

BEITRÄGE AUS DEM KREIS JUNGER SÜDOSTEUROPA-FORSCHER

Sozial engagierte Filmkunst in den jugoslawischen Nachfolgestaaten

MENSUR BAŠIĆ (Jena)

Einleitung

„Der Entstehung von unabhängigen Staaten folgt der Ausbau einer eigenen Filmindustrie mit ihren eigenen Finanz- und Vermarktungssystemen. Jeder Staat übernimmt damit auch die Verantwortung für seine filmische Ausbildung, für die Schaffung nationaler Filmfestivals und für die Herausbildung einer Filmkultur, welche die historischen Überlieferungen wiedergibt“ (MAKAVEJEV zitiert nach *Filmreference*).

In den Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawiens ist die Geschichtsschreibung von den jeweiligen politischen Machthabern abhängig geworden. Ende der Achtziger, Anfang der Neunziger Jahre waren die politischen Systeme von einer nationalistischen Agitation geprägt. Das ehemals glorifizierte Charakteristikum der Einheit und Brüderlichkeit der verschiedenen Völker und die über Jahrhunderte entstandene Symbiose der Völker und Kulturen, die seit je her das prägende Merkmal dieser Region waren, wichen schnell den neuen nationalen Ansprüchen. Bei der Verbreitung des neuen Gedankenguts erfreuten sich die Politiker einer großen Unterstützung der Geisteswissenschaftler (NAIMARK 2004: 185–194). Die bis heute erfolgende akribische Forschung der Sprachwissenschaftler nach Eigenarten der verschiedenen Dialekte, um sie zu selbstständigen Sprachen zu erheben, zeugt davon, dass der Prozess der Separierung bis heute nicht abgeschlossen ist. Die Verbreitung des neuen Gedankenguts erfolgte über audiovisuelle Medien. Dazu zählte auch der Spielfilm, der aufgrund seiner gestalterischen Freiheiten über die größten Manipulationsmöglichkeiten verfügt.

Es stellt sich nun die Frage, wie sich die einheimische Filmindustrie, die in der Lage ist, eine große Anzahl von Menschen zu erreichen, in diesem Zusammenhang positioniert hat. Welche Rolle nahmen die Filmschaffenden bei der sogenannten nationalen Selbstfindung ein? Sahen sie sich in der Verantwortung, die staatliche Indoktrination zu unterstützen oder steuerten sie gezielt dagegen an? Um dieser Frage nachzugehen, bietet es sich an, sie auf zwei Ebenen zu betrachten. Zunächst ist es unabdinglich, einen separaten Blick auf die zu behandelnden Länder zu werfen. Da die kriegerischen Geschehnisse in den jeweiligen Ländern von unterschiedlicher Dauer und Intensität waren, ergaben sich für die Filmschaffenden unterschiedliche Rahmenbedingungen. Im Fokus stehen dabei die Länder Kroatien, Serbien und Bosnien-Herzegowina. Denn zwischen diesen ergaben sich die größten kriegerischen Auseinandersetzungen, und in den drei Ländern fanden die umfangreichsten nationalistischen Indoktrinationen der Bevölkerung statt. Des Weiteren rücken die The-

matisierungen des Films in den Ländern seit 1990 ins Zentrum der Untersuchung, um eine mögliche Positionierung der Filmschaffenden aufzuzeigen und sie als Werkzeuge der nationalistischen Agitation oder als entscheidende Initiatoren der Aufarbeitung der Geschehnisse und Förderer der kulturellen Zusammenarbeit im ehemaligen Jugoslawien zu identifizieren.

1. Kroatien

Die traditionsreiche kroatische Filmindustrie befand sich nach der Unabhängigkeitserklärung Kroatiens in der Krise (PAVIČIĆ 2000). Zwei Faktoren spielten dabei eine entscheidende Rolle. Zum einen waren die Filmschaffenden auf staatliche Finanzhilfen angewiesen (PERIĆ/SALEČIĆ 1996: 69). Darauf beruht gleichzeitig das zweite Dilemma der kroatischen Filmschaffenden: Die unter dem Sozialismus stattgefundene Zensur in der gesamten Medienlandschaft wurde keineswegs durch die Unabhängigkeitserklärung beseitigt. Vielmehr wurde sie von den neuen Machthabern für ihre eigenen Zwecke weitergeführt. Das unter der HDZ¹ und dem damaligen Präsidenten Franjo TUĐMAN 1992 in Kraft getretene Gesetz der öffentlichen Kommunikation erlaubte es ihnen gegen Andersdenkende in den Medien vorzugehen (MILEV 1999: 474f.). Zumeist wurde es gegen Journalisten angewendet, die in Folge hoher Geldstrafen finanziell ruiniert und aus dem Verkehr gezogen wurden (MILEV 1999: 474). Anders als im Sozialismus, verlor der Film für die neue Führungsriege um Präsident Franjo Tuđman an Bedeutung. Im Mittelpunkt der staatlichen Förderung stand neben dem Sport vor allem die Historiographie, Linguistik und Archäologie. Die Filmproduktion beschränkte sich in den Neunzigern auf vier bis sechs Filme, dabei war die Hälfte propagandistischer Natur. Zusätzlich erschwerte die 22% hohe Steuer auf Filmprojekte, die erst 2001 von der links-liberalen Nachfolgeregierung unter Stjepan Mesić eingestellt wurde, die Realisierung individueller Filmprojekte (PAVIČIĆ 2000). Aus diesem Zusammenhang ergab sich eine relativ staatskonforme Spielfilmszene. Dabei wurde das politische Leitmotiv der Befreiung des kroatischen Volkes aus der Unterdrückung auf die Leinwand projiziert. Als Vorlage dienten nicht selten literarische Werke von im Sozialismus unerwünschten Schriftstellern. Beispielhaft dafür ist der Film von Zrinko ORGESTA „Krhotine“ [Splitter – Chronik eines Verschwindens] (1992) nach der Novelle „Biljeg Janka Kelave“ [Das Zeichen des Janko Kelava] von Stjepan ČUIĆ (PERIĆ/SALEČIĆ 1996: 68). Der deutsche Politikwissenschaftler und Filmjournalist Bernd BUDER sieht darin „eine eindeutige Metapher für den von vielen Kroaten als nationale Erniedrigung empfundenen und oftmals in politischen Machtkämpfen, instrumentalisierten Kollektivvorwurf der Hinwendung zum Faschismus unter dem Regime Ante Pavelićs“ (BUDER 2006: 283).

Die staatliche Einflussnahme bei der Verfilmung der jüngsten Geschehnisse sorgte für eine permanente Unterfütterung des Themas mit propagandistischen Attributen und ging auf Kosten des künstlerischen Aspekts. Folge dessen war, dass eingeschmuggelte Filme aus Serbien auf eine zunehmende Beliebtheit bei den kroatischen Filmfans stießen. Um der staatlichen Dominanz und dem Verfall des kroatischen Kinos entgegenzuwirken, schlossen sich individuelle Filmschaffende 1993 zum

1 *Hrvatska demokratska zajednica* „Kroatische Demokratische Union“.

