (Renov 2004: 178). Der dokumentarisierende Lektüremodus stellt sich somit aus der semiopragmatischen Perspektive, die auf textuellen und kontextuellen Faktoren basiert und auf der Konstruktion eines realen und in diesem Fall politisierten «Ursprungs-Ichs» aufbaut, unabhängig davon ein, wie fragmentarisch, fikionalisiert oder selbstreferenziell gebrochen die Ich-Instanz erscheint.

Da in den hier vorgestellten Dokumentarfilmen das eigene Erleben zum Anlass genommen wird, um die Wirklichkeit zu erkunden, scheint es mir für meine Untersuchungen wichtig, den autobiografischen Charakter eines subjektiven Dokumentarfilmschaffens noch etwas näher zu umreißen. Die Medien- und Kulturwissenschaftlerin Robin Curtis differenziert den Begriff der Autobiografie als Zusammensetzung aus *autos* (Selbst), *bios* (Leben) und *graphie* (Schreiben bzw. Spuren-Hinterlassen). Je nach Gewichtung der Aspekte handle es sich um unterschiedliche Konzeptionen des Autobiografischen (vgl. Curtis 2005: 70). Für die hier analysierten Filme lässt sich vornehmlich die Auseinandersetzung mit dem Selbst feststellen, das seine raum-zeitliche Verortung in der Gegenwart reflektiert, wobei jene Fokussierung vor allem einem gesellschaftspolitischen Interesse entspringt, kritisch auf die aktuelle Wirklichkeit zu verweisen. So beziehen die betreffenden Filme die biografischen Zusammenhänge der Ich-Instanz jeweils dort kursorisch ein, wo dies der Vertiefung des jeweiligen politischen Untersuchungsgegenstands dient.

Zur künstlerischen Kontextualisierung des Selbst innerhalb der historischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge schreibt Curtis:

Eine «Selbstverortung» gibt Auskunft über eine Lokalisierung des Selbst; sie betont die räumlichen Aspekte des Seins oder auch die Relevanz, die unsere Situierung in Raum und Zeit für unsere «Haltung» hat. Durch eine «Selbstverortung» kann man sich orientieren, weil man über das Verhältnis zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, über die Beziehung des «Hier» und des «Dort» reflektiert. (Curtis 2005: 70)

Wenn es um die individuelle Haltung innerhalb raumzeitlicher Zusammenhänge geht, ist eine Selbstverortung stets auch die Erkundung und

Beschreibung der eigenen Position innerhalb der Gesellschaft, in der man lebt, und so auch eine Reflexion über das Verhältnis des ›Ichs‹ zu den ›Anderen‹.

Während Lane die Auffassung vertritt, dass die Integration des Selbst in dokumentarfilmischen Erzählweisen grundsätzlich als ein «political act in and of itself» zu betrachten sei (Lane 2002: 21), geht es bei der hier fokussierten autobiografischen Konfiguration nicht nur um die Anwesenheit von Regisseur*innen im Film als einem politischen Akt, sondern im Wesentlichen um die konkrete politische Verortung des erzählenden Subjekts innerhalb der gesellschaftlichen Diskurse. Das Potenzial der subjektiven, dokumentarfilmischen Konstruktion liegt in der bewusstgemachten, individuellen «Perspektive auf soziale Konstruktionsprozesse» (Dausien 2012: 162). Wie die Biografie-Forscherin Bettina Dausien erläutert, steht das Konzept ›Biografie‹ für den «komplexen Zusammenhang einer individuellen Lebensgeschichte, die sich in der Dialektik von gesellschaftlicher Subjektkonstitution und intersubjektiver Konstruktion sozialer Wirklichkeit entfaltet» (ebd.: 161). Das autobiografische Erzählen ermöglicht so eine Perspektive auf die Gesellschaft, «die von der reflexiven ›Binnensicht‹ der Subjekte und ihren aufgeschichteten Erfahrungen – in je spezifischen gesellschaftlich-historischen Kontexten – ausgeht» (ebd.: 162). Diese Erzählform gibt demnach Anhaltspunkte über das subjektive Verstehen gesellschaftlicher Zusammenhänge und Entwicklungen. Die Zuschauer*innen sollen sich über die Verortung des anwesenden ›Ichs‹ im Film hinsichtlich der politischen Wirklichkeit auch der eigenen Haltung bewusst werden und dabei die prospektive Perspektive des filmisch Erörterten reflektieren. Ich möchte zeigen, dass in dieser filmischen Konfiguration durch das suchende und sich exponierende Verhalten der Ich-Instanzen eine Geste des Aufbruchs markiert wird.

YEARS EATEN BY LIONS

Boro Kontić präsentiert sich in seinem essayistisch-investigativen Dokumentarfilm *YEARS EATEN BY LIONS* als Berichterstatter und Filmemacher, der sich im Rahmen seiner langjährigen kritischen Auseinandersetzung mit dem Kriegsjournalismus auf eine Reise begibt. Er will einerseits Zusammenhänge zwischen einer propagandistischen Medienberichterstattung, die während des Krieges zu Hass und Gewalt aufgerufen hatte, und gewalttätigen Ereignissen untersuchen und andererseits in Erfahrung bringen, wo sich die damaligen Verantwortlichen für diese Propaganda heute befinden und wie sie sich zu jener Vergangenheit positionieren. Durch Kontićs filmische Anwesenheit ist *YEARS EATEN BY LIONS* kein dis-

tanzierter Report über die einst dem staatlich-ideologischen Diskurs verbundenen Medienvertreter*innen und ihre heutigen Sichtweisen, sondern eine selbstreflexive Untersuchung, in der auch der Regisseur dem kritischen Blick der Zuschauer*innen ausgesetzt ist. So sind die Aussagen seiner Gesprächspartner*innen immer im Kontext seiner Fragen und Anmerkungen und seines vorgegebenen Ziels zu verstehen. Im Off gibt Kontić zudem Auskunft darüber, in welchem Verhältnis er zu den Menschen steht, die er aufsucht, woher er sie kennt und welche gesellschaftliche Bedeutung sie damals hatten. Er berichtet auch über seine eigene berufliche Laufbahn außerhalb des staatlichen Systems und seine Bemühungen um eine neutrale Berichterstattung seit Ende der 1980er-Jahre: Er arbeitete unter anderem für Radio Sarajevo und von 1994 bis 2003 auch als Korrespondent für Voice of America.

Ausgangspunkt von *YEARS EATEN BY LIONS* ist der bevorstehende Prozess gegen die Urheber*innen und verantwortlichen Multiplikatoren in den maßgeblichen staatlichen Medienunternehmen, die in den Jahren von 1991 bis 1995 eine propagandistische und hetzerische Berichterstattung verfolgt und Zwietracht unter den ethnischen, religiösen und kulturellen Gemeinschaften des ehemaligen Jugoslawiens geschürt hatten. Die Anklageschrift wurde beim Gericht in Belgrad von der Unabhängigen Vereinigung serbischer Journalist*innen eingereicht. Kontić besucht die Präsidentin des Verbands, Nadežda Gaće, die ihn über die Liste der Beschuldigten aufklärt. Es sind mehrheitlich ranghohe Redakteur*innen und Direktor*innen der großen serbischen Medien. Gaće berichtet über die jahrelangen Recherchen, die ihr Verband betrieb, um Belege für die pseudojournalistischen und manipulativen Machenschaften der Redaktionen zusammenzutragen. Auch Kontić hat über viele Jahre hinweg Fernsehbeiträge und Zeitungsartikel aller an den Kriegen beteiligten Länder gesammelt. Sie fließen als Archivmaterial in den Film ein, um den Zuschauer*innen eine Vorstellung davon zu geben, wie diese Berichte aussahen: Darin wird der Bau einer kroatischen Atombombe kolportiert, die fünfzig Jahre verspätet stattfindende Beerdigung herzegowinischer Märtyrer gefeiert oder von Halsketten aus Fingern als Trophäen der Kämpfenden berichtet; außerdem werden unzählige banale, irrelevante oder vermeintliche Ereignisse zur Aufrechterhaltung der je eigenen nationalen Moral dargeboten.¹³¹ In ihrer Argumentation und Logik sind die Mel-

131 Aus diesen angeblichen Wahrheiten leitet sich auch der Titel *YEARS EATEN BY LIONS* in Anspielung auf eine in den Kriegsjahren kursierende, weder glaubwürdige noch jemals belegte Nachricht ab, dass serbische Kinder und Frauen den Löwen im Sarajevoer Zoo zum Fraß vorgeworfen worden seien, so der Regisseur in einem persönlichen Gespräch (vgl. Kontić 2016).

dungen teils skurril, teils haarsträubend. Die Zuschauer*innen werden zu Zeug*innen davon, wie der postjugoslawischen Bevölkerung seitens der führenden Staatsmedien ein als wahr behauptetes Bild über die Zersetzung der jugoslawischen Gesellschaft vorgespiegelt wurde.

KontiĆ reiste durch die Länder des ehemaligen Jugoslawiens und konzentrierte sich darauf, jene Publizist*innen aufzuspüren, deren Beiträge in direktem Vorlauf zu spezifischen Pogromen oder Demütigungen, Verfolgungen, Vertreibungen oder Gefangennahmen von Mitbürger*innen entstanden waren. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen sind ernüchternd. Jene Medienschaffenden, die sich überhaupt zu einem Treffen bereit erklärten, geben ausweichende Antworten, aus denen dennoch deutlich wird, dass sich ihre Meinung seit dem Krieg nicht grundlegend gewandelt hat. Zudem bringt Kontić in Erfahrung, dass vielerorts kritische Journalist*innen, die während des Krieges entlassen worden waren, nie eine Rehabilitierung erfuhren. Er trifft Reporter*innen und Anwält*innen, die berichten, dass eine kritische Aufarbeitung der Medienpropaganda bis zum Zeitpunkt des Films durch Missachtung oder sogar Verleumdungsklagen und Gerichtsbeschlüsse aktiv unterdrückt werde. Viele der journalistischen ‹Propagandist*innen›, sofern sie nicht mittlerweile pensioniert oder verstorben sind, sind weiterhin als Berichterstatter*innen tätig oder haben prestigeträchtige Posten in öffentlichen Institutionen inne.

Ausgehend von seinen Recherchen über das Vorgehen und die Wirkung der Publizist*innen während des Krieges erschließt Kontić so die größeren gesellschaftlichen Zusammenhänge und suggeriert, dass kein klarer Bruch mit dem damaligen Denken stattgefunden habe. Dies sei an einem speziellen Beispiel erläutert: Bei einem Protagonisten präsentiert sich Kontić nicht als investigativ auftretender Journalist, sondern unter dem Vorwand, etwas Anderes – Unverfängliches – zu recherchieren. Dass dies aus Sorge darum geschieht, sonst keine Antwort zu erhalten, wird aus seinen Erörterungen im Off klar. Indem er über seine verdeckte Methode aufklärt, wie er an Informationen zu gelangen gedenkt, macht sich Kontić angreifbar, bringt jedoch auch ein reflexives Element über sein Arbeiten in den Film ein.

Seine Ermittlungen führen ihn in die im Nordwesten Bosniens gelegene Stadt Prijedor, die während und nach dem Krieg unter bosnisch-serbischer Kontrolle stand. Hier trifft er sich mit Zoran Baroš, dem ehemaligen Redakteur des dort ansässigen Radios. Dieser leitet aktuell das städtische Theater, und als interessante Randnotiz erwähnt Kontić, dass jener gerade eine Geschichte des jugoslawischen Autors Danilo Kiš, eine kritisch-poetische Auseinandersetzung mit der Gewalt während des Sta-



77 Proben zum Theaterstück *Ein Grabmal für Boris Davidovič* von Danilo Kiš: Kontić versucht auf seiner Reise der Vielschichtigkeit des Lebens auf die Spur zu kommen

linismus, zur Aufführung bringe. Die heimlich aufgezeichneten Tonaufnahmen des Interviews sind im Film mit dem gefilmten Material des vorgeblichen Interesses an den Proben des Theaterstücks unterlegt. In den Aussagen des ehemaligen Radiomachers wird die Sprengkraft deutlich, um die es Kontić geht: Der Theatermann macht keinen Hehl daraus, dass er für einen Propaganda-Apparat arbeitete, er sich der damaligen medialen Wirkung sehr bewusst sei, jedoch keinerlei Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen bereit sei (Abb. 77).

Die Sequenz ist durch Archivaufnahmen unterbrochen, in denen sich der politisch engagierte Kiš in einem Interview über die verbrecherische Mitverantwortung von Kulturschaffenden und Intellektuellen auslässt, welche die Konzepte zur Massenvernichtung während des Zweiten Weltkriegs mitentwickelten oder öffentlich rechtfertigten. Das hier beispielhaft beschriebene filmische Verfahren zeigt Kontićs Produktions- und Erzählweise in *YEARS EATEN BY LIONS*: Er legt das Vorgehen bei seinen Recherchen offen, dokumentiert die Ergebnisse seiner Arbeit und reichert die Bedeutungsebene mittels zusätzlicher Informationen an. Er macht in diesem Fall auf die Ambivalenz seines Gesprächspartners ebenso aufmerksam wie auf ein gut funktionierendes gesellschaftliches System, in dem nationalistische Lobbygruppen auf politischer Ebene noch immer die Macht haben, ihre Kandidat*innen in wichtige Ämter zu bringen.

Argument und Stil des Films im Sinne von Nichols' <voice> (2001: 43) manifestieren die Kritik an der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation in den postjugoslawischen Ländern, in denen das Verhalten der ehemaligen <medialen Kriegstreiber> in vielen gesellschaftlichen Kreisen nach wie vor als sakrosankt betrachtet wird und daher weder ein gesellschaftlicher noch politischer Anspruch besteht, die Verantwortlichen zur Rechenschaft

zu ziehen.¹³² Dies zeigt sich nicht nur in den ausweichenden Auskünften, die Kontić auf seine kritischen Fragen erhält, sondern auch anhand verschiedener dokumentierter Anlässe, wie der Medienkonferenz, die ein knappes Jahr nach Überreichung der Anklage der Unabhängigen Vereinigung serbischer Journalist*innen gegen die medialen ›Kriegshetzer*innen‹ stattfindet. Von offizieller Seite lässt der maßgebliche Staatsanwalt verlautbaren, die Anklageschrift sei noch immer nicht bearbeitet, da nicht genügend Beweismaterial hätte gesammelt werden können, und sich daher der Prozess bis auf Weiteres verzögere. Daraufhin ist zu sehen, wie eines der anwesenden Mitglieder eines Ehrengerichts Einspruch erhebt, habe er doch alle Dokumente, die der Vertreter der Anklage als unmöglich aufzufinden erachtete, auf reguläre und legale Weise auftreiben können. Die von YEARS EATEN BY LIONS vorgelegten Rechercheergebnisse deuten darauf hin, dass sich nicht nur die politischen Eliten und Meinungsführer*innen der einzelnen Länder, sondern auch eine Mehrheit der Bevölkerung mit der Vorgehensweise des Aussitzens, Verdrängens und Auf-sich-beruhens, wenn auch nicht offiziell einverstanden erklären, so doch damit abzufinden scheinen.

Die Subjektivität in Form der eingeführten Ich-Instanz wird in YEARS EATEN BY LIONS genutzt, um politische Positionen einander gegenüberzustellen und durch eine subjektive Sichtweise zugleich eine eigene politische, aber auch ethische Haltung zu postulieren und zu konkretisieren. Es handelt sich dabei um eine filmische Kategorie der Subjektivität, die Dominique Chateau als eine von drei Bedeutungsfeldern der Subjektivität umschreibt:

Subjectivity as the position of the subject: the identity of the human being as a unified source of external and internal representations, and also as a source of self-representation (and self-consciousness). (Chateau 2011a: 12)¹³³

Bei seiner Positionierung in YEARS EATEN BY LIONS geht es dem Regisseur um seine Verortung als politisches Subjekt in einer Gesellschaft, in welcher der Aufruf zu Kritik und Hinterfragung der dominanten Diskurse einen schweren Stand hat. Die Subjektivität, die dabei durch die dokumentarische Vermittlung seines widerständigen Denkens und Handelns zum Vor-

132 So sind es Einzelpersonen oder einzelne Gruppen, wie die zuvor erwähnte Unabhängige Vereinigung serbischer Journalist*innen, die sich dieser Aufarbeitung widmen.

133 Die zwei weiteren Bereiche basieren auf einer ontologischen Kategorie der Subjektivität als Bewusstsein um die eigene Existenz und einer wahrnehmungstheoretischen Kategorie (vgl. Chateau 2011a: 12; siehe auch Chateau 2011b: 166). Alle drei Aspekte spielen in subjektiven Dokumentarfilmen ineinander, doch interessiert mich an dieser Stelle die Subjektivität in ihrer Repräsentation der Identität.

schein kommt, ist ein Merkmal, das sich in den anderen hier vorgestellten Filmen der autobiografischen Konfiguration ebenfalls zeigen wird.

Die politische Aktivierung in der Lektüre basiert dabei auf der Gegenüberstellung von Äußerungen der Vertreter*innen des dominanten Diskurses, die ausweichend, flüchtig und desinteressiert sind, mit Kontićs Ansichten sowie den ebenfalls dokumentierten Stimmen, die durch ihre Aufklärungsarbeit für einen gesellschaftlichen Bewusstseinswandel eintreten. Kontićs These, die mithilfe der im Film präsentierten Informationen und Zusammenhänge zum Vorschein kommt, besagt, dass demokratische Verhältnisse und ein ausgeglichenes und friedliches Zusammenleben in den postjugoslawischen Gesellschaften nur zu erreichen seien, wenn die Ursachen und die Verbrechen des Krieges und damit auch die Verstrickungen der Medienschaffenden in den Verlauf der Kriege bekannt gemacht und die Schuldigen zur Verantwortung gezogen würden. Die Zuschauer*innen sind dazu angehalten, sich Gedanken über die repräsentierten Fakten und gesellschaftlichen Praktiken zu machen und darüber, was es bedeutet, dass das Denken, das zur Gewalt führte und auf politischer Steuerung beruhte, nach wie vor lebendig ist und toleriert wird. In dieser filmischen Positionierung ist die Hoffnung zu erkennen, dass ein Bewusstseinswandel durch Aufklärung und Anregung zur politischen Reflexion als Basis für eine Verbesserung des gesellschaftlichen Zusammenlebens dienen kann.

In Bosnien-Herzegowina konnte Kontić seinen Dokumentarfilm in den Jahren nach der Veröffentlichung nicht im Fernsehen zeigen (vgl. Kontić 2016). Das weist darauf hin, wie angespannt die Situation in seinem Land nach wie vor sei (vgl. ebd.). Dafür bestehen heutzutage zahlreiche Möglichkeiten an alternativen Orten, die während der letzten Jahre für unterschiedliche Gruppen geschaffen wurden, Filme anzusehen und darüber zu diskutieren (vgl. ebd.). So gibt es Veranstaltungen im Medienzentrum Sarajevo, in dem der Regisseur tätig ist, an der Sarajevoer Fakultät für Journalismus oder in vereinzelt Veranstaltungen im ganzen Land, die auch Kontić zur Präsentation von *YEARS EATEN BY LIONS* genutzt hat (vgl. ebd.). Kontić sieht das filmische Engagement zur Bewusstseins-schärfung als wichtiges Mittel, obschon er die aktuelle Situation in den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens als weiterhin schwierig einschätzt und angibt, dass die öffentliche Meinung in diesen Ländern nach wie vor «von einer Katharsis und von den wirklichen Fragen der Versöhnung» weit entfernt ist (vgl. ebd.). Seine zukünftige Arbeit sieht er darin, sich fortwährend für die Überwindung der gesellschaftlichen Stagnation einzusetzen (vgl. ebd.).

IMAGES FROM THE CORNER

Dass der im Film präsentierte Sachverhalt stets von der Perspektivierung der Filmschaffenden abhängt und deshalb fragmentarisch und angreifbar ist, wie dies Kontić in *YEARS EATEN BY LIONS* durch seine Position als suchende Ich-Instanz vermittelt, ist auch in Jasmila Žbanićs *IMAGES FROM THE CORNER* ein wichtiges dramaturgisches Element. Die in Wort und Bild anwesende Regisseurin thematisiert ihren subjektiven Blick auf die historischen Zusammenhänge als Ausgangspunkt für ihren Dokumentarfilm. Sie konzentriert sich auf die sprunghaft auftauchenden Erinnerungen an eigene Erfahrungen als Basis einer «Spurensicherung» von «Geschichte jenseits der Repräsentierbarkeit», wie die Sozialanthropologin Michaela Schäuble in ihrem Artikel über drei (auto)biografische Dokumentarfilme aus dem ehemaligen Jugoslawien festhält (Schäuble 2007: 175).

Mit ihrer Spurensuche beginnt Žbanić in *IMAGES FROM THE CORNER* bei sich selbst, wobei sie die Auswirkungen des Krieges auf das individuelle Lebensgefühl visuell erkunden will. Sie interessiert sich für die tief im Bewusstsein einer Gesellschaft verankerten Kriegserfahrungen. Diese hallen im Alltag nach und beeinflussen ihn, kommen in der offiziellen Geschichtsschreibung jedoch nicht vor, wie sie am Anfang des Films erläutert (ihre Überlegungen aus dem Off prägen die filmische Struktur als Gesamtes):

Der Krieg endete vor acht Jahren, aber in gewisser Weise lebe ich noch immer in ihm oder mit ihm. Obwohl ich mich von ihm befreien möchte, gibt es jeden Tag eine Szene, ein Gesicht, ein Geräusch, die mich an den Beschuss, die Sniper, die Verwundeten und Toten erinnern. (*Zitat aus IMAGES FROM THE CORNER*)

Die Unmittelbarkeit, mit der Žbanić von einer Erinnerung an die Kriegserlebnisse jederzeit überwältigt werden kann, dokumentiert sie in der Eröffnungssequenz anhand der filmischen Rekonstruktion eines Zirkusbesuchs, bei dem ihr das, wie sie sagt, «schmerzhafteste und schwierigste Bild aus dem Krieg» wieder vor Augen trat (*Zitat aus IMAGES FROM THE CORNER*). Es ist die Pferdedompteurin, die Žbanić an ihre Schulkameradin Biljana denken lässt, die zu Beginn des Krieges im Jahr 1992 als erste aus Žbanićs Umfeld bei einem Granatenangriff in der Nähe ihres Wohnhauses lebensgefährlich verletzt wurde.¹³⁴ Ein französischer Kriegsphotograf, der zufällig vorbeikam, hielt Biljanas versehrten Anblick fest. Mit dem Bild sorgte er international für Aufsehen und gewann damit später den *World Press Photo Award*. Das filmische Zentrum, um das Žbanićs Beschäftigung mit dem Weiterleben und der Überwindung traumatischer Erinnerungen kreist, stel-

134 Biljanas Vater starb bei dem Angriff – nur wenige Schritte von ihr entfernt.

len diese Fotografie, von der sie gehört, die sie aber nie gesehen hatte, wie sie erzählt, und die damit verbundenen Nachforschungen über ihre Schulfreundin dar, die kurz nach ihrer Verwundung zur Behandlung ins Ausland geflogen wurde. Der Kontakt zwischen den beiden brach daraufhin ab.

Bei ihrer Recherche nach den Spuren von Biljana und ihrem Versuch einer filmischen Repräsentation des Lebens der Nachkriegsgesellschaft mit den Erfahrungen aus dem Krieg trifft die Regisseurin ehemalige Nachbar*innen Biljanas und gemeinsame Freund*innen. Auch spricht sie mit zahlreichen Zufallsbekanntschaften und streift mit der Kamera durch die Stadt, um bedeutsame Orte zu besuchen oder sich von zufällig Entdecktem inspirieren zu lassen. Žbanić arbeitet für ihre filmische Erkundung mit Inszenierungen, Reenactments, visualisierten Imaginationen und beobachtenden Bildern im Nachkriegs-Sarajevo. Bei all dem geht es ihr darum, «Erinnerungsspuren» zu erschließen, aber auch den schmerzhaften Erinnerungen neue Bilder gegenüberzustellen (Schäuble 2007: 174), um den Zuschauer*innen ihre Erlebnisse während der Belagerung Sarajevos und die damit verbundenen Visionen von Gewalt, Tod und Schmerz zu vergegenwärtigen.