Young Croatian Film (YCF) zusammen (PAVIČIĆ 2000). Dazu zählt unter anderen Vinko BREŠAN, der sich 1996 mit seinem Film „Kako je počeo rat na mom otoku“ [How the War Started on My Island] erstmals von der Staatsdoktrin des angeblich von Serbien aufgedrängten Krieges löst. Mit humoristischen Mitteln, welche er aus dem Repertoire der südslawischen Stereotypen schöpft, gelingt es ihm aufzuzeigen, dass ein Großteil der kroatischen Bevölkerung die Aufteilung Jugoslawiens befürwortete. Die Handlung spielt in einer Kaserne der jugoslawischen Volksarmee kurz vor Kriegsbeginn. Bis auf einen Makedonier, einen Albaner und einen aus der unmittelbaren Gegend stammenden Kroaten scheinen dort ausschließlich Serben stationiert zu sein. Erschüttert von den Berichten über den bevorstehenden Genozid am kroatischen Volk durch die bereits nationalistisch durchtränkten Medien jener Zeit, entschließt sich der Vater des kroatischen Soldaten, verkleidet als hoher Offizier, seinen Sohn zu befreien. Sein Vorhaben gelingt ihm tatsächlich, und er nutzt die Gelegenheit, um zugleich den makedonischen und albanischen Rekruten aus der Truppe zu befreien. Eine gelungene Hommage an den vollzogenen Dominoeffekt der zur Dismembration des sozialistischen Jugoslawiens führte.

1995 beabsichtigt ein weiterer Repräsentant des YCF, Ivan SALAJ, mit seinem Film „Vidimo se“ [See you], dem politisch indoktrinierten kroatischen Publikum die gesellschaftliche Realität vor Augen zu führen. Seine Protagonisten, drei ehemalige Jugendfreunde, stehen exemplarisch für die gespaltene kroatische Gesellschaft. Einer von ihnen meldete sich, überzeugt vom Kampf für die notwendige Unabhängigkeit, freiwillig bei den nationalistischen HOS²-Milizen, ein zweiter floh vor den kriegerischen Auseinandersetzungen ins Ausland und der Dritte suchte die Flucht vor der tristen Gegenwart im Drogenmissbrauch. Als sie sich bei der Beerdigung eines weiteren Freundes 1991 wiedersehen, wird ihnen die in kürzester Zeit stattgefundene Entfremdung offensichtlich. Aus den ehemals besten Freunden sind gedanklich erbitterte Widersacher geworden.

Durch fehlende wirtschaftspolitische Maßnahmen der Regierung Tudmans verschlechterten sich die ökonomischen Verhältnisse im Land (KOVAČ/KUŠIĆ/RADIĆ 2000: 514). Im Zuge der Privatisierung ermöglichte „die Gesetzgebung [...] den Insidern Spielräume, insbesondere Direktoren der ehemals gesellschaftlichen Unternehmen, zum einem bei der Bewertung der Unternehmen, zum anderen bei der Übernahme“. Zudem wurden ihnen auf Basis der Unternehmen Bankkredite gewährt (KUŠIĆ 2010), die nicht zurückgezahlt werden konnten, was zur Folge hatte, dass ganze Industriezweige zerbrachen. Leidtragende waren in erster Linie die Arbeiter, die als die Stützen Tudmans galten und während des Kriegs große Opfer erlitten (PAVIČIĆ 2000). Die zunehmend sichtbare Korruption in der Führungsriege führte dazu, dass selbst anfänglich staatskonforme Filmemacher, wie Zrinko ORGESTA, den Anschluss an die YCF suchten und kritische Blicke auf die Regierung und die Nachkriegsgesellschaft warfen. Orgesta bezieht sich in seinem Film „Crvena Prašina“ [Roter Staub] von 1999 explizit auf diese Problematik. Durch die Ermordung eines Arbeiters, einen ehemaligen Kriegshelden, durch die Polizei am Ende des Films hinterlässt er dem Publikum die Fragen: Wofür haben wir eigentlich gekämpft? Wem

2 *Hrvatske obrambene snage* „Kroatische Verteidigungskräfte“.

haben wir vertraut? Buder sieht zur Jahrtausendwende einen allgemeinen Trend in der Verfilmung des Vorwurfs „innerer Stagnation [der Gesellschaft], die sich in den Traumata des Krieges verliert und dabei vergisst, die längst gewonnene Eigenstaatlichkeit mit zeitgemäßen Inhalten aufzufüllen“ (BUDER 2006: 285).

BREŠAN überwand mit seinem Film „Svjedoci“ [Witnesses] von 2003 die Scheu, sich den eigenen Kriegsverbrechen und ethnisch bedingten Vorurteilen zu stellen. Dieses dunkle Kapitel der kroatischen Geschichte schildert er in seinem Film durch von der Bevölkerung erschwerte Ermittlungsarbeiten des Mordes an einem serbischen Zivilisten durch kroatische Militärs. Indem er die unterschiedlichen Einstellungen dazu innerhalb einer Familie aufzeigt, dringt er tief in die Gesellschaft ein. Unter anderem stellt er den Konflikt zweier Brüder, Joško und Krešo, dar. Beide erkundeten mit ihrem Vater ein kürzlich erobertes Dorf, als dieser durch eine aus einem Haus stürmende und ‚Kroatin‘ schreiende Frau abgelenkt wurde und einem serbischen Hinterhalt zum Opfer fiel. Das Szenario wechselt in eine Bar, in der der jüngere Bruder mit zwei weiteren Freunden den Zwischenfall Revue passieren lässt und der Frage nachgeht, ob es tatsächlich möglich sei, dass im Krieg eine Kroatin in einem serbischen Dorf gelebt habe. Joško, der jüngste unter ihnen, beendet die Diskussion indem er der Runde die rhetorische Frage stellt, wieso eine Kroatin nicht dort leben könne, schließlich befinde sich dort ihr Haus. Jedoch entpuppt sich rasch der durch diese Aussage zunächst pazifistisch scheinende Joško als eigentlicher Anführer des Komplotts. Er zieht Parallelen zu seinem langjährigen serbischen Nachbarn, der gleichfalls in einer kroatisch beherrschten Stadt wohne. Jedoch wirft er diesem Waffenschmuggel und finanzielle Unterstützung der serbischen Separatisten vor. Ob der sich an die Vorwürfe anschließende Racheakt der drei Anwesenden tatsächlich in einen Mord enden sollte oder lediglich die nicht minder verbrecherische Zerstörung des Hauses beabsichtigt wurde, überlässt Brešan der Phantasie der Zuschauer. Die Anwesenheit des Nachbarn wird selbigem zum Verhängnis. Die eigentliche Überraschung für die Drei und der anschließende Dreh- und Angelpunkt der Geschichte, stellt die Anwesenheit der kleinen Tochter des Nachbarn dar, welche bei ihrer Mutter in Ungarn vermutet wurde. Die Zeugin wird unter Mitwissen von Joškos Mutter und seinem Onkel zunächst im Elternhaus der beiden Brüder gefangen gehalten, um über das weitere Schicksal der jungen Zeugin zu entscheiden. Dieses scheint durch die Aussage des Onkels besiegelt, dass es ohne Zeugin keine Anklage gäbe und im Krieg das Verschwinden von Menschen üblich sei. Durch die Personifizierung des Bürgermeisters durch den Onkel, der gleichzeitig Chefchirurg ist, gelingt es Brešan, einen Querschnitt durch die Gesellschaft zu ziehen, vom einfachen Soldaten bis hin zu den höchsten Instanzen ziviler Ordnung. Jedoch spiegeln weitere Charaktere Brešans einen anderen, positiven Teil dieser Kriegsgesellschaft wider. Dargestellt durch die Frau Krešos, Vesna, eine investigativ tätige und von Krešos Mutter verachtete Journalistin, sowie den ermittelnden Kommissar, für den das Opfer und nicht die ethnische Herkunft im Vordergrund steht. Dieser bleibt zunächst resistent gegen die Forderungen des Polizeipräsidenten, die Ermittlungen als beendet zu erklären. Er unterliegt allerdings dem Angebot des Bürgermeisters/Chefchirurgs seiner durch eine Granate schwerverletzten und im Koma liegenden Frau den baldmöglichsten Operationstermin zu verschaffen. Brešan zeigt sich dadurch nicht nur als Ankläger gegen die Kriegsgesellschaft, sondern gleichzeitig als Anwalt derjenigen, die sich den Um-

ständen angepasst haben. Anders als dem Kommissar gelingt es Vesna bis zum Schluss, trotz Widerstands aus der Bevölkerung und der Familie, ihren Prinzipien treu zu bleiben und ihren Mann von der Notwendigkeit des Handelns zu überzeugen. Ihr Mann, Krešo, dient dem Regisseur als Bindeglied zwischen dem schwarzen-weißen Kontrast zwischen der Humanität und dem nationalen Fanatismus. Krešo kehrt erst nach dem Mord während der Geiselnahme nach Hause zurück. Der Grund war seine Beinamputation, die die Folge einer Fahrlässigkeit seines Bruders gewesen war. Der akribische Versuch der Familienmitglieder, sowohl den Mord als auch dessen Nachwehen vor ihm zu verheimlichen, lässt bereits vermuten, dass Krešo eher zur Sichtweise seiner Frau tendiert als zur Familiären. Gezeichnet vom Tod des Vaters und seiner eigenen Invalidität spricht er jedoch zunächst mit Zorn und Hass. Gegenüber seiner Frau äußert er sein Unverständnis darüber, dass sie sich so sehr für die Sache eines ‚Tschetniks‘ einsetze. Sein Vater sei vor dem Krieg auch Zivilist gewesen, worauf die Serben ihrerseits keine Rücksicht genommen hätten. Für Vesna erscheint Krešo nicht mehr als derjenige, den sie geheiratet hat, sondern als Duplikat seiner Mutter. Mit zunehmender Dauer besinnt sich Krešo seiner und kehrt zu seinen alten Tugenden zurück. Es gelingt ihm, den Plan seiner Familie zu durchkreuzen und, obwohl er von Joško mit einer Waffe bedroht wird, die junge Zeugin zu befreien. Mit den letzten Worten des Films tritt die sich wie ein roter Pfaden ziehende unterschwellige Botschaft unmissverständlich an die Oberfläche: ‚Ich werde nicht schweigen‘, ausgesprochen von dem Kriegsinvaliden Krešo gegen den eigenen Bruder. Sie symbolisiert einen klaren Appell an die Gesellschaft, offen zu den begangenen Verbrechen zu stehen, um in eine bessere Zukunft zu schreiten.

1.1. Zwischenfazit

Man erkennt einen deutlichen Wandel in der kroatischen Filmwelt. Von einigen anfänglichen, mit propagandistischen Attributen gefüllten Filmen haben die kroatischen Filmschaffenden bald zu einer vielschichtigen Gesellschaftsanalyse gefunden. Bei der Beurteilung der Filmschaffenden von regimekonformen Filmen zu Beginn der Neunziger Jahre muss die innenpolitische Situation, mit der sie bei der Auswahl ihrer Inhalte und der Suche nach Financiers konfrontiert waren, berücksichtigt werden. Umso höher ist der durch die YCF einsetzende Trend der selbstkritischen Verfilmungen zu bewerten, der zur Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit beigetragen hat und anhand der hohen Zuschauerzahlen, die sogar die von in Kroatien gezeigten Hollywoodproduktionen übertrafen, eine breite Resonanz in der Bevölkerung vermuten lässt (Filmski-Programi).

2. Serbien

Wie in Kroatien waren auch die serbischen Filmschaffenden bei der Auswahl ihrer Themen durch die Rahmenbedingungen in den Neunziger Jahren beeinträchtigt. Bei ihren Produktionen waren sie ebenfalls auf staatliche Hilfe angewiesen. Durch das 1992 verhängte Wirtschaftsembargo gegen die Bundesrepublik Jugoslawien wurde diese Abhängigkeit für Filmschaffende ohne internationale Reputation verstärkt. Zu Beginn der Neunziger erschienen vorwiegend Produktionen mit sehr starkem nationalistischen Einschlag. Beispielhaft dient der Film von Zdravko ŠOTRA „Boj na Ko-

sovu“ [The Battle of Kosovo] von 1989, womit der Versuch unternommen wurde, den serbischen Opfer- und Heldenmythos im Gedächtnis der serbischen Bevölkerung zu erwecken.

Den größten staatlichen Zuschuss für einen Film erhielt der damals in Paris lebende Regisseur Emir KUSTURICA für sein Monumentalwerk „Podzemlje/Bila jednom jedna zemlja“ [Underground] 1995 (KRASZTEV 2000: 23). In seinem über drei Stunden andauernden Film bedient er sich der beiden Freunde Crni und Marko, um die Geschichte Jugoslawiens zu verbildlichen. Die Geschichte beginnt während des Zweiten Weltkriegs und endet mit dem Beginn der Zerfallskriege. Dabei nehmen die zwei Weggefährten zunächst aktiv am Partisanenkampf gegen die deutschen Besatzer in Belgrad teil. Nach einem missglückten Anschlag ist Crni gezwungen, in den Untergrund zu flüchten. Aufgrund von Fehlinformationen Markos, der vorgibt, der Krieg sei noch nicht zu Ende, bleibt Crni mit einigen Genossen bis 1989 im Versteck. Währenddessen hat es Marko in der kommunistischen Führungsriege, auf Kosten seiner ehemaligen Weggefährten, weit gebracht. In einer der Schlussequenzen nach dem aufgefliegenen Bluff erscheint Crni als ein Tschetnikkommandant, der in der Überzeugung, dass es sich um Faschisten handelt, ein Dorf abbrennt und die Exekution der Bewohner anordnet. Darunter befindet sich auch Marko. Eine zerstörte katholische Kirche lässt den Entschluss nahe, dass es sich um ein kroatisches Dorf handelt. Nicht zuletzt die dadurch suggerierte Symbiose zwischen Faschismus und Katholizismus, die an die Argumentation radikaler Kriegsbefürworter erinnert, erzeugte in der Filmwelt kontroverse Deutungen der beabsichtigten Botschaft Kusturicas. Nach eigenen Aussagen solle sein Werk die Lügen der Kommunisten aufdecken sowie die Folgen der kommunistischen Manipulation aufzeigen (HORTON 2000: 39). Die Jury der Filmfestspiele in Cannes unterstrich Kusturicas Scharfsinnigkeit bei der Verfilmung der widersprüchlichen jugoslawischen Geschichte. Sie sahen den Film als eine Satire auf die Unehrlichkeit und den Opportunismus der Kriegshetzer und verliehen ihm die Goldene Palme. Kritiker sehen in Kusturica, nicht nur wegen der finanziellen Unterstützung, einen regimetreuen Filmemacher. Die Darstellung des ehemaligen Jugoslawiens in Podzemlje als ein Land des Wahnsinns, die durch die tief verwurzelte Mentalität Gewalt unvermeidbar ist, sei eine klare Anlehnung an die serbische Außenpolitik unter MILOŠEVIĆ (ebd.: 38). Damit führe er den Weg der in Interviews gerechtfertigten Politik Miloševićs fort. Ein weiteres Argument liefert ihnen die Einladung und Anwesenheit bekannter Nationalisten bei der Premiere von Podzemlje in Belgrad, unter ihnen der Kriegsverbrecher Željko RAŽNJATOVIĆ alias Arkan³ (ebd.: 37).