Die Suche nach der visuellen Repräsentation des Leidens und einer Ethik der Bilder, die die Autorin dabei umtreibt, spitzt sie anhand eines aus unterschiedlichen Perspektiven wiederholt aufgegriffenen Bildmotivs zu: jenem Ort des Geschehens, an dem der Pressefotograf das blutüberströmte Mädchen mit ihrem toten Hund im Arm über neunzig Mal fotografierte. Die Regisseurin nähert sich diesem übermäßigen Akt, indem sie an der heute unauffälligen Straßenecke ihre Kamera aufstellt. Zu sehen ist das Bild der Ecke, während auf der Tonspur – über das eingespielte Geräusch des Auslösers eines Fotoapparates – das «Verknipsen» dreier Filmrollen zu hören ist. Die zeitliche Dauer des Bildermachens sowie des jeweiligen Zurückdrehens und Auswechselns der Filmrollen – ein von der Regisseurin als schamlos erachteter Bildrausch des Fotografen – wird so für die Rezipient*innen physisch erlebbar. Das Porträt selbst, das für die Zuschauer*innen durch Žbanićs Erzählung als imaginiertes präsent ist, bleibt in *IMAGES FROM THE CORNER* eine Leerstelle. Anhand der abwesenden Fotografie reflektiert die Regisseurin an verschiedenen Stellen im Film über Fragen der Dauer, der Zeit, des Leidens und der Verantwortung. Sie thematisiert die Unzulänglichkeit fotografischer Aufnahmen, die auf die Wirklichkeit jenseits visueller Repräsentation nur verweisen, sie aber nicht «wiedergeben» können. Sie denkt über die Ethik der Kriegsfotografie zwischen Dokumentation und unterlassener Hilfeleistung nach. Und sie spricht über den Umgang mit den Menschen Sarajevos als fotografische *Objekte* während der Belagerung; die Bevölkerung habe dies auf die Dauer



78–80 Auf dem Gelände der Gedenkstätte in Srebrenica trifft Žbanić ihren Bruder, der hier als Architekt an der Gestaltung beteiligt ist. Sarajevoer Künstler sind auf Kamerateams nicht gut zu sprechen. Eine ehemalige Nachbarin von Biljana versucht bei der Recherche behilflich zu sein



zwar als Anmaßung empfunden, habe jedoch diesem Gefühl von «Wut, Demütigung und Kränkung» während des Krieges wenig entgegengesetzt können (Zitat aus *IMAGES FROM THE CORNER*).

Die Begegnungen der Autorin, ihre Entdeckungen und Gedanken, die biografischen und historischen Anmerkungen und ihre politischen Erörterungen sind assoziativ und disparat miteinander verknüpft (Abb. 78–80). Das kaleidoskopische Verweben der Erzählstränge, in dem sich das tastende, suchende Vorgehen Žbanićs abzeichnet, wird auf visueller Ebene durch unvermittelte Detailaufnahmen und sprunghafte Schnitte verstärkt. Fragmentarisch rekonstruiert Žbanić dabei die Lebensgeschichte Biljanas, von der die Zuschauer*innen unter anderem erfahren, dass sie bei dem Anschlag einen Arm verlor, seit ihrer Evakuierung aus der belagerten Stadt bis heute in Paris lebt und, wie Žbanić, in der Filmbranche tätig ist. In der Abweichung von konventionellen dokumentarischen Strategien macht das Bruchstück- und damit Lückenhafte der Erzählung auf die Konstruiertheit erzählerischen Darstellens und Strukturierens der Wirklichkeit aufmerksam.

Das filmische Verfahren der Verbindung von fiktionalisierter Autor-Instanz, künstlerischer Visualisierung und politischem Kommentar bezeichnet Schäuble als «(auto)biografische Fiktion» (Schäuble 2007: 190). Dabei gelinge es Žbanić durch die narrative Konfiguration die «Grenzen

der Erzählbarkeit» ebenso zu überwinden wie «das Unvermögen, das Ausmaß an Grauen und Leiden abzubilden» und dadurch «Aufschluss über die Beziehung zwischen der historiografischen Repräsentation und der (auto)biografischen Repräsentation in Augenzeugenberichten» zu geben (ebd.: 173).¹³⁵ Was Schäuble hier anspricht, ist, dass *IMAGES FROM THE CORNER* mit seinen rhetorischen und formalästhetischen Strategien die Möglichkeiten historiografischen Dokumentierens mittels persönlicher, autobiografischer Narrative befragt, um neue und unerwartete, weil individuelle Einblicke zu gewähren. Darin findet sich eine besondere Weise der Adressierung, die anders als klassische Formen der Geschichtsschreibung auf das subjektive Verstehen gesellschaftlicher Zusammenhänge und Entwicklungen eingeht und persönliches Erleben in politischen und historischen Kontexten reflektiert (vgl. auch Dausien 2012: 162).

Um vor Augen zu führen, dass es bei der individuellen Perspektive, die eine solche filmisch-subjektive Haltung vermittelt, um einen nicht abschließbaren Aushandlungsprozess geht, möchte ich mich exemplarisch einer Gesprächssequenz zuwenden. Nach einem Treffen Žbanićs mit der Journalistin und Freundin Sabina während einer Pressekonferenz der SFOR, die vor Medienvertreter*innen über die geheimen Einsätze der Sicherheitskräfte informiert, unterhalten sich die beiden Frauen über den Nutzen von Geheimaktionen gegen flüchtige Kriegsverbrecher, die dem internationalen Strafgerichtshof überstellt werden sollen:

JOURNALISTIN: Warum ist es so wichtig, ihn zu fassen?

REGISSEURIN: Wie könnte es nicht wichtig sein?

JOURNALISTIN: Sie haben Milošević festgenommen. Was ist Gutes dadurch entstanden? Hat jemand das Licht gesehen? Hat sich etwas geändert? Oder wird er langsam zu einem Helden?

REGISSEURIN: Ich denke, die Dinge ändern sich. Wir sehen es vielleicht nicht, aber sie haben sich gewandelt.

JOURNALISTIN: Ich glaube nicht daran.

REGISSEURIN: Ich weiß, meine Sinne wären klarer, wenn sie [die mutmaßlichen Kriegsverbrecher, A. R.] verhaftet wären, und dann könnten wir sagen: Lass uns jetzt nach vorne schauen. [...]

JOURNALISTIN: Ich zitiere jetzt eine Plattitüde, auch wenn sie mich anwidert, aber Haris Silajdžić, den ich ebenfalls abstoßend finde, sagte: «Was haben Sie davon, wenn Sie die Ideologen einsperren, während die Idee noch lebendig und gut ist.»

REGISSEURIN: Aber eine lebendige Idee ist anders, wenn sie frei ist, als wenn sie hinter Gittern ist.

135 Schäuble stützt sich in ihren Ausführungen auf das traumatheoretische Standardwerk *Testimony* (1992) von Shoshana Felman und Dori Laub (vgl. Schäuble 2007: 172 f.).

JOURNALISTIN: Das glaube ich nicht. Wenn sie im Gefängnis sind, sind ihre Ideen sogar noch lebendiger. Denn wenn du nicht vorbereitet bist, mit der Idee selber umzugehen, dann führt jede Drohung an den Ideengeber zu einer Verstärkung seines Mythos.

REGISSEURIN: Gut, aber wenn sie verurteilt sind und im Gefängnis, so werden mein Kind und das eines Typen mit faschistoider Ideologie vielleicht anders auf die Dinge schauen, weil es Fakt ist, dass er gefasst und für diese Verbrechen verurteilt wurde. Wenn du der Realität nicht entgetreten willst, so wird es noch 1000 Jahre so weitergehen. Aber es wird eine Zeit geben, in der der Nachwuchs sagt: Warte, der Typ wurde verurteilt.

JOURNALISTIN: Ich hoffe, du hast recht. (*Zitat aus IMAGES FROM THE CORNER*)

In diesem Gedankenaustausch treten zwei Sichtweisen auf eine Problematik zutage, mit der sich auch künftige Generationen der bosnischen Gesellschaft werden auseinandersetzen müssen, und die als Fragestellung unterschwellig den filmischen Diskurs von *IMAGES FROM THE CORNER* bestimmt: Wie soll auf die Wunden des zurückliegenden Krieges reagiert werden? Wie können Gemeinschaften, die aufgrund von Gewalt und Verbrechen entzweit wurden, nach vorne blicken, und wie muss mit Kriegsverbrechen und den Verantwortlichen umgegangen werden? Die Regisseurin macht im hier zitierten Gespräch den Versuch, einen hoffnungsvollen Ausblick zu geben, der jedoch von der Journalistin hinterfragt und relativiert wird. In diesem wie in vielen anderen Gesprächen, die in Žbanićs Film einfließen, wird die individuelle Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als wesentlich hervorgehoben, gerade auch, indem die unterschiedlichen Bedürfnisse der Dialogpartner*innen vor Augen geführt werden. In der Reflexion über das Vergangene, gepaart mit einem kritischen Hinterfragen der Gegenwart, schafft der Film so ein Bewusstsein dafür, wie notwendig der Dialog über die Vergangenheit ist, um nach vorne zu blicken und mit den gemachten Erfahrungen leben zu lernen. Durch das Zusammenwirken von Nachforschungen, Assoziationen und disparaten Meinungen werden die Rezipient*innen in einen Bewusstseinsstrom eingebunden, der das subjektive Erleben nach dem Ende des Krieges in Bosnien vermittelt. Es öffnet sich ein Reflexionsraum, der es ermöglicht, sich mit den häufig ausgeblendet, aber brisanten Fragen des Weiterlebens zu beschäftigen – und zwar sowohl aus einer Innenperspektive, von denen, die den Krieg miterlebten, als auch aus einer Außenperspektive, vonseiten der nicht in den Krieg involvierten, ihn aber beobachtenden ›internationalen Gemeinschaft‹.¹³⁶

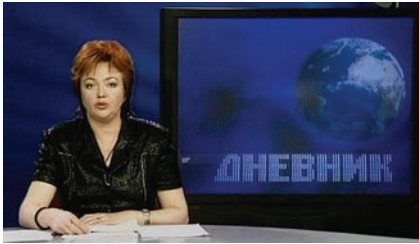
136 Žbanićs Film wurde im Rahmen einer Reihe, die sich den Sichtweisen junger Filmemacher*innen aus der Region auf die Kriege in Jugoslawien widmete, vom ZDF koproduziert und richtete sich sowohl an ein heimisches wie ein überregionales Publikum.

IMAGES FROM THE CORNER führt in seiner Prospektivität vor Augen, wie der künstlerische Blick auf traumatische Erfahrungen als Anregung dienen kann, über die Bedingungen einer befriedeten Gesellschaft – im Sinne eines Zur-Ruhe-Kommens – nachzudenken.

SERBIEN IM JAHRE NULL

Der Dokumentarfilm SERBIEN IM JAHRE NULL von Goran Marković beschäftigt sich auf künstlerisch-subjektive Weise mit der Frage, ob die positive Entwicklung einer Gesellschaft mithilfe der kritischen Aufarbeitung der Vergangenheit gefördert werden kann. Im Fokus steht hier die Gegenüberstellung der persönlichen Haltung des Filmemachers und des nationalistischen und gewalttätigen Kurses unter Milošević. Als Prolog verwendet Marković einen Ausschnitt des Schauspiels *La vida es un sueño* (1636) nach Pedro Calderón de la Barca, dessen Leitgedanken um menschliche Schicksalhaftigkeit und Selbstermächtigung als roter Faden durch den Film führen. Markovićs Vater, der in dem Stück die Hauptrolle spielt, dient dem Regisseur als Gesprächspartner, um die im Film aufgegriffenen Themen mit den Thesen des Versdramas abzugleichen und so individuelle und gesellschaftliche Verantwortlichkeiten sowie deren Wahrnehmung oder Missachtung während der Zeit des Milošević-Regimes zu reflektieren. Ausgangspunkt des Films sind die Proteste hunderttausender Demonstrant*innen am 5. Oktober 2000 in Belgrad gegen die Annullierung der Präsidentschaftswahlen vom 24. September 2000. Erst das gesellschaftliche Aufbegehren führte dazu, dass Milošević seine Niederlage gegenüber dem oppositionellen Vojislav Koštunica eingestand und schließlich zurücktrat. Ausgehend von dieser historischen Wendemarke erkundet Marković anhand seiner eigenen Geschichte und derjenigen naher Mitmenschen die fünfzehn Jahre unter Milošević – mit ihrer alltäglichen ideologischen Beeinflussung seitens der Medien sowie den internationalen Sanktionen. Er beschäftigt sich damit, wie sich der politische Einfluss des Autokraten auf das gesellschaftliche Leben der Nation auswirkte, und versucht Ansatzpunkte dafür zu finden, warum dieser Mann über viele Staatskrisen hinweg von den politischen und kulturellen Eliten Serbiens wie von der Bevölkerung gestützt wurde (Abb. 81–84).

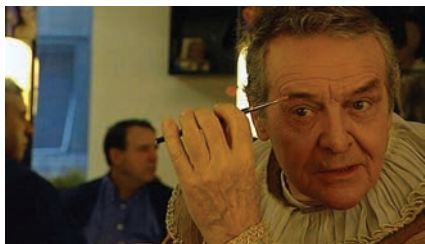
Marković präsentiert sich mittels fiktionalisierter Autor-Instanz als Anti-Held. Auch wenn er in den Jahren unter Milošević im steten Widerstreit zu dessen Politik stand, was bereits in seinen zuvor analysierten Filmen ORDINARY HEROES oder BELGRADE FOLLIES deutlich wurde (vgl. Kapitel 3.2.1), dokumentiert er sich in SERBIEN IM JAHRE NULL in selbstkritischer Zurückhaltung. Dabei inszeniert er sich als Filmemacher, der die



81–84 Marković reflektiert über den Einfluss der allabendlichen staatlichen Nachrichten in ironischer Verdichtung

Einflussmöglichkeiten künstlerischer Kritik und so auch sein eigenes Aufbegehren aus dem Rückblick infrage stellt und sich auf die Suche nach den gesellschaftlichen Werten begibt, die als Basis jener Zukunft dienen sollen, die mit dem Abtritt Miloševićs nun bevorsteht.

Gespräche über Einflussmöglichkeiten, Opposition, Verantwortung und Aktivismus sowie über Kritiklosigkeit, Passivität, Landflucht, Opportunismus, Verharmlosung und Mitläufertum, die er mit seinen Eltern, beides bekannte Schauspieler*innen, mit seinen Kindern, mit Künstler*innen und Intellektuellen aus Dissidentenkreisen und mit internationalen Weggefährt*innen führt, treiben den Film voran, ohne dass sich der Regisseur als moralische Instanz ins Spiel bringt (Abb. 85–86). Marković nutzt die polyphone Narration, um darauf hinzuweisen, dass das «Metanarrativ» («master narrative»), das sich im klassischen Dokumentarfilm lange Jahre in Form einer allwissenden oder umfassenden Perspektive äußerte, keinen Bestand mehr hat (Nichols 1994b: 75; siehe auch White 1991). Wie «die Geschichte», so ist auch eine Gesellschaft oder Gemeinschaft niemals ein harmonisches und in sich geschlossenes Gefüge, weshalb es anderer diskursiver Formen bedarf, diese in ihrer Vielfalt zu beleuchten. Um das zu verdeutlichen, wendet der Filmemacher eine rhetorische Strategie an, die unterschiedliches filmisches Material miteinander verbindet: Die dialogische Ebene ergibt sich aus der Kontrastierung von zahlreichen inszenierten Szenen zu Markovićs Vergangenheit, die sich so oder ähnlich zugetragen haben könnte, von Fernseharchivbildern, Interviews und aus dem Off



85–86 Bei seinen Eltern sucht Marković nach Antworten

interpretierten dokumentarisch-beobachtenden Sequenzen. Das Verfahren ähnelt dem von Zafranovićs *DECLINE OF THE CENTURY*, in dem Bezüge zwischen den historischen Phasen und dem gesellschaftlichen Denken einer bestimmten Zeit im Spiegel individuellen Schaffens hergestellt sind. Auch Marković verwendet in seinem Rückblick auf die Jahre des Aufstiegs und der autoritären Herrschaft Miloševićs zusätzliche Sequenzen aus seinen Spielfilmen, deren Inhalte und gesellschaftliche Zusammenhänge er den Zuschauer*innen in Form eines kritisch-politischen Kommentars näherbringt. Manchmal spiegelt sich in den Fiktionen aus Markovićs Sicht nachträglich und auf visionäre Weise die zukünftige Realität, wie er dies an verschiedenen Beispielen vorführt. Dadurch lenkt er die Rezeption der fiktionalen ebenso wie die der dokumentarischen Bilder zu einer politischen Reflexion hin.

Die zeitlichen Ebenen überlagern sich. In dokumentarischen Bildern, die Marković aus seinem Archiv beizieht, sieht man ihn im Kontakt mit Menschen seines damaligen Umfeldes, von denen sich einige nicht nur dem korrupten System zuwandten oder sich zu strammen Nationalist*innen wandelten und zu Reichtum gelangten, sondern sogar für seine politische Verfolgung sorgten. Dann wiederum gibt er seine Ignoranz gegenüber den Auswirkungen des Krieges preis, der jenseits der serbischen Landesgrenzen stattfand; er präsentiert aber auch seinen Drang, sich stets über die aktuellen Nachrichten der Staatsmedien informieren (und empören) zu müssen. Zudem berichtet er von seinem Versuch, einen unter Milošević zum Fernsehchef aufgestiegenen Bekannten wegen dessen propagandistischer Machenschaften zu verklagen. Die mittels punktueller Ausblicke auf persönliche Lebensmomente und fragmentarischer Erinnerungen konstruierte autobiografische Erzählebene wird – wie in *IMAGES FROM THE CORNER* – dazu genutzt, die komplexen Zusammenhänge von individuellen Erfahrungen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen zu reflektieren.

Kritischer als Zafranović geht Marković in seinen Gegenüberstellungen mit sich selbst ins Gericht. Er legt dar und hinterfragt, wie er sich in bestimmten Situationen verhielt, sucht nach Erklärungen und befragt

87 Marković ist in der Silvesternacht keineswegs in Feierlaune



Freund*innen und Familie nach deren Meinungen zu bestimmten Haltungen oder Verhaltensweisen, die ihm aus aktueller Sicht als zweifelhaft erscheinen. Die präsentierten Einschätzungen zu Gesellschaft, Politik, Staat und zum persönlichen Erleben werden im Verlauf des Films immer wieder neu beleuchtet und relativiert. So wird durch die miteinander verflochtenen Erzählstränge auch das Repräsentieren von Erkenntnissen und von Bedeutung selbst reflektiert: *SERBIEN IM JAHRE NULL* zeigt auf, dass Geschichte und Geschehen stets aus einer bestimmten Perspektive betrachtet werden und jegliche Repräsentationen von Wirklichkeit von jeher konstruiert, ausgewählt und somit fiktionalisiert sind (vgl. Tröhler 2002; siehe auch Müller 1995: 129).

Durch die Verweigerung einer epistemisch autoritären Positionierung und die selbstreflexive Art, die den Status des Films als Repräsentationsmedium des Wirklichen und Wahrhaftigen und als Repräsentant dokumentarischer Ernsthaftigkeit hinterfragt, ist bei *SERBIEN IM JAHRE NULL* die von Plantinga mit «poetic voice» bezeichnete diskursive Strategie zu erkennen. Diese Art der filmischen «Stimme» befasst sich wesentlich mit dem «Erkunden der Repräsentation» (Plantinga 1999: 109; vgl. auch Kapitel 3.2.2). Während sich die Ich-Instanz dabei als paradigmatisches Individuum innerhalb der ideologisierten Gesellschaft in ihrem eigenen Erzählen umkreist, initiieren die politischen Bezüge des Films einen politisch-aktivierenden Lektüremodus (vgl. Kapitel 2.2.3): *SERBIEN IM JAHRE NULL* animiert dazu, die politischen Praktiken des Milošević-Regimes und die damit verbundenen gesellschaftlichen und individuellen Reaktionen kritisch zu reflektieren und zudem die eigene Position zu überdenken. Ausgehend von einer Neubewertung der Vergangenheit führt das filmische Hinterfragen der Gegenwart zu einer prospektiven Ausrichtung des Diskurses, der dazu auffordert, sich Gedanken über die Entwicklung des Landes nach Milošević und die eigenen Handlungsmöglichkeiten zu machen. Darauf weist der Schluss des Films besonders deutlich hin. Denn

SERBIEN IM JAHRE NULL endet am Silvesterabend und lenkt die Reflexionen zum Jahreswechsel auf ein neu anbrechendes Zeitalter für Serbien und seine Bevölkerung (Abb. 87). Doch obwohl der Regisseur, während man ihn durch die feiernde Menschenmenge schreiten sieht, im Off für eine ehrliche und persönliche Einschätzung plädiert und eine versöhnliche Entwicklung des Landes anmahnt, endet der Film – in Markovićs provokanter Art – mit einem Eingeständnis seiner persönlichen Niederlage. Milošević, so sagt er, war sein Antrieb, um Filme zu realisieren: eine Reibungsfläche, die nun fehle. Die demokratische Zukunft durchkreuzt gewissermaßen seine kreative Identität, so seine Sorge. Mit dieser abschließenden Irritation, die den Moment des gesellschaftlichen Aufbruchs als persönlichen, künstlerischen Endpunkt wertet, werden die Zuschauer*innen zu prospektiven Überlegungen angeregt: Sie sollen sich eigene Gedanken über die Zukunft und ihre Rolle in dieser neuen Zeit machen.

THE ROAD TO FRATERNITY AND UNITY

Zuletzt möchte ich auf Maja Weiss' *THE ROAD TO FRATERNITY AND UNITY* eingehen. Auch in diesem Dokumentarfilm ist die dialogische Struktur, wie in allen vorgestellten *first person documentaries*, von besonderer Bedeutung. Die polyphone Konstruktion in den Begegnungen und Gegenüberstellungen ebenbürtiger Subjekte als einer «Vielfalt gleichberechtigter Bewusstseine» (Bachtin 1971: 10), welche divergierende Positionen vertreten, ist hier sogar zum kompositorischen Grundprinzip erhoben. So geht es in *THE ROAD TO FRATERNITY AND UNITY* im Wesentlichen darum, Stimmen aller ehemaligen jugoslawischen Nationen und Ethnien zu vereinen und Politisches sowie Persönliches in Erfahrung zu bringen (Abb. 88). Dabei



88 Maja Weiss zu Beginn ihrer Reise an der Straße der Brüderlichkeit und Einheit

enthält Weiss' Film in der repräsentierten Vielfalt der Meinungen der sozialen Akteur*innen einen Ausblick auf die Möglichkeit gesellschaftlicher Versöhnung. Denn trotz der divergierenden Sichtweisen ist der Wunsch nach einer Beilegung der durch die Nationalismen und Kriege entstandenen Feindschaft unter den ethnischen, religiösen und kulturellen Gemeinschaften Post-Jugoslawiens deutlich.

Im Zentrum des Roadmovies als ethnografische Erkundung der postjugoslawischen Region steht die Frage, ob und wie die Ideologie der ›Brüderlichkeit und Einheit‹ in den neuen Nationalstaaten weiter existiert und wie sie – ohne nostalgische Verklärung – dazu genutzt werden könnte, die Gestaltung der Zukunft mitzuprägen. Das Problem mit der Parole Titos bringt einer von Weiss' Gesprächspartner*innen, ein Journalist aus Mostar, auf den Punkt:

Das Traurige ist, dass der Krieg selbst und der aufkommende Nationalismus das Anliegen jener war, die zuvor am lautesten die ›Brüderlichkeit und Einheit‹ vertreten hatten. Die Floskel ›Brüderlichkeit und Einheit‹ – virtuos in sich selbst –, deren Idee unsere Probleme im Vorhinein lösen sollte, ließ diesen Krieg gerade zu einem so blutigen werden.