Die Kritik an der Politik des Regimes unter Slobodan Milošević wird, trotz begrenzter Möglichkeiten, schon sehr früh ein Bestandteil des serbischen Kinos. Den Anfang wagte der bereits im Sozialismus unter den Cineasten hoch angesehene und von der damaligen Regierung oft kritisierte Filmemacher Živojin PAVLOVIĆ. Seine Fähigkeit zur kritischen Analyse der Gesellschaft zeigte er bereits 1963 in dem einzigen durch einen Gerichtsbeschluss verbotenen jugoslawischen Film „Grad“ [Die Stadt] (KOSANOVIĆ 1996: 113). Fast dreißig Jahre später bezieht sich seine Kritik auf

3 Željko RAŽNJATOVIĆ; <http://www.un.org/icty/indictment/english/ark-ii970930e.htm>.

einen neuen Staat und eine neu entstandene Gesellschaft. Pavlović zeigt in seinem Film „Dezserter“ [Deserteur] von 1992 die Kriegsmüdigkeit eines Teils der serbischen Bevölkerung. Es handelt sich dabei um die Geschichte eines serbischen Offiziers, der während eines Fronturlaubs das Geschehene Revue passieren lässt und es nicht schafft, die propagierte Notwendigkeit des Krieges zu erkennen. Die entstehenden Depressionen verursachen zwischenmenschliche Probleme, an denen er zerbricht.

„Die Traumata und die kollektive gesellschaftliche Depression, in die die serbische Gesellschaft schon bald nach Kriegsbeginn geriet“ (BUDER 2006: 287), schildert Oleg NOVKOVIĆ in seinem Film von 1993 „Kaži zašto me ostavi“ [Say why you have left me?] an Hand einer Liebesgeschichte zwischen zwei Jugendlichen (ebd.: 287).

Da das Milošević-Regime bei der Schaffung eines Großserbien durch ethnische Säuberungen auf die Hilfe skrupelloser Krimineller angewiesen war, erhielten diese zunehmend Einfluss (siehe „Arkan starb, wie er lebte“). Folge dessen war ein immer weiter fortschreitender Verfall der Rechtsstaatlichkeit. Die dadurch entstandenen Probleme in der serbischen Gesellschaft rückten zunehmend in den Mittelpunkt der Filme. Buder sieht darin den Versuch der „meist in Belgrad ansässigen Regisseure [...], das Trauma in einem modernen Umfeld zu leben, dies allerdings in einem Land, das sich in nationalistisch geprägten Denkmustern des 19. Jahrhunderts bewegt“ (BUDER 2006: 288) zu verarbeiten. Ihre Protagonisten schlüpfen dabei, ähnlich wie in Kroatien zu Beginn der Neunziger Jahre, in die Rolle des Opfers.

Nicht nur für die Filmschaffenden ist die Ära Milošević Ursache des kulturellen Verfalls Belgrads. Der Produzent Goran MARKOVIĆ schätzt die Zahl derjenigen, die bis 1995 die Chance zur Flucht ins Ausland ergriffen haben, auf 400.000 (IORDANOVA 2001: 266). Diese wurden durch Flüchtlinge kompensiert, welche in Milošević weiterhin ihren Retter und Rächer sahen. Durch die Migration und die dadurch verursachte Vermischung derjenigen, die sich als Vertriebene nach Rache sehnten, und derjenigen, die sich nach den alten Zeiten sehnten, entstand ein Riss in der serbischen Gesellschaft. Dieser äußerte sich in mehrheitlich ländlichen Befürwortern und überwiegend urbanen Gegnern der Politik Miloševićs. Gorčin STOJANOVIĆ drückte dies in seinem 1995 erschienenen Film „Ubistvo s predumišljajem“ [Premeditated Murder], nach dem gleichnamigen Roman Slobodan SELENIĆs, anhand zweier Liebesbeziehungen aus. Darin werden die Parallelen zweier im Krieg spielender Romanzen dargestellt. Die der jungen, modernen Belgrader Pazifistin Bulika und deren Großmutter Jelena zur Zeit des Zweiten Weltkriegs. Während Bulika anhand der Tagebücher ihrer Großmutter ein Buch über sie schreibt, entfaltet sich dem Zuschauer die komplizierte Dreiecksbeziehung zwischen der städtischen Großmutter und dem Sohn ihres Stiefvaters, Jovan, sowie einem jungen, aus der Provinz stammenden Offizier der Partisanen. Nach dem Sieg der Partisanen passt sich die Großmutter den neuen Gegebenheiten durch Annäherung an den jungen Offizier an. Jovan echauffiert sich einerseits über die neuen Herren der Stadt und missgönnt gleichzeitig Jelena ihr Ansehen bei selbigen. Durch die ebenfalls ländliche Herkunft des Geliebten Bulikas, Bogdan, zieht der Film eine Parallele zu Bulikas eigener Liebestragödie. Bogdan übernimmt die Rolle eines verletzten Soldaten, der es kaum erwarten kann, zurück an die Front zu kommen um für Serbien zu kämpfen. Beide Stränge der Geschichte enden in einer Tragödie. Jovan begeht Selbstmord, nachdem er den Offizier ermordet hat, Bogdan stirbt auf dem Schlachtfeld und Bulika verlässt das Land. Stojanović

betont die ideologische Diskrepanz zwischen Stadt und Land durch den ländlichen Dialekt des Militärangehörigen Bogdan. Er stellt damit „den Krieg als eine Erscheinung dar [...], die aus der Provinz in die urbane Hauptstadt getragen wird (BUDER 2006: 288).

Die Desillusionierung derjenigen, die auf die Propaganda von Großserbien unter dem Milošević-Regime und auf den nationalen Slogan „Samo sloga Srbina spašava“ [Nur die Eintracht rettet den Serben] vertrauten, wurde erst spät als Filmmotiv entdeckt. Zu erwähnen ist der 2002 erschienene Film von Goran MARKOVIĆ „Kordon“ [The Cordon], der einen Tag der Massenproteste gegen das Regime im Frühjahr 1997 aus der Perspektive einer Polizeieinheit dokumentiert. Mitglied dieser Einheit ist ein aus dem kroatischen Šibenik stammender Polizist, der von seinen Kollegen als Kroat und Ustascha beschimpft wird und dem vorgeworfen wird, dass er der serbischen Sprache nicht mächtig sei. Dagegen wehrt er sich zunächst vehement, indem er bekräftigt, er sei ein Serbe – lediglich aus Kroatien stammend. Mit anhaltender Dauer des Films nimmt er Abstand davon sich zu verteidigen und flüchtet in melancholische Erinnerungen an seine alte Heimat. Dies wird durch das periodische Anstimmen dalmatinischer Liebeslieder offenkundig: „Moja jube, moj golube! Ka san poša, ti si rekla: ‚A ti pojdi ko ti more, ja ću sama nosit brime, tvoje dite, tvoje ime. I u suzan topit vrime. Moj Marine‘“ [Meine Liebe, mein Täubchen! Als ich aufbrach, sagtest du: ‚Nun geh’ wohin du kannst, allein werde ich die Bürde tragen, dein Kind, deinen Namen. Und die Zeit mit Tränen füllen. Mein Marin‘]. Den kulturellen Unterschied verdeutlicht der Protest seiner Kollegen gegen diese Art von Musik und deren Lautstellen des neuzeitlichen Turbofolks aus dem Radio. Gleichzeitig kann der dominierende Turbofolk als Aufbruch in ein neues Zeitalter, eine neue Gesellschaft gesehen werden. Ob es für Serbien und seine Bürger ein besseres wird, wird sich zeigen. Die Polizeieinheit repräsentiert nicht nur regional-kulturelle Konflikte, sondern auch gesellschaftliche. Jeder Polizist stellt einen Stereotyp der Gesellschaft dar. Der alte Kommandeur steht für den Polizisten alter Prägung, der lediglich Befehle ausführt, ohne über selbige zu reflektieren. In der Nebenhandlung wird ein Konflikt zwischen dem Kommandeur und seiner jungen Tochter dargestellt, welche sich für einen Wandel engagiert. Dadurch verdeutlicht Marković den Generationenkonflikt. Der Fahrer des Mannschaftsbusses kann als Stellvertreter all jener gesehen werden, denen das politische und gesellschaftliche System persönlich missfällt, die aber nicht den Mut finden, sich offen dagegen zu bekennen. Ein frischverheirateter Polizist repräsentiert ein Bindeglied zwischen neuer und alter Gesellschaft. Er versteht den Unmut der Massen und droht den Dienst zu quittieren, lässt sich jedoch von seinen Kollegen von der Notwendigkeit ihres Handelns überzeugen. Um seine Vaterlandsliebe und Regimetreue zu bekräftigen zeigt er sich daraufhin noch brutaler beim Vorgehen gegen Demonstranten und Journalisten. Den Kontrast zwischen Urbanität und Ruralität zeichnet der vom Land stammende Polizist mit dem Spitznamen ‚Seljak‘ [Bauer] nach. Seine Manieren und Aussagen sind äußerst primitiv und sein Hass gegen die Stadtbevölkerung wird deutlich dargestellt. Nachdem er das Kommando erteilt bekommt, verlangt er, mit ‚Herr Kommandeur‘ und vollständigem Namen angesprochen zu werden. Zudem versucht er durch die Verwendung von Fremdwörtern seine intellektuellen Defizite zu kaschieren. Allerdings gerät er dabei ins Stottern, womit Marković die herrschende Elite jener Zeit aufs Korn zu nehmen

scheint. Zudem erinnert die Darstellung der Handlungen und der Karriere des ‚Bauern‘ an ein typisches Sprichwort des ex-jugoslawischen Raums: „Kad se seljak dočepa vlasti“ [Wenn ein Bauer die Macht ergreift]. Dieses meist mit einem seufzenden Unterton ausgesprochene Sprichwort, bringt den Unmut über das politische Handeln und den Vorwurf skrupellosen Regierens sowie der Vetternwirtschaft zum Ausdruck.

2.1. Zwischenfazit

Die Rahmenbedingungen für anders denkende Filmschaffende waren in Serbien um einiges ungünstiger als in Kroatien. Dies ist zum einem auf die Abwendung des Milošević-Regimes von der Europäischen Union und die daraus resultierende freizügigere Anwendung von Mediengesetzen zurückzuführen (vgl. MILEV 1999). Zum anderen entstand durch das Wirtschaftsembargo für unbekannte Filmschaffende eine stärkere finanzielle Abhängigkeit vom Staat. In Anbetracht dessen ist der Mut einiger Regisseure, die sogar vor ihren kroatischen Kollegen in ihren Filmen offen Kritik übten, umso bemerkenswerter. Bis auf einige Ausnahmen wie der 1999 erschienene Film von Miroslav LUKIĆ „Nož“ [The Dagger], nach einem Roman Vuk DRAŠKOVIĆs, sind nationalistische Metaphern in Filmen kaum anzutreffen. Vielmehr gelang es dem Großteil der Filmschaffenden, in ihren Filmen die Folgen des Milošević-Regimes sowohl innerhalb der serbischen Gesellschaft als auch im Verhältnis zu ihrer Umwelt aufzuzeigen. Damit leisteten sie einen entscheidenden Beitrag zur Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit. Es steht außer Frage, dass Aufarbeitung nicht allein durch Filme von statten geht. Zumal der bekannteste Vertreter des serbischen Kinos, der aus Sarajevo stammende Emir KUSTURICA, auf die Frage seiner ethnischen Herkunft noch im Jahr 2005 an die Thesen serbischer Nationalisten anknüpft: „Mein Vater war ein Atheist, der sich immer als Serbe bezeichnet hat. Gut, vielleicht waren wir 250 Jahre lang Muslime, aber davor waren wir orthodox, und tief im Herzen sind wir immer Serben geblieben. Die Religion kann das nicht ändern. Wir sind nur Muslime geworden, um die Türken zu überleben“ (zitiert nach BUDER 2006: 291).

3. Bosnien-Herzegowina und das Sarajevo Filmfestival

Anders als in Serbien oder Kroatien war es in Bosnien-Herzegowina während des Krieges nicht möglich, große Kinoproduktionen zu realisieren. So beschränkten sich die Tätigkeiten der Filmschaffenden aus Sarajevo während der Belagerung auf kleine gemeinsame Dokumentationen. Exemplarisch ist die Produktion der Künstlergruppe SaGA „Sarajevo Group of Authors“, die sich um die Regisseure Ademir KENOVIĆ und Ismet ARNAUTALIĆ formiert hat. Ihr Film „MGM Sarajevo: Čovjek, Bog, Monstrum“ [Man, God, the Monster] wurde 1994 auf den Filmfestspielen in Cannes gezeigt (BUDER 2006: 282). Durch ihre Dokumentationen und Kurzfilme gelang es ihnen, den schrecklichen Alltag der eingeschlossenen Zivilbevölkerung einzufangen und dem interessierten Ausland fassbar zu machen. Ihre Bemühungen, das zivile und kulturelle Leben Sarajevos aufrecht zu erhalten, stießen auf große Resonanz bei Kollegen im Ausland (vgl. ebd.: 281). Die SaGA folgte damit der überwiegenden Einstellung der Kunstschaffenden in Sarajevo zu dieser Zeit (vgl. IORDANOVA 2001: 238–241). Unbeeindruckt von dem täglichen Beschuss durch die serbischen Belagerer stiegen die kulturellen Aktivitäten innerhalb der Stadt im Vergleich zur Vorkriegszeit sogar