(Zitat aus THE ROAD OF FRATERNITY AND UNITY)

Die neuen Machteliten, die oft auch die alten waren, bekämpften alles ›Jugoslawische‹ radikal. Wer nach dem Ende des Titoismus das Motto der ›Brüderlichkeit und Einheit‹ dennoch als gesellschaftliche Konstante aufrechtzuerhalten versuchte, wurde der ›Jugo-Nostalgie‹ verdächtigt.¹³⁷ Jeglichem Nachdenken über die Begriffe und Werte aus den Zeiten des Kommunismus wurde im gängigen dominanten Diskurs eine schädigende Kritik am Gegenwärtigen vorgeworfen. Die Nostalgie verschleierte, so der Vorwurf, «arglistig den Zweifel am neuen System», wie es Dubravka Ugrešić formuliert (Ugrešić 1995: 134), die selbst in die Kritik geraten war, eine ›Jugo-Nostalgikerin‹ zu sein. Sie erkennt diese Haltung als eine unversöhnliche, wenn sie schreibt:

Der Zweifel am neuen System ist ein unfreundlicher Akt gegenüber dem neuen Staat, er stellt seine Werte in Frage, der Zweifel bedeutet ebenso Verurteilung des Krieges wie das Eingeständnis, dass auch die Feinde Menschen sind; er könnte weiterhin ein Eintreten für den Kommunismus und das von ihm transportierte ideologische System bedeuten. *(Ugrešić 1995: 134)*

Die Phase des ›Jugoslawismus‹ und ›Titoismus‹ wurde in den jugoslawischen Nachfolgestaaten als eine Zeit der Unterdrückung der je eigenen

137 Zum Begriff der ›Jugo-Nostalgie‹ und den sozialen Verwendungszwecken vgl. Volčič (2007).



89–90 In enger Zusammenarbeit mit ihrer Schwester erkundet Weiss die Befindlichkeiten der vom Krieg betroffenen Menschen

Nation dargestellt, und man versuchte, jegliche Bezüge zum ehemaligen Wertesystem beiseitezuschieben.¹³⁸ Die Konsequenz war das Anheizen des Nationalismus in den jugoslawischen Republiken, was als ein auslösendes Moment in der Zerfallsgeschichte Jugoslawiens gesehen werden muss (vgl. Kapitel 1.1). Indem sich Weiss dem unterdrückten Tito'schen Motto widmet, es im Blick auf die Vergangenheit, aber auch als grundsätzlichen Wert diskutieren will, fordert sie ihre Gesprächspartner*innen heraus, über ideologische Vereinfachungen und Pauschalisierungen hinauszudenken. Sich selbst hat die Autorin dabei ebenso im Blick: In den Episoden zwischen ihren Begegnungen mit den sozialen Akteur*innen reflektiert sie ihre Sicht auf die eigene Vergangenheit in Jugoslawien und die ihr damals vermittelten Werte, ihre Rolle als Dokumentarfilmerin und ihre filmische Herangehensweise. Im Film sind zudem verschiedene Sequenzen enthalten, in denen sich die Akteur*innen kritisch zu Weiss' filmischem Unterfangen äußern und dieses hinterfragen.

Weiss spricht mit Flüchtlingen, die ihre Heimat, und Menschen, die Familienmitglieder im Krieg verloren haben (Abb. 89–90). Sie debattiert mit Politiker*innen und Privatpersonen, die sich für den Frieden einsetzen, solchen, die ihre Ohnmacht gegenüber den Ereignissen des Zerfalls zugeben, und anderen, die hoffnungsvolle Schritte konstatieren. Sie trifft Personen, die der Zukunft gegenüber pessimistisch eingestellt sind, solche, die meinen, dass Brüderlichkeit und Einheit nie wirklich existiert hätten, und ›Jugo-Nostalgiker*innen‹, die sich nach der Zeit des kommunistischen

138 Die Kritik an diesem geschichtsvergessenden Verfahren habe ich anhand Žilniks *Trro ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN* dargelegt (vgl. Kapitel 3.1.1). Siehe auch Dijana Jelača, die der Tragweite der ›Jugo-Nostalgie‹ – als komplexe Gefühlsstruktur einer Sehnsucht nach dem Vergangenen – im postjugoslawischen Spielfilm, der den Zerfall Jugoslawiens zum Thema hat, nachspürt (Jelača 2016: 137–181).

tischen Staates zurücksehen. Die meist kurzen Einblicke, die der Film in das Leben und Denken der Protagonist*innen gewährt, zeigen, dass sich diese mehrheitlich der politischen Hintergründe in Bezug auf den Untergang Jugoslawiens bewusst sind und die Machtinteressen, die zu Zerfall und Kriegen geführt haben, durchschauen, auch wenn sie aufgrund ihrer individuellen Erfahrungen ganz unterschiedliche Schlüsse daraus ziehen. Im Austausch mit den sozialen Akteur*innen wird deutlich, dass die Regisseurin an den Gründen für die unterschiedlichen politischen Meinungen interessiert ist und Aufschluss über die individuellen Erfahrungswelten in den einzelnen postjugoslawischen Regionen gewähren will, worüber die Zuschauer*innen aus den je anderen Regionen sowie das mit den historischen Kontexten wenig vertraute internationale Publikum in der Regel wenig Bescheid wissen. Man erfährt von Verhaftungen der Anti-Milošević-Aktivist*innen, von vielen noch immer als Flüchtlinge lebenden Bürger*innen in allen neuen Ländern, von der Folter während des Krieges, von funktionierenden wie stagnierenden Aufbauprojekten, von den Zehntausenden jungen Serb*innen, die Anfang der 1990er-Jahre ins Ausland zogen, um entweder dem Kriegsdienst zu entgehen und/oder vor den politischen und sozialen Konflikten zu fliehen, von dem sich zuspitzenden Kosovo-Konflikt unter internationaler Beobachtung und vom damit verbundenen Aufgebot serbischer Soldaten sowie von der Bedeutung des Zerfalls Jugoslawiens für die vielen ethnisch und religiös gemischten Familien, die sich nirgendwo mehr heimisch fühlen. Durch die große Vielfalt an Informationen zeichnet ROAD TO FRATERNITY AND UNITY ein dichtes Bild des Zustands der postjugoslawischen Gesellschaft, die um eine Normalisierung der noch immer angespannten sozialen und politischen Situation in den einzelnen Nationalstaaten ringt. Trotz negativer Erfahrungen und der Voreingenommenheit gegenüber den Möglichkeiten eines Versöhnungsprozesses zeigt sich in vielen Bemerkungen, dass das Interesse an den ehemaligen ‹Nachbar*innen› nach wie vor vorhanden ist. Die kaleidoskopische Diversität der Perspektiven zielt letztlich darauf hin, eine humanistische Haltung zu initiieren und Reflexionen über die erörterten politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge in Verbindung mit den sich daraus entwickelnden individuellen Sichtweisen in Gang zu setzen.

Während Weiss losgezogen war, um nach der verlorenen Vergangenheit zu suchen, traf sie mehrheitlich auf Menschen im Aufbruch, die sich für eine Überwindung aller ideologischen Fesseln interessiert zeigen und einem friedlichen Zusammenleben in der Region entgegenblicken. So lässt sich in THE ROAD TO FRATERNITY AND UNITY der Ausdruck eines auf Wandel und Veränderung ausgerichteten Denkens erkennen, das im Sinne

Ernst Blochs als ‹utopisches Bewusstsein› mit Blick auf eine tolerantere Gesellschaft gelesen werden kann (vgl. Kapitel 2.3.3).

* * *

In einer Zeit, in der – wie es der Filmhistoriker Hans-Joachim Schlegel ausdrückt – die Suche nach ‹bilddramaturgisch bewusster und eigenständiger Gestaltung› in allen postjugoslawischen Staaten vorangetrieben wurde (Schlegel 2008: 64), bedeutete die hier behandelte Konfiguration subjektiver Erzählstrategien eine neue dokumentarfilmische Strategie, um sich mittels Ich-Instanz selbstbewusst den dominanten, in sich geschlossenen Diskursen entgegenzustellen. In den hier analysierten Dokumentarfilmen erlaubt es die subjektive Perspektive, die individuelle Verunsicherung der Menschen aufgrund von Krieg, Gewalt und Propaganda zu thematisieren und gesellschaftspolitische Aspekte jenseits dokumentarischer Strategien, die auf Eindeutigkeit und Faktizität zielen, auszuloten. Die Filme nehmen somit eine humanistische Haltung ein, in der sich – basierend auf der Repräsentation von Menschen, Situationen und gesellschaftlichen Zuständen – das Interesse an der Vielfalt ausdrückt. Zugleich regen sie zu einer Beschäftigung mit grundsätzlichen Fragen der Repräsentierbarkeit einer unüberschaubaren Menge individueller Wahrnehmungs- und Sichtweisen im Spannungsfeld des dokumentarischen Bezeugens historischer Entwicklungen an und verweisen auf die Chancen eines subjektiven Blicks. Ihre selbstreflexive Perspektive macht auf die Modalitäten des dokumentarfilmischen Schaffensprozesses aufmerksam, wobei in der besonderen Adressierung mitschwingt, was Alisa Lebow als psychoanalytische oder postmoderne Relativierung eines überlegenen, in sich gefestigten ‹Ichs› thematisiert. Denn: ‹[A]rticulating an address in the first person emphatically does not imply an autonomous and autogenous ‹speaking self› as if the Cartesian subject had never undergone review› (Lebow 2012: 3). In der Form der Entdeckungsreise, der investigativen Recherche oder der persönlichen Suche ermöglicht der performative Einbezug einer an neuen Erkenntnissen interessierten Ich-Instanz, welche in der individuellen Positionierung gezielt auf ihre eigene Infragestellung hinführt, die gesellschaftlichen Zusammenhänge im Dialog mit Anderen zu beleuchten. Die Filmschaffenden positionieren sich innerhalb ihres Werks als Subjekte, sind aber zugleich auch als Objekte Teil des Films; ihre Figur wird zusammen mit dem filmischen Gegenstand selbstreflexiv inspiziert und hinterfragt (vgl. ebd.: 4).

Trotz der vorherrschenden Vielstimmigkeit geht dabei die filmische ‹Stimme› im Kanon kontradiktorischer Standpunkte *nicht* verloren, wie

dies Nichols hinsichtlich vieler Dokumentarfilme des Direct Cinema beanstandet, die sich beinahe ausschließlich aus den Erzählungen der sozialen Akteur*innen zusammensetzen (vgl. Nichols 1988: 50). Denn die <Ich>-Filme wirken in ihren komplexen Gestaltungsweisen als Initiator: Sie schärfen das Bewusstsein für individuelle Haltungen, aber auch für deren kritische Hinterfragung und verlangen, dass sich die Zuschauer*innen mit den Möglichkeiten gesellschaftlicher Wandlungsprozesse befassen. Hierin möchte ich ihre spezifische filmische Haltung sehen: Die filmische Vorgehensweise, mit der das Verhältnis von dominanten Diskursen und Gegendiskursen sowie die Frage nach der Selbstermächtigung durch kritische Positionierungen umkreist und reflektiert wird, kommt in allen in diesem Kapitel beschriebenen Dokumentarfilmen im Spannungsfeld zwischen Ernüchterung und Hoffnung auf Wandel zum Tragen. Sie dient als Anreiz, die dokumentierten Geschichten mit persönlichen Erfahrungen engzuführen und die sich daraus ergebenden Erkenntnisse für das eigene politische Handeln fruchtbar zu machen. Dokumentarfilme wie die hier besprochenen, in denen die Regisseur*innen das eigene Leben und Handeln in der Auseinandersetzung mit ihren Gesprächspartner*innen reflektieren, provozieren und produzieren, wie Paula Rabinowitz vermerkt, «a subject of (potential) agency, an actor in history» (Rabinowitz 1994: 8). Damit verweist die Autorin auf das dokumentarfilmische Vermögen, sich mittels ästhetischer und inhaltlicher Strategien dem repräsentierten Subjekt in seiner Handlungsfähigkeit anzunähern sowie die Aktivierung der Rezipient*innen zu initiieren:

[I]n shifting the site of documentary from the object of vision to the subject of action by insisting on the dynamic relationship of viewer to view, documentary forms invoke performance within their audiences as much as within their objects. (ebd.: 9)

In der pragmatischen Begegnung von Zuschauer*innen und dokumentarischem Objekt initiieren die Filme ein «aktives Zuschauen» und entfalten einen Denkraum, der es erlaubt, sich selbst als «politisches Subjekt» wahrzunehmen (ebd.: 23). Die Gegenüberstellung divergierender Wahrnehmungsweisen der Wirklichkeit führt bei den subjektiven, autobiografischen Dokumentarfilmen insbesondere dazu, die als unüberbrückbar geltenden Differenzen zwischen dem eigenen Standpunkt und jenem der <Anderen> mit kritischem Blick zu betrachten. Zudem wird so auf die gemeinsamen gesellschaftlichen Werte und Hoffnungen in den unterschiedlichen Positionen aufmerksam gemacht. Die Filme führen die politische Dimension persönlichen Denkens und Handelns vor Augen sowie die Wichtigkeit, einerseits unterschiedliche Diskurse zu erkennen und anzuer-

kennen und andererseits die Macht und Einflussmöglichkeiten dominanter Rhetoriken wahrzunehmen. Indem sie an die Handlungsfähigkeit des Individuums als politisches Subjekt appellieren, sich pauschalen Verurteilungen, die auf nationalen oder ethnischen und religiösen Zuordnungen basieren, zu widersetzen, liegt in ihrer humanistischen Ausrichtung der politisch-aktivierende Modus begründet.

Schlussbetrachtung

Mit Dokumentarfilmen vielschichtige Sachverhalte in ihrer Komplexität aufzuzeigen, Kritik an den dominanten Diskursen zu üben, sich damit Gehör zu verschaffen und die Bevölkerung zu aktivieren, war in den neu entstandenen postjugoslawischen Ländern vor allem im ersten Jahrzehnt ab 1991 ein äußerst schwieriges Unterfangen. Nicht nur waren die produktionellen Bedingungen mit dem Zerfall Jugoslawiens praktisch über Nacht weitgehend außer Kraft gesetzt worden, was bezüglich Finanzierung, Herstellung und Vertrieb auf das gesamte Dokumentarfilmschaffen Auswirkungen hatte. Weit schwerer wogen für engagierte Dokumentarfilmer*innen die staatlich gelenkten Restriktionen gegen jegliche Formen des politischen Widerspruchs. Erst mit der Jahrtausendwende, als es unabhängigen Bewegungen und politischen Gruppierungen gelang, den demokratischen Prozess in den hier untersuchten Ländern Serbien, Kroatien und Bosnien-Herzegowina voranzutreiben, änderte sich die Situation merklich – obschon es immer wieder Rückschläge zu verzeichnen gab. Dennoch existierte von Anfang an ein, wenn auch über lange Jahre marginales, kritisches Dokumentarfilmschaffen, das sich der Auseinandersetzung mit dem gewaltsamen Zerfall und den sich daraus ergebenden akuten Problemen der Nachfolgestaaten Jugoslawiens widmete.

Wie ich in den Dokumentarfilmlektüren zu zeigen versuche, entwickelten die Filmemacher*innen in einer Art Reibungsprozess an den politischen Gegebenheiten diversifizierte Gestaltungsformen, deren prospektiver Charakter die Zuschauer*innen – vor allem jene vor Ort, aber auch das internationale Publikum mitsamt den im Ausland lebenden ›Ex-Jugoslaw*innen‹ – zur Reflexion über zukünftige Versöhnungsprozesse und zur politischen Einmischung ermutigen sollten. In aufklärerischen Dokumentarfilmen stellten sie Bezüge zwischen der jugoslawischen Vergangenheit und der postjugoslawischen Gegenwart her, um davon ausgehend politisch Gewachsenes und die gesellschaftlich tragenden Werte ebenso wie die nationalistischen und menschenverachtenden Ideologien und die Ereignisse der Kriege zu thematisieren und zu kontextualisieren (vgl. Kapitel 3.1). Eine weitere Strategie war die ›Sichtbarmachung‹ kritischer Bürger*innen und oppositioneller Denkweisen (vgl. Kapitel 3.2.1). Andere widersetzten sich mit essayistischen oder beobachtenden Ansätzen den politischen Tabus und hinterfragten so die offizielle Linie ihrer Regierungen (vgl. Kapitel 3.2.2). Darüber hinaus wurde eine transparente subjektive Perspektive auf die Wirklichkeit erprobt, um mit einem ›Ich‹ als

Knotenpunkt der Erzählung Ähnlichkeiten und Differenzen im Denken von Filmemacher*in und Publikum klar hervortreten zu lassen und auf diese Weise die Beschäftigung der Rezipient*innen mit ihren eigenen Positionen zu fördern (vgl. Kapitel 3.2.3).

In den Analysen konzentriere ich mich auf die Dokumentarfilme, die mit ihren unterschiedlichen filmischen Herangehensweisen die Wahrnehmung für die politischen Mechanismen von Machterhalt und gesellschaftlicher Lenkung einerseits und die individuelle politische Handlungsfähigkeit andererseits zu schärfen versuchen. Die Untersuchungen lassen erkennen, dass die Filme ihre jeweiligen formalästhetischen Strategien nutzen, um die gesellschaftlichen und politischen Widersprüche der existierenden Verhältnisse aufzudecken und dabei den eigenen Standpunkt in die Betrachtungen prüfend miteinzubeziehen. Mit dem Verfahren der ›immanenten Kritik‹, die sich nicht auf Basis eines externen Wertesystems mit den gesellschaftspolitischen Begebenheiten befasst, sondern den vorhandenen Normen- und Wertekanon aufgreift (vgl. Kapitel 2.3.1), verknüpfen die Filme kritische mit selbstkritischen Komponenten und machen sich so zu einem Teil ihres Untersuchungsgegenstands. Durch Gegenüberstellungen konträrer Sichtweisen, Mehrdeutigkeiten, subjektive Perspektiven sowie Irritationen und Brüche prägen sie einen Diskurs, der keine alternativen Wahrheiten hervorbringt und eigene ideologische Positionierungen zu vermeiden versucht. Die filmischen Herangehensweisen zeugen – gerade in den politisch autoritären Zusammenhängen, in denen die Dokumentarfilme entstanden – von einem ›antiautoritativen‹ Denken: Sie kontrastieren die dominanten Diskurse mit eigenen Vorstellungen, wobei sie Raum gewähren, unterschiedliche Sichtweisen zu reflektieren, ohne sich als überlegen oder allwissend über andere zu erheben. Auch halten sie sich mit eigenen Urteilen zurück, was die Ursachen und Gründe des Zerfalls und der Kriege anbelangt. Sie vermitteln vielmehr anhand der reflektierten und vielschichtigen Präsentation von Beobachtungen, Thesen und Sachverhalten ein Bild, das als Ausgangspunkt für weitere tiefgründige Untersuchungen und die gesellschaftliche Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit zu verstehen ist.

Diese dokumentarfilmische Haltung initiiert, wie ich in meinen Analysen darlege, einen politisch-aktivierenden Modus (vgl. Kapitel 2.2.3), durch den die Rezipient*innen dazu angeleitet werden, die dokumentierten Begebenheiten mit der Wirklichkeit abzugleichen. Aufseiten der Zuschauer*innen wird ein Bewusstsein dafür geschaffen, dass die gegenwärtigen dominanten Überzeugungssysteme an den kulturell verankerten und grundlegenden humanitären Wertvorstellungen wie Gleichberechtigung, Meinungsfreiheit oder Gerechtigkeit gemessen werden müssen. Die

Filme liefern Anregungen, die Verbindungen und Widersprüche, die sich innerhalb des filmischen Diskurses auftun, zu ergründen und davon ausgehend den eigenen Standpunkt zu überdenken.

Die Menschen – als soziale Akteur*innen im Film oder als Rezipient*innen des jeweiligen Films – aktiv in die Auseinandersetzung gesellschaftlicher Prozesse und Praktiken einzubeziehen, lässt eine politische Verantwortung des Dokumentarfilmschaffens der Länder des ehemaligen Jugoslawiens als Teil einer humanistisch ausgerichteten, demokratischen Bewegung erkennen. Auffällig ist, dass außer in den Filmen, die während der Kriegsphase in Kroatien produziert wurden (vgl. Kapitel 3.1.2), in allen untersuchten Werken eine Haltung vermittelt wird, die mit Badiou als «Anerkennung des Selben» (Badiou 2003: 40; vgl. Kapitel 2.1.4) bezeichnet werden kann. Mit ihren den dominanten Diskursen kritisch gegenüberstehenden Positionierungen überschreiten die Dokumentarfilme die zu ihrer Zeit gängige politische Praxis der Bestimmung von Zugehörigkeiten, jener wertenden Trennung zwischen Mitgliedern der eigenen Gemeinschaft und den anderen ethnischen, religiösen oder kulturellen Gruppen Post-Jugoslawiens. Ohne die Vielfalt der Verschiedenheiten zu bestreiten, wenden sie sich gegen Zuordnungen und festschreibende Einschätzungen der Identitäten und umgehen so eine Differenzierung zwischen einem «Wir» und den «Anderen» (vgl. u. a. Kapitel 3.1.3).

Gerade dadurch beziehen die Filme aber doch wiederum Stellung – was das grundlegend Menschliche anbelangt: Entgegen der Weise, wie im Krieg und in der Nachkriegsphase von den politischen und kulturellen Eliten eine Loslösung der unterschiedlichen Gemeinschaften als Versicherung des «Eigenen» propagiert wurde, thematisieren sie das geschürte Konfliktpotenzial und die langfristige Belastung der Gesellschaften aus einer Perspektive, die sich an der Menschlichkeit orientiert und auf Versöhnung zielt. Menschenrechtsverletzungen, Diskriminierung und Hass werden, ohne dabei Schuldige zu bestimmen, kategorisch abgelehnt. Ins Zentrum rücken so die gesellschaftlichen Wertvorstellungen, die an das Alltagserleben der Rezipient*innen anknüpfen und diese dazu anregen, sich mit Fragen der Gerechtigkeit und des ethischen Umgangs mit begangenen (Kriegs-)Verbrechen zu beschäftigen. Darin wird der Versuch sichtbar, das Unabgeschlossene – im steten Wandel begriffene und ständig zu erweiternde Mögliche – der gesellschaftlichen Praktiken zu vermitteln, die vermeintliche Universalität des dominanten Diskurses zu unterlaufen und das Bewusstsein der Zuschauer*innen dafür zu wecken, dass jene die herrschende Meinung nicht nur hinterfragen, sondern sich ihr widersetzen können. Dieses besondere Potenzial der Dokumentarfilme, den Blick der Zuschauenden zu öffnen und Visionen über zukünftige Entwicklungen

entstehen zu lassen, habe ich genauer zu erörtern versucht (vgl. Kapitel 2.3.3). Dabei betrachte ich es als eine Spezifik des politisch-aktivierenden Modus, dass er eine prospektive Ausrichtung in der Lektüre zu initiieren und die Zuschauer*innen dadurch zu einer Auseinandersetzung mit der Zukunft anzuregen vermag. Mit ihm ist demnach die Hoffnung verbunden, dass filmische Denkanstöße zu einer Aktivierung der Rezipient*innen führen und den gesellschaftlichen Wandel mitgestalten können.¹ Hierin liegt ein erster Schritt zur Selbstermächtigung, welche durch die filmische Aktivierung angestrebt wird. Auf dieses filmische Vermögen, eine prospektive Perspektive zu programmieren, referiere ich mit der Neuschöpfung des Begriffs der ›Prospektivität‹: Ohne dass die Dokumentarfilme imaginierte Alternativen präsentierten, schafft ihre Kritik am Gegenwärtigen einen Raum, in dem das Nachdenken über eine mögliche Zukunft und eine Verbesserung des gesellschaftlichen Zusammenlebens unter anerkannten ethischen Prämissen angestoßen wird. Mit ihren oftmals komplexen Erzählweisen initiieren sie eine Lektüre, die die Rezipient*innen dazu bringt, die eigenen Handlungsmöglichkeiten bezüglich des gesellschaftlichen Fortschritts zu reflektieren.

In der konkreten historischen Situation vermochten die Dokumentarfilme bis auf wenige Ausnahmen, zu denen u. a. Žilniks *TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN* (vgl. Kapitel 3.1.1) oder Kneževićs *STORM OVER KRAJINA* (vgl. Kapitel 3.2.2) zu zählen sind, kaum ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit zu dringen. Ihre Verbreitung innerhalb des ehemaligen Jugoslawiens blieb meist auf Filmfestivals und private oder halböffentliche Vorführungen beschränkt. Diese Problematik ist ein grundlegendes Phänomen von kritischen Diskursen, wie Richard Terdiman hervorhebt: «We cannot repeat it often enough: the dominant *remains dominant*; its antagonists are ceaselessly obliged to internalize this fact which defines *all* social reality up to the horizon of the revolutionary» (Terdiman 1985: 73). Doch schmälert das Wissen darum nicht die Tragweite eines Gegendiskurses. Denn zumindest in den jeweiligen Aufführungszusammenhängen können kritische Perspektiven mit ihrer inhaltlichen Ausrichtung ein politisches Bewusstsein aktivieren oder verstärken und so als ein Element innerhalb von oppositionellen Bewegungen ihre Wirkkraft entfalten.