an. Kulturelle Kampagnen waren für die weiterhin aus Muslimen, Katholiken und Orthodoxen durchmischte Stadtbevölkerung die einzige Möglichkeit, der internationalen Gemeinschaft das weiterhin erwünschte und friedliche Miteinander zu demonstrieren. Damit sprachen sie sich gegen die nationalistische Agitation, die die Trennung der Volksgruppen zum Ziel hatte, aus. Dazu zählte auch der Gründungsvater des Sarajevo-Film-Festivals (SFF), Mirsad PURIVATRA. Er begann 1993, eingeschmuggelte Filme in einem Keller einer breiteren Masse zugänglich zu machen. Daraus entwickelte sich durch internationale Unterstützer, die den Bewohnern Sarajevos ihren kulturellen Widerstand hoch anrechneten (ebd.: 241), noch während der Belagerung 1994 das SFF. Die für damalige Verhältnisse große Zahl von 15.000 Besuchern honorierte das Engagement Purivatras und seiner Unterstützer (SFF-Geschichte⁴). Gleichzeitig galt es als Schulterchluss der Bewohner mit den Kulturschaffenden der Stadt beim Kampf gegen die nationalistische Agitation (ENGELS 2006). Purivatra begründet die Schaffung des Festivals so: „Den Krieg zu überleben, war nicht nur physisch, sondern auch psychisch schwer. Gerade für Kulturschaffende. Sarajevo war vier Jahre lang isoliert. Es war eine harte Zeit ohne Dinge, die zum Überleben notwendig sind: Kultur, Bücher, Kommunikation“ (ebd.). Heute dient das SFF als Treffpunkt der Filmwelt rund um den Balkan und ist zum wichtigsten Filmfestival Südosteuropas geworden (NÄGELI 2004). Vor allem für die Filmemacher aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens ist das SFF eine wichtige Plattform und Kontaktbörse. „Sie demonstrieren hier, was vielen Politikern immer noch nicht so richtig gelingen will: Das friedliche Miteinander und eine Zusammenarbeit und Kooperation, die auf gegenseitigem Respekt beruht“ (s. „Neues Kino auf dem Balkan“). Um das zu fördern, wurde vor einigen Jahren Cine-Link gegründet (SFF-Cinelink⁵). Cine-Link ist ein Zusammenschluss vieler nationaler und internationaler Filmförderer und Institutionen, welcher jungen Filmemachern aus der Region ermöglicht, ihre Arbeiten einzureichen. Die Besten werden auf dem Festival präsentiert (SFF-Talent Campus⁶). Cine-Link stand u.a. Pate bei der ersten Koproduktion aller Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawiens, „Karaula“ [Border Post] aus dem Jahr 2005 von Rajko GRLIĆ⁷.

Obwohl Dino MUSTAFIĆ in seinem 2003 erschienen Film „Remake“ [Remake] die bosnischen Muslime als einzige Opfer der immer wiederkehrenden Auseinandersetzungen zwischen den Volksgruppen darstellt und sie damit unterschwellig auffordert, aus der Geschichte zu lernen, führte die bosnisch-herzegowinische Filmwelt ihren während der Belagerung eingeschlagenen Weg nach Ende des Krieges fort. So zeigt der 1997 erschienene Film „Završeni Krug“ [Der perfekte Kreis] von Ademir KENOVIĆ die Geschichte von zwei Brüdern, die nach dem Überfall ihres Dorfes und dem Verlust ihrer Eltern nach Sarajevo fliehen und dort von einem Schriftsteller aufgenommen werden. Bei den Bewohnern des Wohnblocks handelt es sich sowohl um Muslime, Katholiken als auch Orthodoxe, die alle den Schriftsteller unterstützen,

4 *Geschichte*, SFF. http://www.sff.ba/en/festival_2009?site=sff.

5 *Cinelink*, SFF. <http://www.sff.ba/en/cinelink>.

6 *Talent Campus*, SFF. http://www.sff.ba/content.php/en/festival_info_2009?site=sff.

7 *Fame*, http://www.fame.uk.com/news/Border_Post_unites_former_Yugoslav_states/, (letzter Zugriff 13.9.2010).

soweit es ihnen möglich ist. Der Oskargewinner von 2002, Danis TANOVIĆ, vermeidet es in seinem Film „Ničija Zemlja“ [No Man's Land], einer Gruppe die Schuld am Konflikt zu zuschreiben. In dem Film geraten durch eine militärische Kampfhandlung zwei verfeindete Soldaten im Niemandsland in gegenseitige Abhängigkeit. Tanović stellt in seiner Tragikomödie beide Soldaten als Opfer dar und zeigt die bestehenden Gemeinsamkeiten und die Absurdität des Konflikts auf. Um aus der Zwangslage zu entkommen, zwingt der dominante – da bewaffnete – bosnische Soldat den Serbischen, sich bis auf die Unterhose zu entkleiden. Mit einer weißen Flagge soll er auf sich aufmerksam machen. Sie erhoffen sich dadurch das Einschreiten der UNO. Der Dialog zweier, das Szenario beobachtender, bosnischer Soldaten zeigt die erste Absurdität auf. „Ist es einer von uns? Woher soll ich es wissen. Es steht nicht auf seiner Unterhose!“. Derselbe Dialog hätte ebenso auf der anderen Seite der Front stattfinden können. Besonders geschickt nimmt Tanović das leidige und bis heute beliebte Thema der Schuldzuweisung aufs Korn. Statt der UNO schicken die verfeindeten Parteien Granaten auf die Eingeschlossenen. Zurück im Bunker beginnt der Streit um den Auslöser des Krieges.

Serbischer Soldat: Hast du noch mehr Glanzideen?
 Bosnischer Soldat: Verarsch mich nicht, sonst schick ich dich wieder rauf.
 Serbischer Soldat: Sie haben aufgehört.
 Bosnischer Soldat: Genau! Deine hören nie auf.
 Serbischer Soldat: Und deine, hören die auf!?
 Bosnischer Soldat: Wir haben ja nicht angefangen.
 Serbischer Soldat: Weil wir etwa angefangen haben!?
 Bosnischer Soldat: Nein! Der Rote Khmer! Ihr wollt nur Krieg.
 Serbischer Soldat: Wir?
 Bosnischer Soldat: Nein ihr seid Pazifisten. Großserbien bis zum Pazifik! Bitte! Die ganze Welt denkt wie ich.
 Serbischer Soldat: Welche Welt? Eure! Ihr zeigt unsere niedergebrannten Dörfer und sagt, es seien eure.
 Bosnischer Soldat: Und jetzt, schießen etwa meine Leute!? Ihr seid Heilige! Hör doch auf! Ihr lasst nicht mal die Toten in Ruhe.
 Serbischer Soldat: Das ist was anderes.
 Bosnischer Soldat: Minen unter Tote zu legen, plündern, töten, vergewaltigen, was ist das?
 Serbischer Soldat: Von wem redest du?
 Bosnischer Soldat: Von euch.
 Serbischer Soldat: Ich bin erst seit 10 Tagen dabei. Ich habe nichts von all dem gesehen.
 Bosnischer Soldat: Ich habe mein Dorf brennen gesehen.
 Serbischer Soldat: Ich war nicht dort.
 Bosnischer Soldat: Ich schon.
 Serbischer Soldat: Haben unsere Dörfer etwa nicht gebrannt!? Wer tötet unsere Leute!?
 Bosnischer Soldat: Ich weiß nicht. Deine Eigenen, sie schossen eben auf dich.
 Serbischer Soldat: Sie haben nur geschossen, weil sie mich nicht erkannten.

Bosnischer Soldat: Mit euch kann man nicht reden. Warum zum Teufel habt ihr dieses schöne Land ruiniert? Es war doch genug Platz für alle!?

Serbischer Soldat: Wir? Du spinnst. Ihr wolltet euch von uns trennen, nicht wir!

Bosnischer Soldat: Weil ihr den Krieg angefangen habt!

Serbischer Soldat: Ihr habt angefangen!

[Der bosnische Soldat richtet eine Kalaschnikow auf den serbischen.]

Bosnischer Soldat: Was? Wer hat angefangen? Wer hat den Krieg angefangen?

Serbischer Soldat: Wir.

Bosnischer Soldat: Ihr habt den Krieg angefangen. Nun hör auf, mich anzukotzen.