Anreiz und Hoffnung sind es wohl, die dazu führten, dass die an der Produktion und der Verbreitung von kritischen Standpunkten Beteiligten – selbst wenn sie sich ihres begrenzten Einflusses bewusst waren –

1 Jene Hoffnung, die in der filmischen Kritik einer gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation und den Kontexten der Veröffentlichung ersichtlich wird, findet sich im Kapitel 2.3.3 anhand von Ernst Blochs Konzept des *utopischen Potenzials* als auf ein real Mögliches abzielend hergeleitet.

nicht davon abließen, sich stets von Neuem zu engagieren und mit ihren Dokumentarfilmen gegen die nationalistische Rhetorik des jeweiligen politischen Establishments, aber ebenso gegen die Fehleinschätzungen der internationalen Meinungs- und Verhandlungsführer*innen anzutreten. Zu kritischen künstlerischen Produktionen merkt Terdiman an, dass sie als Teil eines kulturellen Widerstands zu verstehen sind, der zu jeder oppositionellen Bewegung gehört und gewissermaßen in jeder Gesellschaft mit hegemonialen Strukturen anzutreffen ist (vgl. Terdiman 1985: 80). Für viele Filmemacher*innen wurden ihre Werke so zu einem Mittel im Kampf um Demokratie und Menschenrechte, indem sie den Funken des Argwohns gegenüber dem gesellschaftlich Gegebenen und den dominanten Positionen schürten und dabei den Blick auf die Zukunft lenkten.

* * *

Das aktivierende Potenzial politischer Dokumentarfilme habe ich in der vorliegenden Studie anhand des politisch-aktivistischen Filmkorpus aus den Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawiens nachgezeichnet. Es zeigten sich die zahlreichen Möglichkeiten und die Bedeutung reflektierender, hinterfragender und sich einmischender Positionen – auch wenn sie aus der Marginalität heraus agieren. So sind die Filme als Zeichen des demokratischen Aufbruchs zu lesen. Im Hinblick auf aktuelle – friedliche oder revoltierende, erfolgreiche oder durch Gewalt unterdrückte – gesellschaftliche Umbrüche weltweit kann das Forschungsprojekt als Impuls gelesen werden, vermehrt den Herangehens- und Diskursweisen eines regionalen politisch-aktivierenden Filmschaffens überall auf der Welt nachzuspüren und es dadurch in den internationalen gesellschaftlichen Fokus zu rücken. Denn mit einer Sichtbarmachung dieser kritischen Diskurse lässt sich ein Bewusstsein für ihre Anliegen außerhalb ihrer Regionen stärken und bestenfalls – als eine Art utopische Vision – zur Entfaltung und Unterstützung von politischen Bewegungen beitragen.

Anhang

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

- Aaron, Michele (2007): *Spectatorship: The Power of Looking on*. London / New York: Wallflower.
- Adorno, Theodor W. (1972): «Beitrag zur Ideologienlehre» [1954]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 8, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 457–477.
- Adorno, Theodor W. (1977): «Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit» [1959]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 10.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 555–572.
- Agridopoulos, Aristotelis (2015): «Philosophische Reflexionen zur Postdemokratie mit Jacques Rancière». In: *Politik unterrichten*, 30/1, 5–10.
- Allen, Jeanne (1991): «Self-Reflexivity in Documentary» [1977]. In: Burnett, Ron (Hg.): *Explorations in Film Theory*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 103–110.
- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie* [frz. 1970]. Hamburg/Berlin: VSA.
- Anderson, Benedict (2005): *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* [engl. 1983]. Frankfurt a. M. / New York: Campus.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Assmann, Aleida (2009): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [1999]. München: C. H. Beck.
- Assmann, Jan (1988): «Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität». In: Assmann, Jan / Hölischer, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9–19.
- Aufderheide, Patricia (1997): «Public Intimacy: The Development of First-Person Documentary». In: *Afterimage*, 25/1, 16–18.
- Austin, John L. (1972): *Zur Theorie der Sprechakte* [engl. 1962]. Stuttgart: Reclam.
- Bachtin, Michail (1971): *Probleme der Poetik Dostoevskijs* [russ. 1963, teilw. 1929], hrsg. v. Walter Höllerer. München: Carl Hanser Verlag.
- Bachtin, Michail (1979): «Das Wort im Roman» [russ. 1934/35]. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes* [russ. Aufsätze 1919–1974], hrsg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 154–300.
- Bachtin, Michail (1985): *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur* [russ. 1929/1963 u. 1965]. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien: Ullstein Materialien.
- Badiou, Alain (2003): *Ethik: Versuch über das Bewusstsein des Bösen* [frz. 1993]. Wien: Turia + Kant.
- Bakić-Hayden, Milica (1995): «Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia». In: *Slavic Review*, 54/4, 917–931.
- Bakić-Hayden, Milica / Hayden, Robert M. (1992): «Orientalist Variations on the Theme «Balkans»: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics». In: *Slavic Review*, 51/1, 1–15.

- Barkhausen, Hans (1982): *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim: Georg Olms.
- Barnouw, Erik (1993): *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* [2. rev. Auflage v. 1974]. New York / Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1990a): «Die Fotografie als Botschaft» [frz. 1961]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III* [frz. 1982], hrsg. v. François Wahl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 11–27.
- Barthes, Roland (1990b): «Rhetorik des Bildes» [frz. 1964]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III* [frz. 1982], hrsg. v. François Wahl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 28–46.
- Barthes, Roland (2006): «Der Tod des Autors» [frz. 1968]. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache: Kritische Essays IV* [frz. 1984], hrsg. v. François Wahl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 57–63.
- Baruch Wachtel, Andrew (1998): *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Baudrillard, Jean (1993): «Weder Zukunft noch Ende – die Reversion der Geschichte». In: Maresch, Rudolf (Hg.): *Zukunft oder Ende: Standpunkte – Analysen – Entwürfe*. München: Boer, 479–490.
- Bauschinger, Sibylle (2007): «Der gedruckte Krieg: Zur Berichterstattung über den Jugoslawienkrieg (1993–1995) in taz und FAZ». In: *Augsburger Volkskundliche Nachrichten*, 13/26 [12. Sept. 2017]: [https://www.medienverantwortung.de/wp-content/uploads/2009/07/Der_gedruckte_Krieg_\(AVN\).pdf](https://www.medienverantwortung.de/wp-content/uploads/2009/07/Der_gedruckte_Krieg_(AVN).pdf).
- Beilenhoff, Wolfgang (1973): «Nachwort». In: Ders. (Hg.): *Dziga Vertov: Schriften zum Film*. München: Carl Hanser Verlag, 138–157.
- Bellamy, Alex J. (2003): *The Formation of Croatian National Identity: A Centuries-Old Dream?* Manchester / New York: Manchester University Press.
- Bennett, Christopher (1995): *Yugoslavia's Bloody Collapse: Causes, Course and Consequences*. London: Hurst & Co.
- Bieber, Florian (1999): «The Conflict in Former Yugoslavia as a <Fault Line War>? Testing the Validity of Samuel Huntington's <Clash of Civilizations>». In: *Balkanologie*, 3/1, 33–48.
- Bieber, Florian (2005): *Nationalismus in Serbien vom Tode Titos bis zum Ende der Ära Milošević*. Wien: LIT Verlag.
- Birnbacher, Dieter (2013): *Analytische Einführung in die Ethik*. Berlin: de Gruyter.
- Birringer, Johannes (2000): *Performance on the Edge: Transformations of Culture*. London / New Brunswick, N.J.: The Athlone Press.
- Bloch, Ernst (1965): «Kann Hoffnung enttäuscht werden?». In: Ders.: *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 385–392.
- Bloch, Ernst (1977): *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* [1921]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst (1979): *Das Prinzip Hoffnung*, 3 Bände [Niederschrift 1938–1947 in den USA; 1954–1959]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst (1985): *Geist der Utopie* [1918; rev. Auflage v. 1923]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blum, Philipp (2017): *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch <queeren> Filmensembles*. Marburg: Schüren.
- Bottomore, Stephen (2007): «Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902». Utrecht: Utrecht University Press.
- Braun, Bernhard (1991): *Die Utopie des Geistes: Zur Funktion der Utopie in der politischen Theorie Gustav Landauers*. Idstein: Schulz-Kirchner.

- Braune, Andreas (Hg.) (2017): *Ziviler Ungehorsam: Texte von Thoreau bis Occupy*. Stuttgart: Reclam.
- Brenner, Peter J. (1982): «Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der Philosophie». In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 11–63.
- Brereton, Pat (2005): *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol/Portland, Oregon: Intellect Books.
- Brigjć, Dubravko (1995): «Bosnia Must Be What It Is, What It Has Always Been: Interview With Ademir Kenović». In: AIM [v. 29. März 1995; 23. Dez. 2016]: <http://www.aimpress.ch/dyn/trae/archive/data/199504/50408-002-trae-sar.htm>.
- Brinckmann, Christine N. (1988): «Ichfilm und Ichroman». In: Friedl, Bettina / Weber, Alfred (Hg.): *Film und Literatur in Amerika*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 65–95.
- Brinckmann, Christine N. (2014): «Empathie im Dokumentarfilm: Eine Fallstudie». In: Dies.: *Farbe, Licht, Empathie*, hrsg. v. Britta Hartmann. Marburg: Schüren, 193–221.
- Brockmann, Till (2014): *Die Zeitlupe: Anatomie eines filmischen Stilmittels*. Marburg: Schüren.
- Bruss, Elizabeth W. (1980): «Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film». In: Olney, James (Hg.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 298–320.
- Bruzzi, Stella (2000): *New Documentary: A Critical Introduction*. London / New York: Routledge.
- Buchter, Heike (2017): «Der bestgehasste Mann: Devisenspekulant, internationaler Strippenzieher, böse amerikanische Krake. Wie wurde George Soros zum internationalen Hassobjekt?». In: *Zeit Online* [v. 14. Okt. 2017; 26. Feb. 2018]: <http://www.zeit.de/wirtschaft/2017-10/george-soros-ungarn-usa/komplettansicht>.
- Buck-Morss, Susan (2000): *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: The MIT Press.
- Buden, Boris (1999): ««National verantwortungsbewusste» Medien oder unabhängige «Verräter»?». In: *Ost-West-Gegebinformationen*, 11/1 [20. Okt. 2017]: <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/csbsc/ostwest/11-1-99-Buden.htm>.
- Buden, Boris (2009): *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Buden, Boris (2010): «Shoot It Black! An Introduction to Želimir Žilnik». In: *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, 25, 38–47.
- Buder, Bernd (2008): «Nationale Fragen und Kriegsverbrechen im ex-jugoslawischen Dokumentarfilm». In: *Südost-Europa*, 56/4, 556–571.
- Bukvić, Marin (2014): «Media Situation in Croatia». In: *Balkanmedia, Media and Democracy in South East Europe* [18. Juni 2018]: <http://www.kas.de/wf/en/71.13595/>.
- Burić, Christian (2002): «Kroatiens Innenpolitik und seine euro-atlantischen Integrationsbemühungen». In: *Südost-Europa*, 51/4–6, 250–265.
- Burić, Nada (2009): «Media Landscapes: Croatia». In: *European Journalism Centre* [27. Juli 2016]: http://ejc.net/media_landscapes/croatia.
- Burns, John F. (1992): «A Killer's Tale – A Special Report: A Serbian Fighter's Path of Brutality». In: *The New York Times* [v. 27. Nov. 1992; 15. Dez. 2016]: <http://www.nytimes.com/1992/11/27/world/a-killer-s-tale-a-special-report-a-serbian-fighter-s-path-of-brutality.html>.
- Bussemer, Thymian (2008): *Propaganda. Konzepte und Theorien* [rev. Auflage v. 2005]. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Bussemer, Thymian (2013): «Propaganda. Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung». In: *Docupedia-Zeitgeschichte* [30. März 2018]: http://docupedia.de/zg/bussemer_propaganda_v1_de_2013.
- Butler, Judith (2005): *Gefährdetes Leben: Politische Essays* [engl. 2004]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2010): *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen* [engl. 2009]. Frankfurt a. M.: Campus.
- Calic, Marie-Janine (1996): *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina* [rev. u. erw. Auflage v. 1995; 8. unveränd. Auflage: 2012]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Calic, Marie-Janine (2010): *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.
- Carroll, Noël (1983): «From Real to Reel: Entagled in Nonfiction Film». In: *Philosophic Exchange*, 14/1, 4–45.
- Carroll, Noël (2006): «Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus» [engl. 1997]. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 34–62.
- Centrih, Lev (2014): «The Road to Collapse: The Demise of the League of Communists of Yugoslavia». In: *Research Paper Series, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe*, 2, 4–39.
- Chanan, Michael (2007): *The Politics of Documentary*. London: BFI.
- Chateau, Dominique (2011a): «Introduction: Rethinking Subjectivity in Film». In: Ders. (Hg.): *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 11–20.
- Chateau, Dominique (2011b): «A Philosophical Approach to Subjectivity in Film Form». In: Ders. (Hg.): *Subjectivity: Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 161–185.
- Chiari, Bernhard / Rogg, Matthias / Schmidt, Wolfgang (2003): «Einleitung». In: Dies. (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1–2.
- Christen, Thomas (Hg.) (2016): *Vom Neorealismus zu den neuen Wellen: Filmische Erneuerungsbewegungen 1945–1968*. Marburg: Schüren.
- Čolović, Ivan (2011): *Kulturterror auf dem Balkan: Essays zur politischen Anthropologie* [serb. 2008]. Osnabrück: Fibre.
- Comolli, Jean-Luc / Narboni, Jean (1976): «Cinema/Ideology/Criticism» [frz. 1969]. In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 22–30.
- Conversi, Daniele (1999): «Moral Relativism and Equidistance in British Attitudes to the War in the Former Yugoslavia». In: Cushman, Thomas / Meštrović, Stjepan Gabriel (Hg.): *This Time We Knew: Western Responses to Genocide in Bosnia*. New York / London: New York University Press, 244–281.
- Crnković, Gordana P. (2014): *Post-Yugoslav Literature and Film: Fires, Foundations, Flourishes*. New York / London / New Delhi / Sidney: Bloomsbury.
- Curtis, Robin (2005): «Selbstverortungen: Räumlichkeit und filmische Autobiographie». In: Koch, Gertrud (Hg.): *Umwidmungen: Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8, 70–86.
- Cushman, Thomas / Meštrović, Stjepan Gabriel (Hg.) (1996a): *This Time We Knew: Western Responses to Genocide in Bosnia*. New York / London: New York University Press.
- Cushman, Thomas / Meštrović, Stjepan Gabriel (1996b): «Introduction». In: Dies.

- (Hg.): *This Time We Knew: Western Responses to Genocide in Bosnia*. New York / London: New York University Press, 1–38.
- D'Idler, Martin (2007): *Die Modernisierung der Utopie: Vom Wandel des Neuen Menschen in der politischen Utopie der Neuzeit*. Berlin: LIT Verlag.
- Daković, Nevena (2001): «Documentaries from Post-Yugoslavia: Serbia War Discourse, 1999». In: *Afterimage*, 28/4, 16–18.
- Daković, Nevena (2008): «Out of the Past: Memories and Nostalgia in (Post-) Yugoslav Cinema». In: Sarkisova, Oksana / Apor, Péter (Hg.): *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Budapest: Central European University Press, 117–141.
- Dausien, Bettina (2012): «Differenz und Selbst-Verortung – Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Biographien als Forschungskonzept». In: Aulenbacher, Brigitte / Riegraf, Birgit (Hg.): *Erkenntnis und Methode: Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs*. Wiesbaden: Springer VS, 157–177.
- Decker, Christof (1995): *Die ambivalente Macht des Films: Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Decker, Christof (2008): «Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiografischen Dokumentarfilm». In: Hof, Renate / Rohr, Susanne (Hg.): *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 169–184.
- DeCuir Jr., Greg (2010): «Old School Capitalism: An Interview with Željimir Žilnik». In: *Cineaste*, 35/4 [14. Feb. 2018]: <https://www.cineaste.com/fall2010/old-school-capitalism-an-interview-with-zelimir-zilnik/>.
- DeCuir Jr., Greg (2011): *Yugoslav Black Wave: Polemical Cinema from 1963–72 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*. Belgrad: Film Center Serbia.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1980): *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Dembski, Tanja (2000): *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Lukács, Bachtin und Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Didi-Huberman, Georges (2011): *Wenn die Bilder Bilder Position beziehen: Das Auge der Geschichte I* [frz. 2009]. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Diekmann, Stefanie (2020): «Bilder einer Revolution: Sergej Loznitsa filmt den Maidan». In: Liptay, Fabienne (Hg.): *PostProduktion. Bildpraktiken zwischen Film und Fotografie*. Marburg: Schüren (in Vorbereitung).
- Đukić, Slavoljub (2001): *Milošević and Marković: A Lust for Power*. Montreal/Kingston/London/Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Doering-Manteuffel, Sabine (2005): «Propaganda». In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 7. Tübingen: Max Niemeyer, 266–283.
- Downing, Lisa / Saxton, Libby (Hg.) (2010a): *Film and Ethics: Forclosed Encounters*. London / New York: Routledge.
- Downing, Lisa / Saxton, Libby (Hg.) (2010b): «Introduction». In: Dies. (Hg.): *Film and Ethics: Forclosed encounters*. London / New York: Routledge, 1–16.
- Eichhorn, Johan (2009): *Krieg in Europa: Der jugoslawische Bürgerkrieg (1991–1995) aus der Sicht der Konfliktforschung*. Freiburg i. B.: Arnold Bergstraesser Institut.
- Eisenstein, Sergej M. (1988): «The Montage of Film Attractions» [russ. 1923]. In: Ders.: *Selected Works. 1922–34*, hrsg. v. Richard Taylor. Bloomington: Indiana University Press, 39–58.
- Eisenstein, Sergej M. (1998a): «Montage der Attraktionen: Zur Inszenierung von

- A. N. Ostrovskijs «Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste» im Moskauer Proletkult» [russ. 1923]. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 58–69.
- Eisenstein, Sergej M. (1998b): «Dramaturgie der Film-Form: Der dialektische Zugang zur Film-Form» [russ. 1929]. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 275–304.
- Ellul, Jacques (1973): *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes* [frz. 1962]. New York: Vintage Books.
- Eko, Lyombe S. (2012): «New Media, Ancient Animosities: «Propaganda of the Deed» and the Laws of War in the NATO/Yugoslav Conflict of 1999». In: Ders. (Hg.): *New Media, Old Regimes: Case Studies in Comparative Communication Law and Policy*. Lanham / Boulder / New York / Toronto / Plymouth, UK: Lexington Books, 379–416.
- Ellsworth, Elizabeth (1991): «I Pledge Allegiance: The Politics of Reading and Using Educational Films». In: *Curriculum Inquiry*, 21/1, 41–64.
- Evcan, Sirma (1997): «Living and Dying Together in Sarajevo». In: *Turkish Daily News* [v. 24. Okt.1997; 11. Sept. 2015]: <http://www.hurriyetdailynews.com/living-and-dying-together-in-sarajevo.aspx?pageID=438&n=living-and-dying-together-in-sarajevo-1997-1910-1924>.
- Faulstich, Peter (2005): «Reaktivierte utopische Potentiale». In: *Erwägen Wissen Ethik*, 16/3, 300–301.
- Felman, Shoshana / Laub, Dori (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York / London: Routledge.
- Fest, Joachim (1991): *Der zerstörte Traum: Vom Ende des utopischen Zeitalters*. Berlin: Siedler.
- Fleckner, Uwe (2014): «Die Ideologie des Augenblicks: Ereignisbilder als Zeugen und Protagonisten der Geschichte». In: Ders. (Hg.): *Bilder machen Geschichte: Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Berlin: De Gruyter, 11–28.
- Fleiß, Jürgen / Höllinger, Franz / Kuzmics, Helmut (2009): «Nationalstolz zwischen Patriotismus und Nationalismus? Empirisch-methodologische Analysen und Reflexionen am Beispiel des International Social Survey Programme 2003 «National Identity»». In: *Berliner Journal für Soziologie*, 3, 409–434.
- Foucault, Michel (1971): *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1978a): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1978b): «Wahrheit und Macht: Interview von Alessandro Fontana und Pasquale Pasquino» [ital. 1977]. In: Ders. (Hg.): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 21–54.
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens* [frz. 1969]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2001): *Die Ordnung des Diskurses* [frz. 1971]. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Fraser, Nancy (1996): «Öffentlichkeit neu denken. Ein Beitrag zur Kritik real existierender Demokratie». In: Scheich, Elvira (Hg.): *Vermittelte Weiblichkeit: Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg: Hamburger Edition, 151–182.
- Freyer, Hans (1936): *Die politische Insel. Eine Geschichte der Utopien von Platon bis zur Gegenwart*. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Fukuyama, Francis (1992): *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.

- Funke, Hajo / Rhotert, Alexander (1999): *Unter unseren Augen. Ethnische Reinheit: Die Politik des Milošević-Regimes und die Rolle des Westens*. Berlin: Das Arabische Buch.
- Gagnon Jr., V. P. (2004): *The Myth of Ethnic War: Serbia and Croatia in the 1990s*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
- Gaines, Jane (1999a): «Political Mimesis». In: Gaines, Jane / Renov, Michael (Hg.): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 84–102.
- Gaines, Jane (1999b): «Radical Attractions: The Uprising of '34». In: *Wide Angle*, 21/2, 101–119.
- Gaines, Jane (2007): «The Production of Outrage: The Iraq War and the Radical Documentary Tradition». In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 48/2, 36–55.
- Geene, Stephan (2014): «Interventionismus und Aktivismus». In: Butin, Hubertus (Hg.): *Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Snoeck, 153–157.
- Glaurdić, Josip (2014): «Yugoslavia's Dissolution: Between the Scylla of Facts and the Charybdis of Interpretation». In: Bieber, Florian / Galijaš, Armina / Archer, Rory (Hg.): *Debating the End of Yugoslavia*. Farnham / Burlington, VT: Ashgate Publishing, 23–37.
- Goodman, Nelson (1984): *Weisen der Welterzeugung* [engl. 1978]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goulding, Daniel J. (2002): *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001* [2. rev. u. erw. Auflage v. 1985]. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Grierson, John (2006a): «Grundsätze des Dokumentarfilms» [engl. 1942]. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 90–102.
- Grierson, John (2006b): «Die Idee des Dokumentarfilms» [engl. 1942]. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 103–114.
- Grierson, John (2012): «The Documentary Idea: 1942». In: Aitken, Ian (Hg.): *Documentary Film: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London / New York: Routledge, 381–390.
- Grierson, John (2016): «The Documentary Producer» [engl. 1933]. In: Kahana, Jonathan (Hg.): *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford / New York: Oxford University Press, 215–216.
- Grottle Strebel, Elizabeth (1976): «Primitive Propaganda: The Boer War Films». In: *Sight and Sound*, 46/1, 45–47.
- Gunning, Tom (1995a): «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In-)Credulous Spectator». In: Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 114–133.
- Gunning, Tom (1995b): «Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ›Ansicht‹». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 4, 111–121.
- Habermas, Jürgen (1990): *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Hall, Stuart (1997a): «The Work of Representation». In: Ders. (Hg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications / The Open University, 13–74.

- Hall, Stuart (1997b): «The Spectacle of The ‹Other›». In: Ders. (Hg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications / The Open University, 223–290.
- Hall, Stuart (1997c): «Introduction». In: Ders. (Hg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications / The Open University, 1–11.
- Hall, Stuart (2001a): «Kodieren/Dekodieren» [engl. 1973]. In: Adelman, Ralf / Hesse, Jan O. / Keilbach, Judith (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 105–124.
- Hall, Stuart (2001b): «Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen» [engl. 1965]. In: Adelman, Ralf / Hesse, Jan O. / Keilbach, Judith (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 344–375.
- Hardy, Forsyth (1971): «Introduction». In: Ders. (Hg.): *Grierson on Documentary* [rev. Auflage von 1946]. New York / Washington: Praeger Publishers, 13–39.
- Harms, Klaus (2009): *Vor Gott ohne Gott: Freiheit, Verantwortung und Widerstand im Kontext der Religionskritik bei Dietrich Bonhoeffer und Jean-Paul Sartre. Ein Beitrag zur politischen Ethik*. Berlin: LIT Verlag.
- Hartmann, Britta (2009): *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren.
- Hartmann, Britta (2012a): «‹Anwesende Abwesenheit›: Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms». In: Hanich, Julian / Wulff, Hans Jürgen (Hg.): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen: Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Paderborn: Wilhelm Fink, 145–159.
- Hartmann, Britta (2012b): «Ethnografie und Archiv des Alltags: 24H BERLIN – EIN TAG IM LEBEN». In: *Montage/AV*, 22/2, 163–180.
- Hasebrink, Uwe (2000): «Europäische Öffentlichkeit – Zur Konstruktion von Kommunikationsräumen in Europa durch Medienpublika». In: Faulstich, Werner / Hickethier, Knut (Hg.): *Öffentlichkeit im Wandel*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 97–109.
- Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Oelschläger.
- Hawel, Marcus (2014): «Ideologie und Kritik im flexibilisierten Kapitalismus». In: Bischel, Iris / Knobloch, Ulrike / Ringger, Beat / Schatz, Holger (Hg.): *Denknetz-Jahrbuch 2014: Kritik des kritischen Denkens*. Zürich: edition 8, 8–22.
- Hetzel, Andreas / Posselt, Gerald (Hg.) (2017): *Handbuch Rhetorik und Philosophie*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Heyer, Andreas (2009): *Sozialutopien der Neuzeit: Bibliographisches Handbuch. Bibliographie der Quellen des utopischen Diskurses von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 2. Berlin: LIT Verlag.
- Hilčićin, Maša (2012): «Female Documentary Filmmakers: Fragmented Realities of Conflict and Post-Conflict Bosnia». In: *KinoKultura* [7. Feb. 2018]: <http://www.kinokultura.com/specials/14/hilcisin.shtml>.
- Hißnauer, Christian (2010): «MöglichkeitsSPIELräume: Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen». In: *MEDIENwissenschaft*, 1, 17–28.
- Hoffmann, Hilmar (1988): *‹Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit›. Propaganda im NS-Film*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hoge, James F. (Hg.) (2010): *Samuel Huntington's The Clash of Civilizations: The Debate*. New York: Foreign Affairs.

- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm – ethnographischer Film – Jean Rouch*. Hildesheim / New York: Olms.
- Hohenberger, Eva (2006): «Dokumentarfilmtheorie: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme». In: Dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* [1998]. Berlin: Vorwerk 8, 9–33.
- Hohenberger, Eva (2010): «Bilder der Globalisierung: Visualisierungsstrategien in DARWINS ALPTRAUM, WE FEED THE WORLD und UNSER TÄGLICH BROT». In: *Online Archiv Zürcher Hochschule der Künste ZHdK* [4. Feb. 2015]: https://www.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_zdok/Hohenberger.pdf, 1–16.
- Holland-Cunz, Barbara (2005): «Bloch versus Morus. Eine Diskurs-Konstruktion der Utopieforschung». In: *Erwägen Wissen Ethik*, 16/3, 305–307.
- Hongisto, Ilona (2015): *Soul of the Documentary: Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- hooks, bell (1990a): «Talking Back». In: Ferguson, Russell / Gever, Martha / Minh-ha, Trinh T. / West, Cornel (Hg.): *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. New York / London: New Museum of Contemporary Art / The MIT Press, 337–340.
- hooks, bell (1990b): «Marginality as Site of Resistance». In: Ferguson, Russell / Gever, Martha / Minh-ha, Trinh T. / West, Cornel (Hg.): *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. New York / London: New Museum of Contemporary Art / The MIT Press, 341–343.
- Human Rights Watch (1992): «Yugoslavia: Human Rights Abuses in Kosovo 1990–1992». In: *Human Rights Watch* [7. Nov. 2016]: <https://www.hrw.org/reports/1992/yugoslavia/>.
- Human Rights Watch (1996): «Croatia: Impunity for Abuses Committed During «Operation Storm» and the Denial of the Right of Refugees to Return to the Krajina». In: *Human Rights Watch*, 8/13 [20. April 2017]: <https://www.hrw.org/reports/1996/Croatia.htm>.
- Huntington, Samuel P. (1993): «The Clash of Civilizations?». In: *Foreign Affairs*, 72/3, 22–49.
- Huntington, Samuel P. (1996): *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Huntington, Samuel P. (1997): *Der Kampf der Kulturen: Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert* [engl. 1996]. München: Europaverlag.
- Iordanova, Dina (2001): *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: BFI.
- Iordanova, Dina (Hg.) (2006): *The Cinema of the Balkans*. London: Wallflower Press.
- Ivanković, Željko / Melčić, Dunja (2007): «Der bosniakisch-kroatische «Krieg im Kriege»». In: Melčić, Dunja (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 415–438.
- Ivić, Pavle / Isakovi, Antonije / Kanazir, Dušan/et. al. (1995): «Memorandum» [serb. 1993]. In: Mihailović, Kosta / Krestić, Vasilije (Hg.): *Memorandum of the Serbian Academy of Sciences and Arts: Answers to Criticisms*. Belgrad: The Serbian Academy of Sciences and Arts, 95–140.
- Jaeggi, Rahel (2009): «Was ist Ideologiekritik?». In: Jaeggi, Rahel / Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 266–295.
- James, David E. (1989): *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton, N. Y.: Princeton University Press.

- Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (1982): «Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?». In: *Science-Fiction Studies*, 9, 147–158.
- Jameson, Fredric (2005): *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London / New York: Verso.
- Jameson, Fredric (2010): «Utopia as Method, or the Uses of the Future». In: Gordin, Michael D. / Tilley, Helen / Prakash, Gyan (Hg.): *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 21–44.
- Jelača, Dijana (2016): *Dislocated Screen Memory. Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. Hampshire / New York: Palgrave Macmillan.
- Jelenković, Dunja (2013): *The Short Film Fest – 60 Years: Monograph on the Belgrade Documentary and Short Film Festival*. Belgrad: FEST.
- Jelenković, Dunja (2016): «Politics, Ideology, and Programming Practices: How the Yugoslav Documentary and Short Film Festival Abandoned the Idea of Yugoslavia». In: *New Review of Film & Television Studies*, 14/1, 76–92.
- Jowett, Garth S. / O'Donnell, Victoria (2012): *Propaganda & Persuasion* [5. Auflage v. 1986]. Thousand Oaks: Sage.
- Junge, Torsten (2008): «Todestabuisierungen – Zur Gouvernementalität des Lebensendes». In: Streble, Ingrid / Sandoval, Amélie / Mirsky, Daniel (Hg.): *Verboten, verschwiegen, ungehörig? Ein Blick auf Tabus und Tabubrüche*. Berlin: Logos Verlag, 153–168.
- Jusić, Tarik (2010): «Media Landscapes: Bosnia and Herzegovina». In: *European Journalism Centre* [27. Juli 2016]: http://ejc.net/media_landscapes/bosnia-and-herzegovina.
- Karmasin, Matthias (2007): «Krieg – Medien – Kultur: Konturen eines Forschungsprogramms». In: Karmasin, Matthias / Faulstich, Werner (Hg.): *Krieg – Medien – Kultur: Neue Forschungsansätze*. München: Wilhelm Fink, 11–34.
- Kasapović, Mirjana (2007): «Die politische Entwicklung Kroatiens von 1990–2005». In: Melčić, Dunja (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 453–460.
- Kazaz, Enver (2007): «Szenen des gängigen Schreckens». In: Beganović, Davor / Braun, Peter (Hg.): *Krieg sichten: Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Wilhelm Fink, 85–102.
- Keilbach, Judith (2008): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: LIT Verlag.
- Kessler, Frank (1998): «Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder». In: *Montage/AV*, 7/2, 63–78.
- Kessler, Frank (2002): «Historische Pragmatik». In: *Montage/AV*, 11/2, 104–112.
- Kessler, Frank (2010): «Viewing Pleasures, Pleasuring Views: Forms of Spectatorship in Early Cinema». In: Schenk, Irmbert / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren, 61–73.
- Kim, Jihoon (2016): *Between Film, Video, and the Digital. Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. New York / London / Oxford / New Delhi / Sydney: Bloomsbury.
- King, Noel (1981): «Recent «Political» Documentary. Notes on UNION MAIDS and HARLAN COUNTY USA». In: *Screen*, 22/2, 7–18.
- Kirsten, Guido (2013): *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren.
- Kleinhans, Chuck (1984): «Forms, Politics, Makers, and Contexts: Basic Issues for

- a Theory of Radical Political Documentary». In: Waugh, Thomas (Hg.): *«Show Us Life»: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, N.J. / London: The Scarecrow Press, 318–342.
- Koch, Gertrud (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Korb, Alexander (2013): *Im Schatten des Weltkriegs. Massengewalt der Ustaša gegen Serben, Juden und Roma in Kroatien 1941–1945*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Kramer, Sven (1999): *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Kristeva, Julia (1978): «Le mot, le dialogue et le roman». In: Dies.: *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 82–112.
- Kufeld, Klaus (2011): «Zeit für Utopie». In: Nida-Rümelin, Julian / Kufeld, Klaus (Hg.): *Die Gegenwart der Utopie: Zeitkritik und Denkwende*. Freiburg i. B.: Karl Alber, 9–24.
- Kulenović, Tvrtko (1994): «Letter to Georg Konrad: President of PEN International». In: *The New Combat* [12. Feb. 2017]: <http://www.newcombat.net/PopTT-TvrtkoKonrad.html>.
- Kurspahic, Kemal (2003): *Prime Time Crime: Balkan Media in War and Peace*. Washington, D.C.: United States Institute of Peace Press.
- Landauer, Gustav (2003): *Die Revolution [1907]*. Münster: Unrast.
- Lane, Jim (2002): *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Laub, Dori (2000): «Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens». In: Baer, Ulrich (Hg.): *«Niemand zeugt für den Zeugen»*. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 68–83.
- Lebow, Alisa (Hg.) (2012): *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London / New York: Wallflower Press.
- Leist, Anton (1986): «Schwierigkeiten mit der Ideologiekritik». In: Angehrn, Emil / Lohmann, Georg (Hg.): *Ethik und Marx: Moralkritik und normative Grundlagen der Marxschen Theorie*. Königstein i. T.: Hain bei Athenäum, 58–79.
- Levi, Pavle (2007): *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Levinson, Stephen (2000): *Pragmatik*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Levitas, Ruth (1990): *The Concept of Utopia*. Hertfordshire / Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press.
- Levitas, Ruth (2013): *Utopia as Method: The Imaginary Reconstruction of Society*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Roscoe, Jane (2006): «Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons». In: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, N.C. / London: McFarland, 11–26.
- Loiperdinger, Martin (2001): «Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg» [1995]. In: von Keitz, Ursula / Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg: Schüren, 71–79.
- Lovrenović, Ivan (1993): «Sarajevo stirbt und empfängt Gäste». In: *Die Zeit* [v. 10. Sept. 1993; 22. Jan. 2018]: <https://www.zeit.de/1993/37/sarajevo-stirbt-und-empfaengt-gaeste>.

- MacDonald, David Bruce (2002): *Balkan Holocausts? Serbian and Croatian Victim-Centred Propaganda and the War in Yugoslavia*. Manchester: Manchester University Press.
- Magagnoli, Paolo (2015): *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary*. London / New York: Wallflower Press.
- Maingueneau, Dominique (2000): «Polyphonie». In: Ders.: *Linguistische Grundbegriffe zur Analyse literarischer Texte* [frz. 1990]. Tübingen: Gunter Narr, 87–102.
- Maletzke, Gerhard (1972): «Propaganda: Eine begriffskritische Analyse». In: *Publizistik*, 17/2, S. 153–164.
- Mannheim, Karl (1995): *Ideologie und Utopie* [1929]. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Marchart, Oliver (2003): «Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies». In: *Medienheft*, 19/2003 [10. Okt. 2017]: http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.pdf, 7–14.
- Martig, Charles (1994): «Wenn ich Sarajevo sehe». In: *ZOOM Kommunikation und Medien*, 4, 63–66.
- Martínez, Matías (2000): «Polyphonie im Dokumentarfilm? Bachtins Polyphoniekonzept und der Interpretationsstreit um Winfried Bonengels BERUF NEONAZI». In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Festschrift für Dietrich Weber*. Köln: Edition Chora, 247–260.
- Matić, Jovanka / Ranković, Larisa (2010): «Media Landscape: Serbia». In: *European Journalism Centre* [28. Juli 2016]: http://ejc.net/media_landscapes/serbia.
- Matić, Veran (2004): «Civil Networking in a Hostile Environment: Experiences in the Former Yugoslavia». In: Schuler, Douglas / Day, Peter (Hg.): *Shaping the Network Society: The New Role of Civil Society in Cyberspace*. Cambridge, MA. / London: The MIT Press, 159–183.
- Melčić, Dunja (Hg.) (2007a): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Melčić, Dunja (2007b): «Zwischen Pluralismus und Denkdiktat: Die Medienlandschaft». In: Dies. (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 312–324.
- Metz, Christian (1971): *Langage et Cinéma*. Paris: Larousse.
- Metz, Christian (1997): *Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Milas, Nataša (2012): *Cinema of War and Peace: Bosnian Film from 1992 to the Present*. Kinokultura [7. Feb. 2018]: <http://www.kinokultura.com/specials/14/milas.shtml>.
- Mills, Sara (2004): *Discourse*. London / New York: Routledge.
- Milošević, Milan (2000): «The Media Wars: 1987–1997». In: Udovički, Jasminka / Ridgeway, James (Hg.): *Burn This House: The Making and Unmaking of Yugoslavia*. Durham/London: Duke University Press, 109–130.
- Minh-ha, Trinh T. (2006): «Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung» [engl. 1993]. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 276–296.
- Morley, David (1980): *The <Nationwide> Audience: Structure and Decoding*. London: BFI.
- Müller, Jürgen E. (1994): «Towards a Pragmatics of the Audiovisual. An Introduction». In: Ders. (Hg.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*, Band 1. Münster: Nodus Publikationen, 7–18.
- Müller, Jürgen E. (1995): «Dokumentation und Imagination: Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm TRANSIT LEVANTKADE (1990)». In: Hattendorf,

- Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag, 127–148.
- Mundhenke, Florian (2010): «Polyphone Friktionen – Die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive». In: *MEDIENwissenschaft*, 1, 29–37.
- Mundhenke, Florian (2017): *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Murtic, Dino (2015): *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*. Basingstoke, HA/New York: Palgrave Macmillan.
- Nancy, Jean-Luc (1988a): *Die undarstellbare Gemeinschaft* [frz. 1986]. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz.
- Nancy, Jean-Luc (1988b): «Der unterbrochene Mythos». In: Ders.: *Die undarstellbare Gemeinschaft* [frz. 1986]. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz, 95–148.
- Nancy, Jean-Luc (2000a): «Bild und Gewalt: Von absoluter Offenbarung und dem unendlich Bevorstehenden». In: *Lettre International*, 49, 86–89.
- Nancy, Jean-Luc (2000b): *Being Singular Plural* [frz. 1996]. Stanford, CA.: Stanford University Press.
- Neale, Steve (1977): «Propaganda». In: *Screen*, 18/3, 9–40.
- Nenadić, Diana (2011a): «An (Un)finished Tale – Croatian Wartime Documentaries: 1991–1995 in Retrospective». In: Antić, Inesa (Hg.): *Zagreb Dox: International Documentary Film Festival*. Zagreb: Factum/Puhovski, 201–205.
- Nenadić, Diana (2011b): «A Conversation with Nenad Puhovski: Documentarism as a Personal and Social Mission». In: *KinoKultura* [26. April 2017]: <http://www.kinokultura.com/specials/11/int-puhovski.shtml>.
- Nenadić, Diana (2012a): «The New Croatian Documentary: Between the Political and the Personal». In: Vidan, Aida / Crnković, Gordana P. (Hg.): *In Contrast: Croatian Film Today*. Zagreb: Croatian Film Association, 59–75.
- Nenadić, Diana (2012b): «FADE IN or Gradual Appearing of Image on a Totally Dark Screen». In: *ZagrebDox* [14. Nov. 2016]: http://zagrebdox.net/en/2012/news/fade_in_or_gradual_appearing_of_image_on_a_totally_dark_screen.
- Neusüss, Arnhelm (1986): «Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens». In: Ders. (Hg.): *Utopie: Begriff und Phänomen des Utopischen* [3. rev. u. erw. Auflage v. 1968]. Frankfurt a. M. / New York: Campus, 13–112.
- Newhouse, John (1992): «The Diplomatic Round: Dodging the Problem». In: *The New Yorker* [24. Aug. 1992; 12. Sept. 2017]: <https://www.newyorker.com/magazine/1992/08/24/dodging-the-problem>, 60–71.
- Ney, William (1994): «Two Trips to Sarajevo». In: *The New Combat* [15. Dez. 2016]: www.newcombat.net/PopTTNeyTwoTrips.html.
- Ney, William (1995): «Film «DEATH IN SARAJEVO» on Videotape» [email v. 10. Jan. 1994]. In: *Online-Forum: Davor Wagner* [15. Dezember 2016]: <https://groups.google.com/forum/m/#!topic/soc.culture.bosna-herzgvna/ZDoSTE8XAes>.
- Nichols, Bill (1981): *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1988): «The Voice of Documentary». In: Rosenthal, Alan Stuart (Hg.): *New Challenges for Documentary*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 48–63.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1994a): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

- Nichols, Bill (1994b): «The Ethnographer's Tale». In: Taylor, Lucien (Hg.): *Visualizing Theory. Selected Essays from V.a.R. 1990–1994*. New York / London: Routledge, 60–83.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary* [rev. Auflage 2010]. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2016): *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland, CA: University of California Press.
- Nicolíć, Ivana (2000): «Publishing in Serbia». In: Biggins, Michael / Crayne, Janet (Hg.): *Publishing in Yugoslavia's Successor States*. Binghamton, N. Y.: Haworth Information Press, 85–127.
- Nida-Rümelin, Julian (2011): «Utopie zwischen Rationalismus und Pragmatismus». In: Nida-Rümelin, Julian / Kufeld, Klaus (Hg.): *Die Gegenwart der Utopie: Zeitkritik und Denkwende*. Freiburg i. B.: Karl Alber, 26–45.
- Nida-Rümelin, Julian / Kufeld, Klaus (Hg.) (2011): *Die Gegenwart der Utopie: Zeitkritik und Denkwende*. Freiburg i. B.: Karl Alber.
- Nora, Pierre (1990): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach.
- O'Shaughnessy, Nicholas J. (2004): *Politics and Propaganda: Weapons of Mass Seduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Odin, Roger (1983): «Pour une sémio-pragmatique du cinéma». In: *Iris*, 1/1, 67–82.
- Odin, Roger (1984): «Film documentaire, lecture documentarisante». In: *Cinéma et Réalités*, XLI, 263–278.
- Odin, Roger (1990a): *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin.
- Odin, Roger (1990b): «Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre» [frz. 1984]. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel: Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 125–146.
- Odin, Roger (1994): «Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions». In: Müller, Jürgen E. (Hg.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History*. Münster: Nodus, 33–46.
- Odin, Roger (1995a): «Sémiologie, cognitivisme et pragmatique. Et si l'on suivait la leçon de Christian Metz!». In: *Les Cahiers du Circav*, 6/7, 269–278.
- Odin, Roger (1995b): «Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel NOTRE PLANÈTE LA TERRE (1947)» [span. 1994]. In: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag, 85–96.
- Odin, Roger (1995c): «For a Semio-Pragmatics of Film». In: Buckland, Warren (Hg.): *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 213–226.
- Odin, Roger (1995d): «A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film». In: Buckland, Warren (Hg.): *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 227–235.
- Odin, Roger (2000a): *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Odin, Roger (2000b): «La question du public. Approche sémio-pragmatique». In: *Réseaux*, 18/99, 49–72.
- Odin, Roger (2002): «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz» [frz. k. A.]. In: *Montage/AV*, 11/2, 42–56.
- Odin, Roger (2008): «Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach». In: Ishizuka, Karen L. (Hg.): *Mining the Home Movie Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 255–271.

- Odin, Roger (2011): *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Paul, Gerhard (2003): «Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen». In: Chiari, Bernhard / Rogg, Matthias / Schmidt, Wolfgang (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 3–76.
- Paul, Gerhard (2005): «Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges?». In: Knieper, Thomas / Müller, Marion (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln: Herbert von Halem, 80–104.
- Paulsen, Thomas (1995): *Die Jugoslawien-Politik der USA 1989–1994. Begrenztes Engagement und Konfliktdynamik*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Pavićević, Đorđe (2000): «Political Discourse: The Media and Communication». In: Skopljanac Brunner, Nena / Gredelj, Stjepan / Hodžić, Ālija / Krištofić, Branimir (Hg.): *Media & War*. Zagreb/Belgrad: Centre for Transition and Civil Society Research / Agency Argument, 63–76.
- Pavičić, Jurica (2000): «Moving into the Frame: Croatian Film in the 1990s». In: *Central Europe Review*, 2/19 [18. Nov. 2016]: http://www.ce-review.org/2000/2019/kinoeye2019_pavicic.html.
- Pavičić, Jurica (2003): «Croatian Documentary in the Nineties». In: *Hrvatski Filmski Ljetopis – Croatian Film Chronicles*, 33 [17. Okt. 2016]: http://www.hfs.hr/hfs/ljetopis_clanak_detail_e.asp?sif=1002.
- Pavičić, Jurica (2012a): «From a Cinema of Hatred to a Cinema of Consciousness: Croatian Film after Yugoslavia». In: Vidan, Aida / Crnković, Gordana P. (Hg.): *In Contrast: Croatian Film Today*. Zagreb: Croatian Film Association, 49–58.
- Pavičić, Jurica (2012b): «Post-Yugoslav Film: Style and Ideology. The Development of Post-Yugoslav Cinemas and the Eastern European Context 1» [kroat. 2011]. In: *MoveastWorkshop*, hrsg. v. Ivan Forgacs u. Diana Nenadić [6. Feb. 2018]: <http://www.moveast.eu/76/the-development-of-post-yugoslav-cinemas-and-the-eastern-european-context>.
- Pavičić, Jurica (2012c): «Post-Yugoslav Film: Style and Ideology. The Development of Post-Yugoslav Cinemas and the Eastern European Context 2» [kroat. 2011]. In: *MoveastWorkshop*, hrsg. v. Ivan Forgacs u. Diana Nenadić [6. Feb. 2018]: <http://moveast.eu/85/post-yugoslav-film-style-and-ideology>.
- Pavičić, Jurica (2012d): «Post-Yugoslav Film: Style and Ideology. The Development of Post-Yugoslav Cinemas and the Eastern European Context 3» [kroat. 2011]. In: *MoveastWorkshop*, hrsg. v. Ivan Forgacs u. Diana Nenadić [6. Feb. 2018]: <http://moveast.eu/95/post-yugoslav-film-style-and-ideology>.
- Pavičić, Jurica (2012e): «Post-Yugoslav Film: Style and Ideology. The Development of Post-Yugoslav Cinemas and the Eastern European Context 4» [kroat. 2011]. In: *MoveastWorkshop*, hrsg. v. Ivan Forgacs u. Diana Nenadić [6. Feb. 2018]: <http://moveast.eu/97/post-yugoslav-film-style-and-ideology>.
- Pavičić, Jurica (2012f): «Post-Yugoslav Film: Style and Ideology. Stylistic Models 5» [kroat. 2011]. In: *MoveastWorkshop*, hrsg. v. Ivan Forgacs u. Diana Nenadić [6. Feb. 2018]: <http://moveast.eu/103/post-yugoslav-film-style-and-ideology>.
- Pavičić, Jurica (2012g): «Post-Yugoslav Film: Style and Ideology. Stylistic Models 6» [kroat. 2011]. In: *MoveastWorkshop*, hrsg. v. Ivan Forgacs u. Diana Nenadić [6. Feb. 2018]: <http://moveast.eu/105/post-yugoslav-film-style-and-ideology>.
- Pechstein, Matthias / Koenig, Christian (2000): *Die Europäische Union* [3. rev. u. erw. Auflage v. 1995]. Tübingen: Mohr Siebeck.