Im späteren Verlauf des Films verliert der bosnische Soldat kurze Zeit die Oberhand über die Waffe und wird gezwungen, die Bosnier als Schuldige anzuerkennen. Obwohl die Soldaten sich nicht einig werden können, wer den Krieg angefangen hat, wird erkennbar dargestellt, dass beide ihn nicht wollten. Besonders gelungen ist die Inszenierung der Menschlichkeit. Der serbische Soldat, erst zehn Tage an der Front, möchte sich in seiner Naivität jedem vorstellen – selbst seinem Feind.

Serbischer Soldat: Alles in Ordnung? Wir haben uns noch nicht vorgestellt. Ich heiße Nino.

Bosnischer Soldat: Was hast du für ein Problem? Was willst du? Dass wir uns vorstellen, unsere Telefonnummern austauschen, unsere Visitenkarten? Wir brauchen uns nicht vorstellen, denn, wenn wir uns das nächste Mal sehen, ist es durchs Visier.

Mit anhaltender Dauer der Abhängigkeit lässt der bosnische Soldat gleichfalls seine starke Hülle fallen und zeigt eine im Kern vorhandene Menschlichkeit.

Bosnischer Soldat: Es tut mir Leid wegen vorhin.

Serbischer Soldat: Du hattest Recht. Warum sich kennenlernen, wenn man sich morgen durchs Visier anschaut?

Bosnischer Soldat: Danke jedenfalls für die Idee.

[...]

Bosnischer Soldat: Du bist aus Banja Luka.

Serbischer Soldat: Woher weißt du das? Ach ja ...

Bosnischer Soldat: Ich hatte eine Schnecke in Banja Luka. Sanja.

Serbischer Soldat: Ich kannte auch eine.

Bosnischer Soldat: Diese hatte ...

Serbischer Soldat: Diese auch. Blond. Groß.

Bosnischer Soldat: Ja. Ja!

Serbischer Soldat: Mit einem Schönheitsfleck.

Bosnischer Soldat: Sanja Cengic.

Serbischer Soldat: Ich ging mit ihr zur Schule.

Bosnischer Soldat: Im Ernst?

Serbischer Soldat: Ich schwöre.

[...]

Bosnischer Soldat: Was ist aus ihr geworden?

Serbischer Soldat: Sie ging ins Ausland.

Bosnischer Soldat: Hat sie gut gemacht.

Diese Szene zeigt nicht nur weitere humane Parallelen zwischen den beiden und im übertragenen Sinne zwischen den bosnischen Volksgruppen auf, sondern auch eine weitere Absurdität des Krieges. Das freundschaftlich geführte Gespräch lässt vermuten, dass sie eventuell unter anderen Umständen ihre Telefonnummern ausgetauscht und sich gemeinsam mit Sanja auf einen Kaffee in Banja Luka getroffen hätten. TANOVIĆ verliert sich trotz zahlreicher humoristischer Elemente nicht in einer Traumwelt, sondern führt zum Ende des Filmes dem Zuschauer die grausame Realität des Krieges vor Augen. Die eintreffenden UN-Truppen kündigt der bosnische Soldat voller Erwartungen an: ‚Die Schlümpfe kommen!‘. Ob der Vergleich aufgrund der blauen Uniformen gewählt wurde oder wegen ihrer oftmals zu Tage tretenden Hilflosigkeit und ihrer Degradierung zu Spielfiguren, bleibt dem Zuschauer überlassen. Im weiteren Verlauf versucht die UNO die Situation medienwirksam zu bereinigen. Der Versuch, einen weiteren bosnischen Soldaten von einer unter ihm befindlichen Mine im Bunker zu befreien, scheitert. Daraufhin frustriert von seiner eigenen Hilflosigkeit und der der UNO, erschießt der bosnische Soldat den Serbischen. Das Schicksal des Bosnischen endet durch einen Schuss der UN. Somit äußert der Regisseur gleichzeitig Kritik an der Internationalen Gemeinschaft.

Wie in Kroatien oder Serbien beleuchten die Filmschaffenden Bosnien-Herzegowinas seit Ende der Neunziger Jahre zunehmend kritisch den Zustand der eigenen Nachkriegsgesellschaft. Der Regisseur Pjer ŽALICA zeigt in seinem Film „Gori vatra“ [Kurzschluss] von 2003 gleich mehrere Probleme der bosnisch-herzegowinischen Nachkriegsgesellschaft mit humoristischen Mitteln auf. Den Rahmen bildet die von der Europäischen Union erwünschte und geförderte Versöhnung zwischen den Bewohnern der Serbischen Republik und der Föderation Bosnien und Herzegowinas. Dies geschieht im Film durch die Vereinigung der ethnisch aufgeteilten Feuerwehren in einem kleinkriminellen Umfeld. Žalica gelingt es dabei sowohl die rechtstaatlichen Defizite als auch das mit Skepsis und Vorwürfen behaftete Verhältnis der Entitäten zueinander wieder zu geben. Exemplarisch dient ein Treffen zwischen den beiden benachbarten Bürgermeistern, welche sich bereits aus Vorkriegszeiten kennen. Das Szenario, ein weites Feld mit einer Ruine im Hintergrund, ähnelt einem Western oder Kriminalfilm der Siebziger Jahre. Bei diesem Treffen bittet der bosnische Bürgermeister den Serbischen darum, ihm einige Serben zu leihen. Hintergrund ist der mögliche Besuch Bill CLINTONS, der an die Forderung geknüpft ist, die gelungene Rückkehr der im Kriege geflohenen serbischen Bevölkerung nachzuweisen. Nach anfänglichem Zögern und nationalistischen Parolen erklärt sich der serbische Bürgermeister bereit, gegen Bezahlung die geforderte Menge, ‚Ein Ehepaar sofort und einen ganzen Bus bei Ankunft Clintons‘, bereitzustellen. Eine gelungene Parodie auf die bis heute oft verwendete ethnonationale Rhetorik der Politiker, um weiter bestehende Ängste und Vorurteile zu schüren und zum eigenen Vorteil zu benutzen. Gleichzeitig zeigt er, dass trotz der Vorurteile und individueller Schicksalsschläge ein erneutes Miteinander nicht nur denkbar und international gefördert wird, sondern weiterhin, wie auch vor und während des Krieges, Realität ist. 2006 ist Jasmin DURAKOVIĆs Film „Nafaka“ [Nafaka] erschienen. Darin wird das gut funktionierende Schmuggelgeschäft zwischen den verfeindeten Parteien, inklusive der bosnisch-herzegowinischen Armee, während des Kriegs dargestellt. Ähnlich wie in „Gori Vatra“ verdeutlicht dieser Film dem internationalen Publikum, das das Motiv des Profits gegenüber dem

Motiv von Religion, Nation oder dem suggerierten schwelenden, über die Jahrhunderte andauernden, Hass unter den Volksgruppen überwog.