- Pelinka, Anton (1994): «Tabus in der Politik: Zur politischen Funktion von Tabuisierung und Enttabuisierung». In: Bettelheim, Peter / Streibel, Robert (Hg.): *Tabu und Geschichte: Zur Kultur des kollektiven Erinnerns*. Wien: Picus, 21–28.
- Perović, Aleksandar (2008): «Last der Vergangenheit: Die jugoslawischen Nachfolgekriege im Dokumentarfilm» [unveröffentlichtes Manuskript des Vortrags «Ikonografie und ‹Nation (Re-)Building›/Filmdokumente aus der Ex-Jugoslawischen Region», gehalten auf dem Symposium des 8. goEast – Festival des mittel- und osteuropäischen Films, Wiesbaden, 9.–15. April 2008], 1–14.
- Pervan, Gordana (2007): «Die Bedeutung des Haager Tribunals für den Prozess der Vergangenheitsbewältigung in Kroatien». In: Pänke, Julian / Schuch, Gereon / Brosig, Malte/et. al. (Hg.): *Gegenwart der Vergangenheit: Die politische Aktualität historischer Erinnerung in Mitteleuropa*. Baden-Baden: Nomos, 169–175.
- Pfister, Manfred (1985): «Konzepte der Intertextualität». In: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität*. Tübingen: Max Niemeyer, 1–30.
- Plantinga, Carl R. (1999): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl R. (2005): «What a Documentary Is, After All». In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63/2, 105–117.
- Plantinga, Carl R. (2009): «Documentary». In: Livingston, Paisley / Plantinga, Carl (Hg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, 494–504.
- Pluth, Ed (2012): *Badiou – Eine Philosophie des Neuen* [engl. 2010]. Hamburg: Laika.
- Popper, Karl R. (1986): «Utopie und Gewalt» [engl. 1947/48]. In: Neusüss, Arnheim (Hg.): *Utopie: Begriff und Phänomen des Utopischen*. Frankfurt a.M. / New York: Campus, 313–326.
- Popper, Karl R. (2003a): *Das Elend des Historizismus* [7. rev. u. erw. Auflage v. 1965, ital. 1954], hrsg. v. Hubert Kiesewetter. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Popper, Karl R. (2003b): *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* [8. rev. u. erw. Auflage v. 1945], hrsg. v. Hubert Kiesewetter. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Prejdová, Dominika (2005a): «People from the Fringes of Society are the Spiritus Movens of Life in the Balkans. An Interview with Želimir Žilnik». In: *Ž. Ž. Online* [12. April 2016]: <http://www.zilnikzelimir.net/people-fringes-society-are-spiritus-movens-life-balkans>.
- Prejdová, Dominika (2005b): «Socially Engaged Cinema According to Želimir Žilnik». In: *Ž. Ž. Online* [28. Feb. 2017]: <http://www.zilnikzelimir.net/socially-engaged-cinema-according-zelimir-zilnik>.
- Prosic-Dvornic, Mirjana (1993): «Enough! Student Protest '92: The Youth of Belgrade in Quest of ‹Another Serbia›». In: *Anthropology of East Europe Review*, 11/1–2, 127–137.
- Pudowkin, Wsewolod I. (1998): «Über die Montage». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films* [russ. ca. 1940]. Stuttgart: Reclam, 74–96.
- Puhovski, Nenad (2003): «A Word to Begin With». In: Rašeta, Boris (Hg.): *Storm over Croatia*. Zagreb/Belgrad: Factum / Centar Za Dramsku Umjetnost / Samizdat B92, 7–8.
- Rabinowitz, Paula (1994): *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*. London: Verso.
- Ramet, Sabrina P. (1992): «War in the Balkans». In: *Foreign Affairs*, 71/4, 79–98.
- Ramet, Sabrina P. (2014): «Disputes About the Dissolution of Yugoslavia and its Wake». In: Bieber, Florian / Galijaš, Armina / Archer, Rory (Hg.): *Debating the End of Yugoslavia*. Surrey: Ashgate Publishing, 39–54.

- Ramet, Sabrina P. (Hg.) (2010): *Central and Southeast European Politics since 1989*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Rancière, Jacques (2000a): «Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière». In: *Diacritics*, 30/2, 113–126.
- Rancière, Jacques (2000b): «Konsens, Dissens, Gewalt». In: Dabag, Mihran / Kapust, Antje / Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Wilhelm Fink, 97–112.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* [frz. 1995]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques (2006a): «Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien». In: Ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [frz. 2000], hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, 75–99.
- Rancière, Jacques (2006b): «Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik». In: Ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [frz. 2000], hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books, 21–73.
- Rancière, Jacques (2008): *Zehn Thesen zur Macht* [frz. 2000]. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Rancière, Jacques (2009): *Der emanzipierte Zuschauer* [frz. 2008]. Wien: Passagen.
- Rašeta, Boris (2001): «Uproar over Film *STORM OVER KRAJINA*». In: *Alternative Information Network* [12. Feb. 2015]: <http://www.aimpress.ch/dyn/trae/archive/data/200110/11017-005-trae-zag.htm>.
- Rašeta, Boris (Hg.) (2003a): *Storm over Croatia*. Zagreb/Belgrad: Factum / Centar Za Dramsku Umjetnost / Samizdat B92.
- Rašeta, Boris (2003b): «The Sound and The Fury – The <Storm> Case». In: Ders. (Hg.): *Storm over Croatia*. Zagreb/Belgrad: Factum / Centar Za Dramsku Umjetnost / Samizdat B92, 9–14.
- Rathfelder, Erich (2007): «Der Krieg an seinen Schauplätzen». In: Melčić, Dunja (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 344–361.
- Reeves, Nicholas (1999): *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* London / New York: Cassell.
- Reich, Andreas (2016): «Medienfreiheit in Serbien: Freie Presse für die Galerie». In: *Neue Zürcher Zeitung* [v. 29. Juli 2016, 3. März 2018]: <http://www.nzz.ch/international/aufgefallen/medienfreiheit-in-serbien-freie-presse-fuer-die-galerie-ld.108139>.
- Reiter, Andrea (2016): «Krieg, Dokumentarfilm und Verantwortung. Zur ethischen Begegnung in Filmen aus dem belagerten Sarajevo». In: *Montage/AV*, 25/1, 31–43.
- Reiter, Andrea (2018): «Filmischer Aktivismus und Regimekritik. Zur Zirkulation kritischer Dokumentarfilme während des Milošević-Regimes». In: Trenka, Susie / Berton, Mireille / Bouchez, Charlotte (Hg.): *La circulation des images / Die Zirkulation der Bilder: Kino, Fotografie und neue Medien*. Marburg: Schüren, 153–168.
- Reiter, Andrea (2020): «Prospectivity in Political Documentaries». In: Spiegel, Simon / Reiter, Andrea / Goldberg, Marcy (Hg.): *Utopia and Reality. Documentary, Activism and Imagined Worlds*. Cardiff: University of Wales Press (in Druck).
- Reljić, Dušan (1995): *Democracy and Media in the East*. Prag: RFE/RL Broadcasting Center.
- Reljić, Dušan (1998): *Killing Screens: Medien in Zeiten von Konflikten*. Düsseldorf: Droste Verlag.
- Reljić, Dušan (2001): «The News Media and the Transformation of Ethnopolitical Conflicts». In: *Berghof Handbook for Conflict Transformation*, 04/01, 1–22.
- Reljić, Dušan (2004): «Who Builds Civil Society? Civil Society, Mass Media and

- Democracy in Post-Communist Countries». In: *Geneva Centre for the Democratic Control of Armed Forces*, 131, 1–17.
- Renov, Michael (1993): «Toward a Poetics of Documentary». In: Ders. (Hg.): *Theorizing Documentary*. New York / London: Routledge, 12–36.
- Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Renov, Michael (2008): «First-Person Films: Some Theses on Self-Inscription». In: Austin, Thomas / de Jong, Wilma (Hg.): *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Maidenhead, Berkshire / New York: Open University Press, 39–50.
- Robins, Kevin (1996): *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*. London / New York: Routledge.
- Rogel, Carole (2004): *The Breakup of Yugoslavia and its Aftermath*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Rohbeck, Johannes (2013): *Zukunft der Geschichte: Geschichtsphilosophie und Zukunftsethik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Rohringer, Margit (2009): *Documents on the Balkans. History, Memory, Identity: Representations of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film*. Newcastle u. T.: Cambridge Scholars Publishing.
- Rokсандić, Drago (1994): «Nationale Konflikte in Titos Jugoslawien – Ein Tabu?». In: Bettelheim, Peter / Streibel, Robert (Hg.): *Tabu und Geschichte: Zur Kultur des kollektiven Erinnerns*. Wien: Picus Verlag, 100–128.
- Roskamm, Wilhelm (2008): «Das Böse in Alain Badiou's Ethik der Wahrheiten». In: *Episteme. Online-Magazin für eine Philosophie der Praxis*, 4 [10. Mai 2018]: <http://www.episteme.de/download/Roskamm-Ethik-Badiou.pdf>, 1–24.
- Ruby, Jay (1978): «The Celluloid Self». In: Katz, John Stuart (Hg.): *Autobiography: Film/Video/Photography*. Ontario: Art Gallery of Ontario, 7–10.
- Ruby, Jay (2005): «The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film» [1977]. In: Rosenthal, Alan / Corner, John (Hg.): *New Challenges for Documentary* [1988]. Manchester / New York: Manchester University Press, 34–47.
- Russell-Omaljev, Ana (2016): *Divided We Stand: Discourse on Identity in «First» and «Other» Serbia. Social Construction of the Self and the Other*. Stuttgart: Ibidem.
- Saage, Richard (1990): *Das Ende der politischen Utopie?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Saage, Richard (1995): *Vermessungen des Nirgendwo: Begriffe, Wirkungsgeschichte und Lernprozesse der neuzeitlichen Utopien*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Saage, Richard (2004): «Wie zukunftsfähig ist der klassische Utopiebegriff?». In: *UTOPIE kreativ*, 165/166 [8. Jan. 2015]: http://www.rosa-luxemburg-club.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/165_166-saage.pdf, 617–636.
- Saage, Richard (2005): «Plädoyer für den klassischen Utopiebegriff». In: *Erwägen Wissen Ethik*, 16/3, 291–298.
- Saage, Richard (2008): *Utopieforschung II: An der Schwelle des 21. Jahrhunderts*. Berlin: LIT Verlag.
- Sadkovich, James J. (1998): *The U.S. Media and Yugoslavia, 1991–1995*. Westport, Connecticut/London: Praeger Publishers.
- Said, Edward W. (1979): *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Saxton, Libby (2010a): ««Tracking Shots Are a Question of Morality»: Ethics, Aesthetics, Documentary». In: Downing, Lisa / Saxton, Libby (Hg.): *Film and Ethics: Forclosed Encounters*. London / New York: Routledge, 22–35.
- Saxton, Libby (2010b): «Ethics, Spectatorship and the Spectacle of Suffering». In:

- Downing, Lisa / Saxton, Libby (Hg.): *Film and Ethics: Forclosed Encounters*. London / New York: Routledge, 62–75.
- Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.
- Schäuble, Michaela (2007): «Spurensicherungen. (Auto-)biographische Erzählformen in Dokumentarfilmen über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien». In: Beganović, Davor / Braun, Peter (Hg.): *Krieg sichten: Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Wilhelm Fink, 171–202.
- Schiller, Hans-Ernst (1991): *Bloch-Konstellationen: Utopien der Philosophie*. Lüneburg: Dietrich zu Klampen Verlag.
- Schiller, Ulrich (1994): «Rendezvous mit Tito. Ein Film und die zarten Regungen des Protests gegen den Krieg: Wahrnehmungen am Belgrader Horizont». In: *Die Zeit* [v. 20. Mai 1994].
- Schlegel, Hans-Joachim (2008): «Blick zurück nach vorn: Nicht nur historische Jugo-Dok Aspekte». Wiesbaden: goEast-Filmfestival, 64–66.
- Schmidt, Burghart (1988): *Kritik der reinen Utopie: Eine sozialphilosophische Untersuchung*. Stuttgart: Metzler.
- Schmidt, Burghart (2005): «Engagement für Utopie als Denk- und Vorstellungsweise». In: *Erwägen Wissen Ethik*, 16/3, 331–333.
- Schmidt, Burghart (2011): «Wie ist Konkrete Utopie heute zu denken?». In: Nida-Rümelin, Julian / Kufeld, Klaus (Hg.): *Die Gegenwart der Utopie: Zeitkritik und Denkwende*. Freiburg i. B.: Karl Alber, 66–79.
- Scholderle, Thomas (2011): *Utopia und Utopie: Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*. Baden-Baden: Nomos.
- Schwab, Gabriele (1982): «Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache». In: Lachmann, Renate (Hg.): *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink, 63–84.
- Searle, John. R. (1982): *Ausdruck und Bedeutung: Untersuchungen zur Sprechaktttheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Searle, John. R. (1988): *Sprechakte: Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Šešić, Rada (2006): «Bosnian Documentary Movement». In: Aitken, Ian (Hg.): *Encyclopedia of the Documentary Film*. New York / London: Routledge, 130–132.
- Šešić, Rada (2007): «Once Upon A Time». In: *SeeDox – South Eastern European Documentaries* [29. Juli 2017]: http://archiv.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=192&clang=1.
- Šešić, Rada (2013): «Yugoslavia (Former)». In: Aitken, Ian (Hg.): *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. London / New York: Routledge, 1021–1025.
- Sextro, Maren (2009): *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin.
- Sharp, Gene (2011): *From Dictatorship to Democracy: A Conceptual Framework for Liberation* [1993]. London: Green Print / Housmans.
- Sierek, Karl (1996): «Chronotopenanalyse und Dialogizität: Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung». In: *Montage/AV*, 5/2, 23–49.
- Sitney, P. Adams (1978): «Autobiography in Avant-Garde Film». In: Ders. (Hg.): *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: New York University Press, 199–246.
- Sitter-Liver, Beat (2011): «Ethik als utopische Zeitkritik». In: Nida-Rümelin, Julian / Kufeld, Klaus (Hg.): *Die Gegenwart der Utopie. Zeitkritik und Denkwende*. Freiburg i. B. / München: Karl Alber, 88–100.

- Skopljanac Brunner, Nena (2000): «Medien als Instrument zur Kriegsvorbereitung in Ex-Jugoslawien – Der Fall Serbien». In: *Olympe: Feministische Arbeitshefte zur Politik*, 14, 40–50.
- Skopljanac Brunner, Nena / Gredelj, Stjepan / Hodžić, Ālija / Krištofić, Branimir (Hg.) (2000): *Media & War*. Zagreb/Belgrad: Centre for Transition and Civil Society Research / Agency Argument.
- Škrabalo, Ivo (1999): «Croatia: Young Croatian Film». In: *Central Europe Review*, 1/18 [18. Nov. 2016]: http://www.ce-review.org/2099/2018/kinoeye2018_skrabalo.html.
- Smith, Christopher H. (Hg.) (1996): *Political Turmoil in Serbia: Hearing before the Commission on Security and Cooperation in Europe*. Washington: U.S. Government Printing Office.
- Smith, Katie (2007): «Framing the War in Croatia: Propaganda, Ideology and the British Press». In: *E-International Relations* [12. September 2017]: <http://www.e-ir.info/2007/12/22/framing-the-war-in-croatia-propaganda-ideology-and-the-british-press/>.
- Sobchack, Vivian Carol (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Sobchack, Vivian Carol (2006): «Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm» [engl. 1984]. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 165–194.
- Söding, Thomas (2014): «Menschenbilder. Die Galerie des Neuen Testaments» [Vorlesungsskript]. In: *Online Archiv Kath. Ruhr Universität Bochum* [10. Nov. 2017]: http://www.kath.ruhr-uni-bochum.de/imperia/md/content/nt/nt/aktuelle-vorlesungen/vorlesungsskriptedownload/vlskriptews1415/skript_master_menschenbilder_ws_201415.pdf.
- Sontag, Susan (2003): *Das Leiden anderer betrachten* [engl. 2003]. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Souriau, Étienne (1997): «Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie» [frz. 1951]. In: *Montage/AV*, 6/2, 140–157.
- Spiegel, Simon (2008a): «Schöne Aussichten oder: Warum die Zukunft auf jeden Fall schrecklich sein wird». In: *Cinema*, 53, 133–140.
- Spiegel, Simon (2008b): «Bilder einer besseren Welt. Über das ambivalente Verhältnis von Utopie und Dystopie». In: Mamczak, Sascha / Jeschke, Wolfgang (Hg.): *Das Science Fiction Jahr 2008*. München: Heyne, 58–82.
- Spiegel, Simon (2014): «Auf der Suche nach dem utopischen Film». In: Lötcher, Christine / Schrackmann, Petra / Tomkowiak, Ingrid/von Holzen, Aleta-Amirée (Hg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*. Berlin: LIT Verlag, 421–435.
- Spiegel, Simon (2019): *Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film*. Marburg: Schüren Verlag.
- Spiegel, Simon / Reiter, Andrea / Goldberg, Marcy (2020) (Hg.): *Utopia and Reality. Documentary, Activism and Imagined Worlds*. Cardiff: University of Wales Press (in Druck).
- Sretenović, Dejan (2003): «Art in a Closed Society». In: *I_CAN International Contemporary Art Network* [26. April 2016]: http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/textd224.html?id_text=36.
- Stam, Robert (1989): *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press.

- Stam, Robert (1992): *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Stančić, Mirjana (2005): «Der Balkankrieg in den deutschen Medien: Seine Wahrnehmung in der *Süddeutschen Zeitung*, bei Peter Handke und in den Übersetzungen der exjugoslawischen Frauenliteratur». In: Preußner, Heinz-Peter (Hg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam / New York: Editions Rodopi, 203–226.
- Steinberg, Stefan (2001): «Interview with the filmmaker Želimir Žilnik». In: *World Socialist Web Site* [8. April 2016]: <http://www.wsws.org/en/articles/2001/06/bint-j29.html?view=print>.
- Steyerl, Hito (2004): «Dokumentarismus als Politik der Wahrheit». In: Raunig, Gerald (Hg.): *Bildräume und Raumbilder: Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*. Wien: Turia + Kant, 165–174.
- Steyerl, Hito (2008a): *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant.
- Steyerl, Hito (2008b): «Die Sprache der Dinge. Eine materialistische Sicht auf dokumentarische Praxen». In: Dies.: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant, 121–130.
- Strasen, Sven (1998): «Ideologie und Ideologiekritik». In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 227–228.
- Strobel, August (1980): *Die Stunde der Wahrheit. Untersuchungen zum Strafverfahren gegen Jesus*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Sundhaussen, Holm (2014a): *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Sundhaussen, Holm (2014b): *Sarajevo: Die Geschichte einer Stadt*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Swigart, Leigh / Carter, Linda (2017): «An Interview with Mirko Klarin». In: *The Ad Hoc Tribunals Oral History Project, International Center for Ethics, Justice and Public Life*, Brandeis University [16. Okt. 2018]: http://bitstream.handle/10192/34170/Klarin_Final_Transcript%e2%80%93revised.pdf?sequence=4&isAllowed=y, S. 1–27.
- Taylor, Philip M. (1997): *Global Communications, International Affairs and the Media Since 1945*. London: Routledge.
- Terdiman, Richard (1985): *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Thompson, Mark (1999): *Forging War: The Media in Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina*. Luton: University of Luton Press.
- Todorova, Maria (1999): *Die Erfindung des Balkans: Europas bequemes Vorurteil* [engl. 1997]. Darmstadt: Primus Verlag.
- Trbic, Boris (2000a): «Taboo Serbia: An Interview with Janko Baljak». In: *Senses of Cinema*, 11 [28. April 2016]: <http://sensesofcinema.com/2000/eastern-european-cinema/baljak/>.
- Trbic, Boris (2000b): «The Anatomy of Madness: Independent Documentary Film in Milošević's Serbia». In: *Senses of Cinema*, 11 [19. Nov. 2017]: <http://sensesofcinema.com/2000/eastern-european-cinema/serbia/>.
- Trix, Frances (2010): «Kosova: Resisting Expulsion and Striving for Independence». In: Ramet, Sabrina P. (Hg.): *Central and Southeast European Politics since 1989*. New York: Cambridge University Press, 358–376.

- Tröhler, Margrit (2002): «Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm». In: *Montage/AV*, 11/2, 9–41.
- Tröhler, Margrit (2004): «Filmische Authentizität: Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation». In: *Montage/AV*, 13/2, 149–169.
- Tröhler, Margrit (2006): «Eine Kamera mit Händen und Füßen: Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affiziertseins und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit». In: Frizzoni, Brigitte / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Unterhaltung: Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich: Chronos Verlag, 155–174.
- Tröhler, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren.
- Tröhler, Margrit (2010): «Filme, die (etwas) bewegen: Die Öffentlichkeit des Films». In: Schenk, Irmbert / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption = Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, 117–134.
- Tucaković, Dinko (2007): «Documentaries – A Serbian Perspective». In: *SeeDox – South Eastern European Documentaries* [5. Feb. 2018]: http://www.archiv.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=197&clang=1.
- Turković, Hrvoje (2007): «South Eastern European Documentaries: Croatia 1992–2007». In: *SeeDox – South Eastern European Documentaries* [5. Feb. 2018]: http://www.archiv.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=193&clang=1.
- Tutka-Gwózdź, Magdalena (2013): *Shattered Mirror. The Problem of Identity in the Post-Yugoslav Documentary*. Kraków: Ekran.
- Tuttle Ross, Sheryl (2002): «Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and its Application to Art». In: *The Journal of Aesthetic Education*, 36/1, 16–30.
- Udovički, Jasminka / Ridgeway, James (Hg.) (2000): *Burn This House: The Making and Unmaking of Yugoslavia*. Durham/London: Duke University Press.
- Ugrešić, Dubravka (1995): *Die Kultur der Lüge* [kroat. 1994]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- United Nations, Department of Public Information (1996): «Former Yugoslavia: United Nations Protection Force». In: *Online Archiv United Nations Peacekeeping* [25. Mai 2018]: http://www.un.org/Depts/DPKO/Missions/unprof_b.htm.
- United Nations – ICTY (2016): «United Nations: International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia». In: *Online Archiv United Nations – International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia* [11. Sept. 2017]: <http://www.icty.org/en/about>.
- United Nations, Security Council (1992): «Resolution 727 (1992)». In: *Security Council Resolutions* [5. Juni 2018]: [http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/727\(1992\)](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=S/RES/727(1992))
- United Nations, Security Council (1994): «Final Report of the Commission of Experts Established Pursuant to Security Council Resolution 780 (1992)». In: *Online Archiv United Nations – International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia* [9. Sept. 2015]: http://www.icty.org/x/file/About/OTP/un_commission_of_experts_report1994_en.pdf.
- Uthmann, Jörg von (1992a): «Die UN wollen nicht Schiedsrichter sein. Der Krieg auf dem Balkan». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [v. 12. Aug. 1992].
- Uthmann, Jörg von (1992b): «Schatten des Selbstbestimmungsrechts. Blick in ame-

- rikanische und britische Zeitschriften: Der Krieg auf dem Balkan». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [v. 22. Aug. 1992].
- Vertov, Dziga (1973): *Schriften zum Film*, hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Carl Hanser Verlag.
- Vertov, Dziga (1998): «Wir. Variante eines Manifests». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 31–35.
- Vojković, Saša (2007): «Factum Documentary Films: Searching for the Present». In: *Cinéaste*, 32/3, 41–44.
- Volčič, Zala (2007): «Yugo-Nostalgia: Cultural Memory and Media in the Former Yugoslavia». In: *Critical Studies in Media Communication*, 24/1, 21–38.
- Voßkamp, Wilhelm (1985): «Tomas Morus' Utopia. Zur Konstituierung eines gattungsgeschichtlichen Prototyps». In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 183–196.
- Walsh, Martin (1981): *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, hrsg. v. Keith M. Griffiths. London: BFI.
- Walton, Douglas N. (2007): *Media Argumentation: Dialectic, Persuasion, and Rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ward, Paul (2006): «The Future of Documentary? <Conditional Tense> Documentary and the Historical Record». In: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris (Hg.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, N.C. / London: McFarland & Company, 270–283.
- Waugh, Thomas (Hg.) (1984a): «*Show Us Life*»: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, N.J. / London: The Scarecrow Press.
- Waugh, Thomas (1984b): «Introduction: Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries». In: Ders. (Hg.): «*Show Us Life*»: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, N.J. / London: The Scarecrow Press, xi–xxvii.
- Weber, Daniel (1992): «Reaktionen auf den Krieg im Balkan». In: *NZZFolio* [v. Sept. 1992, 50–53].
- Weischenberg, Siegfried (1993): «Zwischen Zensur und Verantwortung: Wie Journalisten (Kriege) konstruieren». In: Löffelholz, Martin (Hg.): *Krieg als Medienerignis: Grundlagen und Perspektiven der Krisenkommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 65–80.
- White, Hayden (1991): *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* [engl. 1978]. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wild, Michael (2017): *Volk, Volksgemeinschaft, AfD*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Williams, Linda (1991): «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess». In: *Film Quarterly*, 44/4, 2–13.
- Williams, Linda (1993): «Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary». In: *Film Quarterly*, 46/3, 9–21.
- Williams, Raymond (1976): *Communications*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Wimmer, Jeffrey (2007): *(Gegen-)Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft: Analyse eines medialen Spannungsverhältnisses*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Winston, Brian (1995): *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and its Legitimations*. London: BFI.
- Wolterstorff, Nicholas (1980a): *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.

- Wolterstorff, Nicholas (1980b): *Art in Action: Toward a Christian Aesthetic*. Grand Rapids: William B. Eerdmans.
- Zeitler, Klaus Peter (2000): *Deutschlands Rolle bei der völkerrechtlichen Anerkennung der Republik Kroatien unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Außenministers Genscher*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Ziegler, Manuela (2012): «Soziale Bewegungen». In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (Bern: HLS) [21. Sept. 2018]: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43688.php>
- Zimmermann, Patricia R. (2000): *States of Emergency. Documentaries, Wars, Democracies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zudeick, Peter (2012): «Utopie». In: Dietschy, Beat / Zeilinger, Doris / Zimmermann, Rainer (Hg.): *Bloch-Wörterbuch: Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*. Berlin: De Gruyter, 633–664.
- Županov, Josip (1995): «Mass Media and Collective Violence». In: *Javnost – The Public: Journal of the European Institute for Communication and Culture*, 2/2, 77–84.
- Zurovac, Ljiljana (2018): «Media Situation in Bosnia and Herzegovina». In: *Balkan-media, Media and Democracy in South East Europe* [12. July 2018]: <http://www.kas.de/wf/en/71.13561/>.
- Zutavern, Julia (2015): *Politik des Bewegungsfilms*. Marburg: Schüren.

Interviews

- Arnautalić, Ismet Nuno (2015): «Documentary Activism During the War» [Interview geführt von Andrea Reiter in Sarajevo, 19. Aug. 2015].
- Arnautović, Aldin (2016): «Activist Documentary Film Work» [Interview geführt von Andrea Reiter in Sarajevo, 22. März 2016].
- Begović, Nedžad (2016): «The Sarajevo Filmmakers during the War» [Interview geführt von Andrea Reiter in Sarajevo, 21. März 2016].
- Dević, Goran (2016): «Critical Film Production in Croatia» [Interview geführt von Andrea Reiter in Zagreb, 15. März 2016].
- Drljević, Alen (2016): «Filming-Making during and after the War» [Interview geführt von Andrea Reiter in Sarajevo, 23. März 2016].
- Jurić, Zvonimir (2016): «Documentary Film Production After the War» [Interview geführt von Andrea Reiter in Zagreb, 18. März 2016].
- Kenović, Ademir (2016): «Sarajevo and the Activism Organized by Filmmakers» [Interview geführt von Andrea Reiter in Sarajevo, 24. März 2016].
- Kontić, Boro (2016): «Journalism and Propaganda in Bosnia-Herzegovina» [Interview geführt von Andrea Reiter in Sarajevo, 24. März 2016].
- Matičević, Mladen (2016): «Aktivismus und Dokumentarfilm in Belgrad» [Interview geführt von Andrea Reiter in Belgrad, 10. März 2016].
- Nenadić, Diana (2016): «A Critical View on Croatia» [Interview geführt von Andrea Reiter in Zagreb, 13. März 2016].
- Prolić, Haris (2016): «Filmmaking in War Times» [Telefoninterview geführt von Andrea Reiter (Zürich/Genf), 16. Feb. 2016].
- Puhovski, Nenad (2016): «The Situation of Filmmakers in Croatia» [Interview geführt von Andrea Reiter in Zagreb, 17. März 2016].
- Turković, Hrvoje (2016): «Documentary in Croatia» [Interview geführt von Andrea Reiter in Zagreb, 15. März 2016].
- Vuletić, Srđan (2016): «Filming for Encouragement». [Interview geführt von Andrea Reiter in Sarajevo, 10. Feb. 2016].

Filmografie

Länderkürzel Jugoslawiens und der postjugoslawischen Staaten

BIH Bosnien-Herzegowina (seit 1992)
BRJ Bundesrepublik Jugoslawien (1992–2003)
CS Serbien und Montenegro (2003–2006)
HR Kroatien (seit 1991)
MK Mazedonien (1991–2019; seither Nordmazedonien)
RS Serbien (seit 2006)
SLO Slowenien (seit 1991)
YU Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien (1963–1992)

Primärkorpus

C

CESTA BRATSTVA IN ENOTNOSTI (THE ROAD OF FRATERNITY AND UNITY). Maja Weiss, SLO 1999.

CRNI GAVRANI (RAVENS). Želimir Gvardiol, BRJ 2001.

D

DO JAJA (THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE). Želimir Žilnik, BRJ 1996.

E

EVO ČOVJEKA: ECCE HOMO (ECCE HOMO: BEHOLD THE MAN). Vesna Ljubić, BIH 1994.

F

FREE SPACE. Damir Čučić, HR 2000.

G

GETO (GHETTO). Mladen Matičević und Ivan Markov, BRJ 1996.

GODINE KOJE SU POJELI LAVOVI (YEARS EATEN BY LIONS). Boro Kontić, BIH 2010.

H

HOTEL SUNJA. Ivan Salaj, HR 1992.

I

ISPOVIJEST MONSTRUMA (CONFESSIONS OF A MONSTER). Ademir Kenović und Ismet Nuno Arnautalić, BIH 1992.

K

KOSOVSKA TRILOGIJA (KOSOVO TRILOGY: THE PARALLEL WORLDS OF KOSOVO). Janko Baljak, BRJ 1994.

N

NA SPOREDNOM KOLOSIJEKU (AT THE RAILWAY SIDING). Petar Krelja, HR 1992.

NEBO ISPOD OSIJEKA (THE SKY BELOW OSIJEK). Zvonimir Jurić, HR 1995.
NEVAŽNI JUNACI (ORDINARY HEROES / LES RÉÉSISTANTS DE L'OMBRE). Goran Marković, BRJ/FR 2000.

O

OLUJA NAD KRAJINOM (STORM OVER KRAJINA). Božidar Knežević, HR 2001.

P

PALIO SAM NOGE (I BURNT LEGS). Srđan Vuletić, BIH 1993.

S

SERBIJA, GODINE NULTE (SERBIEN IM JAHRE NULL). Goran Marković, BRJ/MK/FR 2001.

SLIKE SA UGLA (IMAGES FROM THE CORNER). Jasmila Žbanić, BIH/D 2003.

SMRT U SARAJEVU (DEATH IN SARAJEVO). Haris Prolić, BIH 1994.

T

TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA (TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN).
Želimir Žilnik, BRJ 1994.

TRI (THREE). Goran Dević, HR 2008.

U

ULICA POD OPSADOM (SARAJEVO: A STREET UNDER SIEGE). Patrice Barrat, Ademir Kenović u. a., BIH/FR/GB 1993–95.

V

VIDIMO SE U ČITULJI (THE CRIME THAT CHANGED SERBIA – SEE YOU IN THE OBITUARY). Janko Baljak, BRJ 1995.

Z

ZALAZAK STOLJEĆA: TESTAMENT L. Z. (DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z.).
Lordan Zafranović, CZ/FR/HR/A 1993.

Ergänzender Filmindex

Weitere erwähnte Filme

#

LE 20 HEURES DANS LES CAMPS (PRIME TIME IN THE CAMPS). Chris Marker, FR 1993.

A

AMACORD 1991–2001. Pavle Vranjican, HR 2001.

AMARCORD. Federico Fellini, I 1973.

B

THE BATTLE OF THE SOMME. Geoffrey H. Malins, J. B. McDowell, GB 1916.

BOSNA! Alain Ferrari und Bernard-Henri Lévy, FR 1994.

C

CALLING THE GHOSTS. A STORY ABOUT RAPE, WAR AND WOMEN. Karmen Jelincic, Mandy Jacobson, USA, HR 1996.

CASQUE BLEU (BLUE HELMET). Chris Marker, FR 1995.

CONCERTO POLITICO. Jelena Stanković, BRJ 1997.

D

DNEVNIK REDITELJA (DIARY OF A FILMMAKER). Mirza Idrizović, BIH 1994.

DRAGA LJILJANA. Nina Kusturica, A 2000.

DRIFTERS. John Grierson, GB 1929.

E

EKSTREMNI BEOGRAD (EXTREME BELGRADE). Janko Baljak, BRJ 1993.

ENOUGH TO EAT? Edgar Anstey, GB 1936.

ETNIČKI ČISTO (ETHNICALLY CLEAN). Janko Baljak, BRJ 1998.

EVERYTHING AND NOTHING. Jayce Salloum, CA 2001.

F

FRAUEN IN SCHWARZ. Helga Reidemeister und Zoran Solomun, D 1997.

FROM THE EAST. Chantal Akerman, B 1993.

G

GODOT – SARAJEVO. Pjer Žalica, BIH 1993.

GOMORRA. Matteo Garrone, I 2008.

GREY GARDENS. Albert und David Maysles, USA 1975.

H

HAPPY LAND. Goran Dević, HR 2009.

HIMMEL ÜBER BERLIN. Wim Wenders, D 1987.

HOUSING PROBLEMS. Edgar Anstey und Arthur Elton, GB 1935.

I

IZVAN RAZUMNE SUMNJE (BEYOND REASONABLE DOUBT). Mina Vidaković, HR/CS/
NL 2005.

J

DAS JAHR NACH DAYTON. Nikolaus Geyrhalter, A 1997.

JANUARSKA REKA (RIVER OF JANUARY). Radivoje Andrić, BRJ 1997.

K

KUKURUZNI PUT (CORN ROAD). Petar Krelja, HR 1993.

L

THE LAST BOLSHEVIK. Chris Marker, FR 1993.

M

UN MAIRE AU KOSOVO. Chris Marker, FR 2000.

MEMENTO 26. Marko Mamuzić, CS 2003.

MGM SARAJEVO: ČOVJEK, BOG, MONSTRUM (MGM SARAJEVO: MAN, GOD, THE MONSTER). Ademir Kenović, Ismet Nuno Arnautlić, Pjer Žalica und Mirza Idrizović, BIH 1994.

MURIEL. Alain Renais, FR 1963.

N

NECROPOLIS CROATICA. Pavle Vranjican und Mladen Lučić, HR 1993.

NIČIJA ZEMLJA (NO MAN'S LAND). Danis Tanović, BIH 2001.

NOTRE PLANÈTE, LA TERRE. A. P. Dufours, FR 1947.

O

OJ MEDJEJO JEZEROM SE ZVALA (OJ MEDJEDJO, SI TU ÉTAIS UN LAC, BIH 1988). Haris Prolić, BIH 1988.

OKUPACIJA U 26 SLIKA (OCCUPATION IN 26 PICTURES). Lordan Zafranović, YU 1978.

OTMICA (ABDUCTION). Jasna Šarčević-Janković und Ivan Markov, BRJ 2002.

P

PAVILJON 22 (PAVILION 22). Nenad Puhovski, HR 2002.

POLUDELI LJUDI (BELGRADE FOLLIES). Goran Marković, BRJ 1997.

THE PUNISHMENT. Goran Rebić, A 2000.

R

RANI RADOVI (EARLY WORKS). Želimir Žilnik, YU 1969.

RATNO KINO U SARAJEVU (WAR CINEMA IN SARAJEVO). Srđan Vuletić, BIH 1994.

REISE NACH MOSTAR. Klaus Wildenhahn, D 1994.

S

SARAJEVO FILM FESTIVAL FILM. Johan van der Keuken, NL 1993.

SERBIAN EPICS. Pawel Pawlikowski, GB 1992.

SLIKE ŽALOSNIH DOGAĐAJA (IMAGES OF SAD EVENTS). Janko Baljak, BRJ 1993.

SPALJENA ZEMLJA (BURNED GROUND). Pavle Vranjican, HR 1993.

SREBRENICA: A CRY FROM THE GRAVE. Leslie Woodhead, GB 1999.

STRANGER THAN PARADISE. Jim Jarmusch, USA 1984.

SUZANIN OSMIJEH (SUZANA'S SMILE). Petar Krelja, HR 1993.

SVA JE STALO SAMO DJECA RASTU (TOUT S'EST ARRÊTÉ, SEULS LES ENFANTS GRANDISSENT). Haris Prolić, BIH 1989.

SVI PREDSEDNIKOVİ DNEVNICI (ALL THE PRESIDENT'S NEWS). Janko Baljak, BRJ 1994.

T

TANJUSKA JA 7 PERKELETTÄ (TANYUSHA AND THE 7 DEVILS). Pirjo Honkasalo, FI 1993.

TREĆI BOŽIĆ (THE THIRD CHRISTMAS). Petar Krelja, HR 1994.

TRIJUMF ZLA (TRIUMPH OF EVIL). Mina Vidaković und Mirko Klarin, HR/BIH/NL 2001.

TUNING VOICES. Vladimir Perović, BRJ 1996.

TWO UNCLES. Kanerva Cederström, FI 1991.

U

THE UPRISING OF '34. George C. Stoney, Judith Helfand und Susanne Rostock, USA 1995.

USPON I PAD GENERALA MLADIĆA (THE RISE AND FALL OF GENERAL MLADIĆ). Lazar Stojanović, HR/CS/NL 2005.

V

VALTER BRANI SARAJEVO (WALTER VERTEIDIGT SARAJEVO). Hajrudin Krvavac, YU 1972.
VEILLÉES D'ARMES: HISTOIRE DU JOURNALISME EN TEMPS DE GUERRE (THE TROUBLES WE'VE SEEN: A HISTORY OF JOURNALISM IN WARTIME / DIE GESCHICHTE DER KRIEGSBERICHTERSTATTUNG). Marcel Ophüls, FR 1994.

LES VIVANTS ET LES MORTS DE SARAJEVO (LEBEN UND STERBEN IN SARAJEVO). Radovan Tadić, FR 1993.

VUKOVAR: FINAL CUT. Janko Baljak, CS 2006.

W

WE ARE ALL NEIGHBOURS. Debbie Christie, GB 1993.

WE FEED THE WORLD. Erwin Wagenhofer, A 2006.

Z

ZORAN ŠIPOŠ I NJEGOVA JASNA (ZORAN ŠIPOŠ AND HIS JASNA). Petar Krelja, HR 1992.

Filme im thematischen Kontext

Die folgende Zusammenstellung umfasst Dokumentarfilme, die in die Studie nicht aufgenommen werden konnten.

A

ADIO KERIDA. Vesna Ljubić, BIH 2001.

AKADEMICI (THE ACADEMICIANS). Goran Kovačić, BRJ 2002.

AMELIN ŠKOLSKI RASPUST (AMELA'S SCHOOL HOLIDAY). Zlatko Lavanić, BIH 1993.

ANATOMIJA BOLA (ANATOMY OF PAIN). Janko Baljak, BRJ 2000.

ANATOMIJA BOLA 2 – MRTVI UBIJAJU (ANATOMY OF PAIN 2 – THE DEAD KILL). Janko Baljak, BRJ 2001.

ANĐELI U SARAJEVU (ANGELS IN SARAJEVO). Antonije Nino Žalica, BIH 1993.

B

BEGUNCI (THE FUGITIVES / ON THE RUN). Mirko Klarin, HR/CS/BIH/NL 2004.

BEZDAN (ABYSS). Adis Bakrač, BIH 2000.

BIĆA SA SLIKA (CREATURES FROM THE PICTURES). Damir Čučić, HR 1999.

C

ČEKAJUĆI PAKET (WAITING FOR THE PARCELS). Vuk Janić, BIH 1993.

ČOVJEK KOJI JE KUĆU ZAMIJENIO ZA TUNEL (THE MAN WHO EXCHANGED HIS HOME FOR THE TUNNEL). Elmira Jukić, BIH 1998.

CRVENE GUMENE ČIZME (RED RUBBER BOOTS). Jasmila Žbanić, BIH 2000.

D

DAN NEZAVISNOSTI RADIJA 101 (RADIO 101 INDEPENDENCE DAY). Vinko Brešan, HR 2007.

DEČKO KOJEM SE ŽURILO (THE BOY WHO RUSHED). Biljana Čakić-Veselić, HR 2001.

DJECA KAO I SVAKA DRUGA (CHILDREN LIKE ANY OTHER). Pjer Žalica, BIH 1995.

DJEČAK IZ RATNOG FILM (A BOY FROM A WAR MOVIE). Šemsudin Gegić, BIH 2004.

DNEVNIK REDITELJA (DIARY OF A FILMMAKER). Mirza Idrizović, BIH 1994.

DOLI – KRHOTINE MOGA DJETINJSTVA (DOLI: THE FRAGMENTS OF MY CHILHOOD). Zrinko Ogresta, HR 1992.

DON. Sead Đikić, BIH 2004.
 DVORANA (THE HALL). Neven Hitrec, HR 1993.

E

ESMA. Alen Drljević, BIH 2007.
 EVROPI S LJUBAVLJU (TO EUROPE WITH LOVE). Mirjana Zoranović, BIH 1993.

F

FADILA. Nedžad Begović, BIH 1994.

I

IZJAVA 710399 (STATEMENT 710399). Refik Hodžić, BIH 2006.
 IZVAN RAZUMNE SUMNJE (BEYOND REASONABLE DOUBT). Mina Vidaković, HR/CS/
 NL/BIH 2005.

J

JEL BOMBARDUJU KOD VAS? (ARE THEY BOMBING AT YOUR PLACE?). Radivoje Andrić, BRJ 2000.
 JUSTICE UNSEEN. Aldin Arnautović, Refik Hodžić, BIH 2004.

K

KAKO UBITI GRIEGA U SRAJEVU (HOW TO KILL GRIEG IN SARAJEVO). Vlatko Filipović,
 BIH 1995.
 KAD PALIŠ, PALI BOLJE (WHEN YOU BURN IT, BURN IT BETTER). Ivan Stefanbović,
 Ivan Andrijanić, CS 2004.
 KARNEVAL (CARNIVAL). Alen Drljević, BIH 2006.
 KONTRAAFEKAT (COUNTERAFFECT). Igor Toholj, CS 2003.
 KRAJ MILENIJUMA (END OF MILLENNIUM). Nikola Stojanović, BRJ 1995.
 KRIŽNI PUT U SARAJEVU. (A CROSSROAD IN SARAJEVO). Vlatko Filipović, BIH 1993.
 KUĆA (HOME). Andrijana Stojković, BRJ 1996.

L

DAS LIED IST AUS. Ivan Faktor, HR 2002.
 LJUBAV NA GRANICI (BORDERLINE LOVERS). Miroslav Mandić. BIH 2004.
 LORA: SVJEDOČANSTVA (LORA – TESTIMONIES). Nenad Puhovski, HR 2004.

M

MAKETA (MODEL HOUSE). Goran Radovanović, BRJ 2000.
 MEMENTO 26. Marko Mamuzić, CS 2003.
 MIZALDO, KRAJ TEATRA (MIZALDO, END OF THEATRE). Benjamin Filipović, Semezdin
 Mehmedinović, BIH 1993.
 MOJA DOMOVINA – SAMO ZA UNUTRAŠNJU UPOTREBU (MY COUNTRY – FOR INTERNAL
 USE ONLY). Goran Radovanović, BRJ 2000.
 MOJA MAMA, ŠEHID (MY MOTHER, THE MARTYR). Dino Mustafić, Danis Tanović,
 BIH 1992.
 MOJIM PRIJATELJIMA (MESSAGE TO MY FRIENDS). Zlatko Lavanić, BIH 1993.
 MRTVI PUTUJU (THE TRAVELLING OF THE DEAD). Aleksandar Davić, BRJ 2001.
 MY FRIENDS. Lidija Zelović, NL 2006.
 MY OWN PRIVATE WAR. Lidija Zelović, NL 2016.

N

- NEMAM TI ŠTA REĆ' LIJEPO (I HAVE NOTHING NICE TO SAY TO YOU). Dević Goran, HR 2006.
- NESTANAK HEROJA (THE DISAPPEARANCE OF HEROES). Ivan Mandić, RS 2009.
- NOVO, NOVO VRIJEME (NEW, NEW TIME / WHO WANTS TO BE A PRESIDENT). Rajko Grlić, Igor Mirković, HR 2001.

O

- OPERACIJA DUBROVNIK (OPERATION DUBROVNIK). Goran Kovačić, CS 2003.
- OTPOR! BORBA ZA OČUVANJE SRBIJE (OTPOR: THE FIGHT TO SAVE SERBIA). Goran Radovanović, BJR, USA, 2001.

P

- PAD KRAJINE (THE FALL OF KRAJINA). Filip Švarn, RS 2007.
- PANJ PUN OLOVA (BAD BLUE BOYS). Branko Schmidt, HR 2007.
- PAULIN DVOR. Marko Mamuzić, CS 2004.
- PAVILJON 22 (PAVILION 22). Nenad Puhovski, HR 2002.
- PISMO OCU (A LETTER TO DAD). Srđan Keča, RS 2011.
- PISTA ŽIVOTA (THE RUNAWAY OF LIFE). Dino Mustafić, BIH 1993.
- PLANETA SARAJEVO (PLANET SARAJEVO). Šahin Šišić, BIH 1994.
- POSILIJE, POSILIJE (AFTER, AFTER). Jasmina Žbanić, BIH 1997.
- POVRATAK (HOMECOMING). Zvetlana Popović, Zoran Popović, CS 2003.
- POVRATAK U 1984 (1984 REVISITED). ARHITEL Production, CS 2000.
- PROMETEJ (PROMETHEUS). Zlatko Lavanić, BIH 1995.

R

- RASKRŠĆE (CROSSROADS). ARHITEL Production, CS 2004.
- RAT U DJECI (WAR IN CHILDREN). Nedžad Begović, BIH 1994.
- RAT ZA MIR (WAR FOR PEACE). Koča Pavlović, CS 2004.
- RATNI REPORTER (THE WAR REPORTER). Silvestar Kolbas, HR 2011.
- RATNICI (WARRIORS). ARHITEL Production, CS 2006.

S

- SARAJEVSKE RUŽE – TEROR U 12 SLIKA (SARAJEVO ROSES – TERROR IN 12 PICTURES). Mirko Klarin, HR/CS/NL 2012.
- SARAJEVSKI GUDAČKI (SARAJEVO'S QUARTET). Vefik Hadžismajlović, BIH 1994.
- SARAJEVSKI VODIČ ZA PREŽIVLJAVANJE (ULTIMATE SURVIVAL GUIDE: MECHANISM OF TERROR VERSUS MECHANISM OF SURVIVAL). Suada Kapić, BIH 2005.
- SJEĆAŠ LI SE SARAJEVA? (DO YOU REMEMBER SARAJEVO?). Nihad Kreševljaković, Sead Kreševljaković, Nedim Alikadić, BIH 2002.
- ŠKORPIONI, SPOMENAR (THE SCORPIONS – A SCRAPBOOK). Lazar Stojanović, RS 2007.
- SLIKE (PHOTOGRAPHS). Miroslav Benković, BIH 1994.
- SRBIJA U KONTEJNERU (SERBIA IN A TRASH CONTAINER). Janko Baljak, BRJ 2002.
- SUVA REKA (THREE STEPS TO SALVATION). Orhan Kerkez, CS 2003.
- SVETI JOVAN LETNJI U SELU PLESIN NA GOLIJU (SUMMER HOLIDAY ON SAINT JOHN'S DAY IN THE VILLAGE OF PLESIN). Miodrag (Miša) Milošević, BRJ 1996.

T

- TRIJUMF ZLA (TRIUMPH OF EVIL). Mina Vidaković, Mirko Klarin, HR/BIH/NL 2001.

U

UNMIK TITANIK. Boris Mitić, CS 2004.

UPRKOS SVEMU (AGAINST ALL ODDS). SENSE Production, HR/CS/NL 2003.

USPON I PAD GENERALA MLADIĆA (THE RISE AND FALL OF GENERAL MLADIĆ). Lazar Stojanović, HR/CS/NL 2005.

UVOZNE VRANE (IMPORTED CROWS). Goran Dević, HR 2004.

V

VIVISECT. Marija Gajicki, CS 2003.

VOĐE (THE LEADERS). ARHITEL Production, CS 2004.

VOLIO BI' DA NIJE BIO RAT (I WISH THERE HAD BEEN NO WAR). Dragan Ćirjaković, CS 2003.

VUKOVAR – POSLEDNJI REZ (VUKOVAR: FINAL CUT). Janko Baljak, CS 2006.

Y

YUGOSLAVIA, HOW IDEOLOGY MOVED OUR COLLECTIVE BODY. Marta Popivoda, RS 2013.

Z

ŽIVOT I PRIKLJUČENIJE RADOVANA KARADŽIĆA (LIFE AND ADVENTURES OF RADOVAN KARADŽIĆ). Lazar Stojanović, HR/CS/NL 2005.

ZORAN ŠIPOŠ I NJEGOVA JASNA (ZORAN ŠIPOŠ AND HIS JASNA). Petar Krelja, HR 1992.

Bildnachweis

Umschlag: CESTA BRATSTVA IN ENOTNOSTI (THE ROAD OF FRATERNITY AND UNITY), Maja Weiss, SLO 1999. Evo ČOVJEKA: ECCE HOMO (ECCE HOMO: BEHOLD THE MAN), Vesna Ljubić, BIH 1994.

Abb. 1–5 TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA (TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN), Želimir Žilnik, BRJ 1994. Abb. 6–7 Zeitungsartikel zu TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA. Abb. 8–11 VIDIMO SE U ČITULJI (THE CRIME THAT CHANGED SERBIA – SEE YOU IN THE OBITUARY), Janko Baljak, BRJ 1995. Abb. 12–16 NA SPOREDNOM KOLOSIJEKU (AT THE RAILWAY SIDING), Petar Krelja, HR 1992. Abb. 17–18 HOTEL SUNJA, Ivan Salaj, HR 1992. Abb. 19–24 NEBO ISPOD OSIJEKA (THE SKY BELOW OSIJEK), Zvonimir Jurić, HR 1995. Abb. 25–31 ZALAZAK STOLJEĆA: TESTAMENT L. Z. (DECLINE OF THE CENTURY: TESTAMENT L. Z.), Lordan Zafranović, CZ/FR/HR/A 1993. Abb. 32–34 ISPOVIJEST MONSTRUMA (CONFESSIONS OF A MONSTER), Ademir Kenović und Ismet Nuno Arnautalić, BIH 1992. Abb. 35–40 ULICA POD OPSADOM (SARAJEVO: A STREET UNDER SIEGE), Patrice Barrat, Ademir Kenović u. a., BIH/FR/GB 1993–95. Abb. 41–46 SMRT U SARAJEVU (DEATH IN SARAJEVO), Haris Prolić, BIH 1994. Abb. 47–50 Evo ČOVJEKA: ECCE HOMO (ECCE HOMO: BEHOLD THE MAN), Vesna Ljubić, BIH 1994. Abb. 51 PALIO SAM NOGE (I BURNT LEGS), Srđan Vuletić, BIH 1993. Abb. 52–57 DO JAJA (THROWING OFF THE YOLKS OF BONDAGE), Želimir Žilnik, BRJ 1996. Abb. 58–61 NEVAŽNI JUNACI (ORDINARY HEROES / LES RÉSISTANTS DE L'OMBRE), Goran Marković, BRJ/FR 2000. Abb. 62–66 OLUJA NAD KRAJINOM (STORM OVER KRAJINA), Božidar Knežević, HR 2001. Abb. 67–70 FREE SPACE, Damir Čučić, HR 2000. Abb. 71–73 CRNI GAVRANI (RAVENS), Želimir Gvardiol, BRJ 2001. Abb. 74–76 TRI (THREE), Goran Dević, HR 2008. Abb. 77 GODINE KOJE SU POJELI LAVOVI (YEARS EATEN BY LIONS), Boro Kontić, BIH 2010. Abb. 78–80 SLIKE SA UGLA (IMAGES FROM THE CORNER), Jasmila Žbanić, BIH/D 2003. Abb. 81–87 SERBIJA, GODINE NULTE (SERBIEN IM JAHRE NULL), Goran Marković, BRJ/MK/FR 2001. Abb. 88–90 CESTA BRATSTVA IN ENOTNOSTI (THE ROAD OF FRATERNITY AND UNITY), Maja Weiss, SLO 1999.

Register

A

Aaron, Michele 229
Adorno, Theodor W. 28, 131
Agridopoulos, Aristotelis 122
Akerman, Chantal 144
Alighieri, Dante 221
Allen, Jeanne 198
Althusser, Louis 93
Anderson, Benedict 31
Andrić, Radivoje 243, 260
Anstey, Edgar 92
Appadurai, Arjun 56–57
Arnautalić, Ismet Nuno 22, 203, 207–08
Arnautović, Aldin 203, 265–66
Artuković, Andrija 197–98
Assmann, Jan 136
Aufderheide, Patricia 295
Austin, John L. 113

B

Bachtin, Michail 245, 286–89, 316
Badiou, Alain 107–11, 325
Bakić-Hayden, Milica 34, 65–66
Baljak, Janko 22, 166, 168, 170–74, 264–65
Barkhausen, Hans 102
Barnouw, Erik 85
Baroš, Zoran 303
Barrat, Patrice 216–17
Barthes, Roland 188, 288, 292
Baruch Wachtel, Andrew 30–31, 34
Baudrillard, Jean 146
Bauschinger, Sibylle 64
Beckett, Samuel 215, 221
Begović, Nedžad 203
Beilenhoff, Wolfgang 91
Belgrader Kurz- und Dokumentarfilm-
festival 260
Bellamy, Alex J. 195
Bennett, Christopher 30
Bieber, Florian 35–37, 46, 48, 67, 76
Birnbacher, Dieter 214
Birringer, Johannes 206
Bloch, Ernst 19, 144–51, 203, 224, 251,
320, 326

Blum, Philipp 158
Bottomore, Stephen 100–01
Braun, Bernhard 145, 149
Braune, Andreas 17
Brenner, Peter J. 150
Breton, Pat 147
Brigić, Dubravko 217, 220
Brinckmann, Christine N. 200, 230
Brockmann, Till 246
Bruss, Elizabeth W. 200
Bruzzi, Stella 86
Buchter, Heike 72
Buck-Morss, Susan 147
Buden, Boris 52–53, 62, 72, 146, 155
Buder, Bernd 165, 208, 215, 264, 279
Bukvić, Marin 74
Burić, Christian 269
Burić, Nada 74
Burns, John F. 208, 210
Bussemer, Thymian 96–99, 102, 105–06,
135
Butler, Judith 239, 272

C

Čačić, Radimir 267–68
Calderón de la Barca, Pedro 312
Calic, Marie-Janine 29–35, 37, 41–42, 46,
49, 60, 63, 69–71, 76, 79, 168, 204, 236
Carroll, Noël 87, 113
Carter, Linda 79
Cederström, Kanerva 143
Central European University, Budapest
20
Centrih, Lev 36–37
Chanan, Michael 88–89
Chateau, Dominique 200, 305
Chiari, Bernhard 43
Christen, Thomas 92
Christie, Debbie 16
Čičak, Ivan Zvonimir 271, 274
Čolović, Ivan 48, 68
Comolli, Jean-Luc 92–93, 95
Conversi, Daniele 64–65
Crnković, Gordana P. 24

Croatian Audiovisual Centre (HAVC)
20, 179
Cronkite, Walter 13
Čučić, Damir 180, 279
Curtis, Robin 300
Cushman, Thomas 30–31, 61, 64, 204

D

D'Idler, Martin 145
Daković, Nevena 24, 77
Dausien, Bettina 301, 310
Decker, Christof 86, 101, 199–200, 295, 298
DeCuir Jr., Greg 155–56, 158
Deleuze, Gilles 141
Dembski, Tanja 288
Dević, Goran 22, 180, 284, 289–292
Didi-Huberman, Georges 247
Diekmann, Stefanie 247
Đinđić, Zoran 75, 78, 243, 245
Dufours, A. P. 120
Đukić, Slavoljub 51
Doering-Manteuffel, Sabine 96–97
Downing, Lisa 87
Drašković, Vuk 75, 243
Drlejić, Alen 203

E

Eichhorn, Johan 30, 35–36, 38–39, 41–42,
44, 47, 62–63
Eisenstein, Sergej M. 91, 249
Ellul, Jacques 96, 98
Eko, Lyombe S. 265
Ellsworth, Elizabeth 45
Elton, Arthur 92
Evcan, Sirma 227

F

Faulstich, Peter 147
Felman, Shoshana 186, 310
Ferrari, Alain 16
Fest, Joachim 146
Festival des Kroatischen Films 274
Festival des zentral- und osteuropäischen
Films 20
Finkielkraut, Alain 13
Fleckner, Uwe 247, 252–53
Fleiß, Jürgen 181
Forand, Alain 270
Foucault, Michel 14, 82, 135–37, 139–40,
260, 263

Fraser, Nancy 261–62
Freyer, Hans 146
Fukuyama, Francis 146
Funke, Hajo 63

G

Gaće, Nadežda 302
Gagnon Jr., V. P. 30, 61
Gaines, Jane 89, 192, 249–52, 262
Garrone, Matteo 175
Geene, Stephan 17, 90
Gellhorn, Martha 13
Genscher, Hans-Dietrich 62
Geyrhalter, Nikolaus 16
Glaudić, Josip 11
Goodman, Nelson 82
Goulding, Daniel J. 24, 166, 179, 194–95
Gredelj, Stjepan 50
Grierson, John 86, 90–92, 101–02, 140–
41, 295
Grlić, Rajko 194
Grottle Strebel, Elizabeth 100
Guattari, Félix 141
Gunning, Tom 100–01
Gvardiol, Želimir 22, 282–283

H

Habermas, Jürgen 115, 166
Hall, Stuart 112, 259–60
Hardy, Forsyth 92
Harms, Klaus 201
Hartmann, Britta 113, 127–28, 192, 227,
294
Hasebrink, Uwe 166
Hattendorf, Manfred 112, 114, 119
Hawel, Marcus 130–31, 134
Hayden, Robert M. 34, 65–66
Helfand, Judith 251
Hetzel, Andreas 103
Heyer, Andreas 145–46
Hilčičin, Maša 26
Hißnauer, Christian 158
Hodžić, Ćilija 50
Hoffmann, Hilmar 102
Hoge, James F. 67
Hohenberger, Eva 18, 83, 86–87, 249, 252,
290
Holland-Cunz, Barbara 145
Höllinger, Franz 181
Hongisto, Ilona 141–44

Honkasalo, Pirjo 144
 hooks, bell 258–59
 Human Rights Watch 44, 167, 271
 Huntington, Samuel P. 66–67, 69–70

I

Idrizović, Mirza 215
 Institute of Documentary Film, Prag 20
 Internationales Tribunal für das ehemalige Jugoslawien 39, 74, 79, 264, 268
 Jordanova, Dina 16, 20, 24–26, 56–57, 67–70, 72, 156, 170, 198, 201, 234–35
 Isakovi, Antonije 35–36
 Ivanković, Željko 178
 Ivić, Pavle 35–36
 Izetbegović, Alija 38, 236

J

Jacobson, Mandy 16
 Jaeggi, Rahel 130–133, 139
 James, David E. 94
 Jameson, Fredric 147
 Jarmusch, Jim 190
 Jelača, Dijana 318
 Jelenković, Dunja 165, 175, 243, 261
 Jelincic, Karmen 16
 Johnson, Ralph 63
 Jowett, Garth S. 96, 104–06
 Jugoslawisches Dokumentar- und Kurzfilmfestival 165, 173
 Junge, Torsten 268
 Jurić, Zvonimir 22, 180, 186, 189–92
 Jusić, Tarik 73

K

Kanazir, Dušan 35–36
 Karadorđević, Alexander 31
 Karadžić, Radovan 38, 41, 51, 79
 Karanović, Srđan 194
 Karmasin, Matthias 44, 106
 Kasapović, Mirjana 37
 Kazaz, Enver 188
 Keilbach, Judith 102, 196
 Kenović, Ademir 22, 203, 205–08, 214, 216–17, 220
 Kessler, Frank 116, 120, 129
 Keuken, Johan van der 205–06
 Kim, Jihoon 155
 King, Noel 18
 Kirsten, Guido 82

Kiš, Danilo 303–04
 Klarin, Mirko 79
 Kleinhans, Chuck 18, 138–39
 Knežević, Božidar 22, 173, 266–67, 271–72, 276–77, 326
 Knežević, Gordana 15
 Koch, Gertrud 196
 Kohl, Helmut 62
 Kontić, Boro 203, 297, 301–07
 Korb, Alexander 195
 Kramer, Sven 196
 Krelja, Petar 354, 356, 357, 358, 361
 Kristeva, Julia 288
 Krištofić, Branimir 50
 Krvavac, Hajrudin 223
 Kufeld, Klaus 141, 147
 Kulenović, Tvrtko 221–224
 Kurspahic, Kemal 71–74, 76–77
 Kusturica, Emir 194
 Kusturica, Nina 16
 Kuzmics, Helmut 181

L

Landauer, Gustav 145–46
 Lane, Jim 199–200, 294–95, 298–99, 301
 Laub, Dori 186–87
 Lebow, Alisa 199, 295, 298, 320
 Leist, Anton 131–32
 Levi, Pavle 24, 42, 111, 204
 Levinson, Stephen 113
 Levitas, Ruth 147
 Lévy, Bernard-Henri 16, 205
 Lipkin, Steven N. 158, 160
 Ljubić, Vesna 22, 208, 225, 227–30
 Locarno Film Festival 217
 Loiperdinger, Martin 101–02
 Lovrenović, Ivan 205
 Lučić, Mladen 180

M

MacDonald, David Bruce 42, 67–69, 195
 Magagnoli, Paolo 147
 Maingueneau, Dominique 162
 Maletzke, Gerhard 45, 96
 Malins, Geoffrey H. 101
 Mamuzić, Marko 265
 Mannheim, Karl 145–46
 Marchart, Oliver 260
 Marker, Chris 15–16, 143
 Markov, Ivan 22, 253, 264

Marković, Ante 38, 40
 Marković, Goran 22, 194, 252, 255, 258–59, 296, 312–16
 Martig, Charles 215–16
 Martínez, Matías 286, 291
 Matic, Jovanka 78
 Matic, Veran 75, 261, 275
 Matičević, Mladen 253–55, 354
 Maysles, Albert und David 144, 356
 McDowell, J. B. 101
 Medienhilfe Ex-Jugoslawien 21
 Melčić, Dunja 29, 44–48, 52–55, 164, 178, 180
 Meštrović, Stjepan Gabriel 30, 31, 61, 64, 204
 Metz, Christian 84, 288
 Milas, Nataša 26, 207
 Mills, Sara 14
 Milošević, Milan 35–37, 39–40, 46–53, 73–79, 154, 159–60, 162, 164–67, 171, 173, 177, 236, 238, 240, 243–46, 249, 252–53, 255, 257, 260–61, 263, 270, 282–84, 296, 312–16, 319, 360
 Minh-ha, Trinh T. 81
 Mladić, Ratko 79
 Morus, Thomas 145–46
 Mrkić, Vlado 15
 Müller, Jürgen E. 113, 315
 Mundhenke, Florian 155, 286
 Murtic, Dino 24

N

Nancy, Jean-Luc 211–12, 221, 261, 295
 Narboni, Jean 92–93, 95
 Neale, Steve 45
 Nenadić, Diana 26, 178–81, 186, 189, 202, 266
 Neusüss, Arnhelm 145, 148
 Newhouse, John 64
 Ney, William 225
 Nichols, Bill 18–19, 81–90, 112, 160, 169, 189–90, 208–09, 220, 234–36, 248, 290, 295–97, 299, 304, 313, 321
 Nicolić, Ivana 238–239, 243–44
 Nida-Rümelin, Julian 20, 141, 147, 176–77
 Nora, Pierre 231

O

O'Donnell, Victoria 96, 104–06
 O'Shaughnessy, Nicholas J. 96

Odin, Roger 18–19, 82, 116–21, 127, 162, 176, 192, 230–31, 233, 242, 273
 Ophüls, Marcel 12–16, 215

P

Paget, Derek 158, 160
 Paskaljević, Goran 194
 Paul, Gerhard 101, 106, 180
 Paulsen, Thomas 63
 Pavelić, Ante 195–96
 Pavičević, Đorđe 58
 Pavičić, Jurica 23–24, 179, 181
 Pawlikowski, Pawel 16, 357
 Pechstein, Matthias 62
 Pelinka, Anton 263
 Perović, Aleksandar 264, 268, 272, 277–78
 Perović, Vladimir 243, 357
 Pervan, Gordana 268–269
 Pešić, Vesna 75, 243
 Pfister, Manfred 287
 Plantinga, Carl R. 274, 315
 Platon 145–46
 Pluth, Ed 108–09
 Popper, Karl R. 17, 89, 146
 Posselt, Gerald 103
 Prejdová, Dominika 156
 Prolić, Haris 22, 203, 207–08, 220–22, 224–25, 230, 355, 357
 Prosic-Dvornic, Mirjana 29
 Pudowkin, Wsewolod I. 91
 Puhovski, Nenad 22, 180, 357, 359, 360
 Puhovski, Žarko 269, 271, 272, 275–78

R

Rabinowitz, Paula 90, 93–94, 102, 164, 181, 321
 Ramet, Sabrina P. 30, 167, 186, 225, 241, 273
 Rancière, Jacques 109, 122–26
 Ranković, Larisa 78
 Rašeta, Boris 274–77
 Rathfelder, Erich 178
 Rebić, Goran 16, 357
 Reeves, Nicholas 105–06
 Reich, Andreas 78
 Reidemeister, Helga 16, 356
 Reiter, Andrea 144, 164
 Reljić, Dušan 58–60, 72, 80
 Renais, Alain 92, 121
 Renov, Michael 199, 200, 298–300

Ridgeway, James 30
 Robichet, Théo 16
 Robins, Kevin 106
 Rogel, Carole 30
 Rogg, Matthias 43
 Rohbeck, Johannes 147
 Rohringer, Margit 201, 237, 283
 Roksandić, Drago 263
 Roscoe, Jane 158, 160
 Roskamm, Wilhelm 108
 Rostock, Susanne 251
 Rhotert, Alexander 63
 Ruby, Jay 294, 298
 Russell-Omaljev, Ana 238

S

Saage, Richard 145, 146
 Sadkovich, James J. 64
 Said, Edward W. 65, 292
 Salaj, Ivan 186–187
 Salloum, Jayce 144
 Sarajevo Film Festival 206–07, 292
 Šarčević-Janković, Jasna 22, 264, 357
 Saxton, Libby 233
 Schaffer, Johanna 240–42, 248–49, 258
 Schäuble, Michaela 307–10
 Schiller, Hans-Ernst 147
 Schiller, Ulrich 166
 Schlegel, Hans-Joachim 320
 Schmidt, Branko 180, 360
 Schmidt, Burghart 145, 147
 Schmidt, Wolfgang 43
 Schölderle, Thomas 145–46
 Schwab, Gabriele 286–287
 Searle, John R. 113, 290
 Šeks, Vladimir 43, 267
 Šešić, Rada 23, 24, 26, 203
 Sextro, Maren 158–60
 Sharp, Gene 17
 Sierek, Karl 286
 Sitney, P. Adams 298
 Sitter-Liver, Beat 151–52
 Skopljanac Brunner, Nena 21, 47–51
 Škrabalo, Ivo 180
 Smith, Christopher H. 75, 239
 Smith, Katie 64
 Sobchack, Vivian Carol 229, 251, 272
 Söding, Thomas 226
 Solomun, Zoran 16, 356
 Sontag, Susan 205, 215, 228

Souriau, Étienne 83, 119
 Spiegel, Simon 81, 99, 145
 Sretenović, Dejan 45, 160
 Stam, Robert 286, 288
 Stančić, Mirjana 193,
 Stanković, Jelena 243, 260, 356
 Steinberg, Stefan 156
 Steyerl, Hito 139, 211, 273
 Stojanović, Lazar 79, 357, 360–61
 Stoney, George C. 251, 357
 Strasen, Sven 130
 Strobel, August 226
 Sundhaussen, Holm 29–33, 35–41, 46,
 51, 53–54, 62–65, 67, 69–71, 73, 75–78,
 167–68, 172–73, 195, 202, 203, 208,
 212, 215, 240, 243, 252, 257, 281
 Swigart, Leigh 79

T

Tadić, Radovan 16, 358
 Tanović, Danis 207, 357, 359
 Taylor, Philip M. 11, 43, 105
 Terdiman, Richard 21, 326–27
 Tito, Josip Broz 31, 33, 35, 44–46, 48,
 52–53, 55, 66, 156–57, 159–60, 167,
 194, 263, 269, 296, 317–18
 Thompson, Mark 30, 38, 45–47, 49–50,
 52–56, 60–61, 72–74, 106, 165–66, 180,
 207, 219, 243–44, 261
 Todorova, Maria 30, 68
 Trbic, Boris 75, 154, 170–72, 175, 243
 Trix, Frances 76–77
 Tröhler, Margrit 82–84, 112–113, 116,
 119, 128, 158, 175, 177, 200, 277, 286,
 289, 299, 315
 Tucaković, Dinko 23–24, 26
 Tuđman, Franjo 52, 73, 179–80, 195, 236,
 267–68, 270, 281
 Turković, Hrvoje 26
 Tutka-Gwózdź, Magdalena 26
 Tuttle Ross, Sheryl 95

U

Udovički, Jasminka 30
 Ugrešić, Dubravka 193, 278, 317
 United Nations, Department of Public
 Information 40, 223
 United Nations – ICTY 79
 United Nations, Security Council 177, 202
 Uthmann, Jörg von 64

V

- Vertov, Dziga 90–91, 125, 140
Vidaković, Mina 79, 357, 359–60
Vojković, Saša 266, 276, 278–79
Volčič, Zala 317
Voßkamp, Wilhelm 146
Vranjican, Pavle 180, 276, 355, 357
Vuletić, Srđan 203, 206–07, 216, 230–33,
355, 357

W

- Wagenhofer, Erwin 358
Walsh, Martin 92
Walton, Douglas N. 99
Ward, Paul 159
Waugh, Thomas 18, 94–95, 252
Weber, Daniel 64
Weischenberg, Siegfried 13
Weiss, Maja 296, 316–19, 354
Wenders, Wim 189, 356
White, Hayden 313
Wild, Michael 31
Wildenhahn, Klaus 16, 357
Williams, Linda 81, 103, 250

- Williams, Raymond 160–61
Wimmer, Jeffrey 166, 172, 238
Winston, Brian 83,
Wolterstorff, Nicholas 113
Woodhead, Leslie 16, 357

Z

- Zeitler, Klaus Peter 62–63
Ziegler, Manuela 122
Zafranović, Lordan 22, 189, 194–98,
200–01, 314, 355, 357
Žalica, Pjer 215, 356, 357, 358
Žbanić, Jasmila 23, 297, 307–11, 355,
358, 360
Žilnik, Želimir 22, 155–62, 164–66, 168,
193, 243, 245, 247–49, 251, 254–55,
260, 291, 318, 326, 354, 355, 357
Zimmermann, Patricia R. 18, 153, 293
Zudeick, Peter 145, 146–47, 149–50
Županov, Josip 60, 70
Zurovac, Ljiljana 73
Zutavern, Julia 18–19, 122, 124, 125–
127, 151, 161, 170–71, 213, 235, 248