Ebenfalls 2006 ist Jasmila ŽBANIĆs Film „Grbavica“ [Esmas Geheimnis] erschienen. Er spricht die schwierige Nachkriegssituation für die etwa 20.000 im Krieg vergewaltigten Frauen an. Stellvertretend für diese fungiert die in Sarajevo lebende Esmā. Umgeben von einer Gesellschaft, die die Schuld einer Vergewaltigung oftmals beim Opfer sucht, und einer politischen Klasse, welche diese Taten nur widerwillig als Kriegsverbrechen akzeptiert, versucht sie die Wahrheit von ihrer Tochter fernzuhalten. Es gelingt ihr, gegenüber ihrer Tochter die Geschichte vom im Kriege als Held gefallenen Vater bis zum Teenageralter aufrechtzuerhalten. Erst als die Tochter für ihre Abschlussfahrt ein Nachweis über den Tod ihres Vaters benötigt, um kostengünstiger daran teilzunehmen, gerät Esmā in Erklärungsnot. Esmā zerbricht letztendlich unter dem aufgebauten Druck des Schweigens. Die aufgetauten Spannungen zwischen Mutter und Tochter entladen sich in einer hitzigen Aussprache. Gleichzeitig führt sie zur Versöhnung und zu einem neuen Kapitel beider Leben. Durch eine exzellente schauspielerische Darbietung der Protagonisten wird in der Schlusssequenz die beidseitige Erleichterung über die nun bekannte Wahrheit sichtbar. Ein eindeutiger Appell gegen das Schweigen und die falsche Scham. Für Marijana SENJAK von der NGO „Medica Mondiale“⁸ war „der internationale Erfolg [des Films] der entscheidende Faktor dafür, dass Vergewaltigungsopfer heute in Bosnien-Herzegowina den zivilrechtlichen Status von Kriegsversehrten erhalten haben und eine Kriegsrente beantragen können“ (zitiert nach KAPPERT 2006). Obwohl Žbanić Tanovićs Beispiel folgt und eine offene Schuldzuschreibung vermeidet, wurde der Film von serbischen Medien sowohl in Serbien als auch in der Republika Srpska als Provokation aufgefasst und in der Republika Srpska boykottiert (SCHULZ-OJALA 2006).

3.1. Zwischenfazit

Die Filmemacher in Bosnien-Herzegowina haben von Anfang an eine offene kollektive Schuldzuschreibung vermieden. Nationalistisch geprägte Filme, die auch in Serbien oder Kroatien ohne internationalen Druck fast vollständig von der Leinwand verschwunden sind, befinden sich auch in Bosnien-Herzegowina in der Minderheit und bilden zu den aufgezeigten Filmen keine Konkurrenz. Dies ist nicht nur dem Einfluss finanzstarker ausländischer Investoren und der multiethnischen Struktur des Landes, sondern in erster Linie den in Sarajevo verbliebenen Kulturschaffenden zu verdanken. Sie zeigten sich während der Belagerung für nationalistische Agitation unempfindlich und boten dieser gemeinsam kulturell Paroli.

4. Fazit

Einen direkten Vergleich zwischen den drei behandelten Ländern Kroatien, Serbien und Bosnien-Herzegowina zu ziehen, erscheint aufgrund der verschiedenen Rahmenbedingungen nicht möglich. Erkennbar ist allerdings ein allgemeines Bedürfnis der Filmschaffenden, trotz der äußerst schwierigen Rahmenbedingungen, die Bevöl-

8 <http://www.medicamondiale.org/>.

kerung bei der Aufarbeitung der Vergangenheit zu unterstützen. Sie beziehen sich dabei nicht nur auf die direkten kriegerischen Auseinandersetzungen, sondern vor allem auf deren Folgen in der Bevölkerung und den Nachkriegsgesellschaften. Die Mehrheit der Filmschaffenden hat frühzeitig erkannt, dass ein friedliches Miteinander zwischen den ehemaligen Kriegsparteien nur durch eine offene Auseinandersetzung mit ihrer gemeinsamen Geschichte möglich ist. Sie nahmen damit eine konträre Position gegenüber einigen Geisteswissenschaftlern ein. Selbst Filmemacher wie Zrinko ORGESTA, die anfangs mit der nationalistischen Agitation sympathisierten, fanden den Mut, ihre Irrtümer einzugestehen und diese auch einer breiten Öffentlichkeit aufzuzeigen. Bedauerlicherweise scheinen nicht alle diese Gabe zu haben. Emir KUSTURICA vermeidet es zwar geschickt in seinen Filmen, eine politische Position zu vertreten, führt aber in Interviews bis heute die nationalistische Propaganda weiter. Über welche Macht ein Filmschaffender verfügt, wird durch den Film „Grbavica – Esmas Geheimnis“ von Jasmila ŽBANIĆ erkennbar, der eine gewisse Anerkennung für 20.000 vergewaltigte und missbrauchte Frauen brachte. Allerdings zeigte er auch die Grenzen des Möglichen für Filmschaffende auf. Die durch den Film erzeugten Reaktionen in Serbien und der Republika Srpska zeugen davon, dass die Aufarbeitung der Geschehnisse nicht allein durch Filme vonstatten gehen kann und man erst am Anfang der Aufarbeitung steht.

Das SFF und die Kontaktbörse Cine-Link beweisen, dass die überwiegende Mehrheit der Filmschaffenden aus dem ehemaligen Jugoslawien nicht von ihrer Positionierung Mitte der Neunziger Jahre, die Annäherung und kulturelle Zusammenarbeit beinhaltet, abweichen, sondern diese weiter ausbauen.

Literaturverzeichnis

- „Arkan starb, wie er lebte – wie ein Hund“, *Welt-Online*, 17.1.2000: http://www.welt.de/print-welt/article498188/Arkan_starb_wie_er_lebte_-_wie_ein_Hund.html, 13.9.2010.
- BUDER, Bernd (2006): „Zwischen Nation Building, nationalen Mythen und der Suche nach Normalität“. *Südosteuropa* 54. 279–295.
- ENGELS, Mareike (2006): „Krieg vorbei, Festival noch da“, *Zünder – Zeit online*: <http://zuender.zeit.de/2006/34/sarajevo-filmfestival>, 13.9.2010.
- Filmreference*, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Yugoslavia-NOVI-FILM.html>, 6.4.2010.
- Filmski-Programi*, http://www.filmski-programi.hr/baza_redatelj.php?id=37, 6.4.2010.
- HORTON, Andrew James (2000): „Critical Mush“. In: Andrew James Horton (Hrsg.): *The Celluloid Tinderbox. Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*. Shropshire.
- ORDANOVA, Dina (2001): *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London.
- KAPPERT, Ines (2006): „Die Frage nach Gerechtigkeit ist sekundär“. *Die Tageszeitung*, 19.10.2006, <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/10/19/a0162>, 19.9.2010.
- KOSANOVIĆ, Dejan (1996): „Srbija“. In: Bogdan Grbić, Gabriel Loidolt, Rossen Milev (Hrsg.): *Die siebte Kunst auf dem Pulverfass*. Graz. 107–120.
- KOVAČ, Alois; KUŠIĆ, Siniša; RADIĆ, Dubravko (2000): „Aktive Arbeitsmarktpolitik in Kroatien: Beurteilung der Instrumente und Vorschläge“. *Südosteuropa* 49. 510–530.

- KRASZTEV, Peter (2000): "Who Will Take the Blame?" In: Andrew James Horton (Hrsg.): *The Celluloid Tinderbox. Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*. Shropshire. 17–31.
- KUŠIĆ, Siniša (2010): „Vor- und Nachteile einer EU-Integration: wirtschaftliche und soziale Folgen des Beitritts am Beispiel Kroatiens“, <http://www.ost-west-kommunikation.de/kusic/sites/jensCRO%20Paper.pdf>, 6.4.2010.
- MILEV, Rossen (1999): „Medien“. In: Magarditsch Hatschikjan, Stefan Troebst (Hrsg.): *Südost-europa. Gesellschaft, Politik, Wirtschaft, Kultur. Ein Handbuch*. München. 462–483.
- NÄGELI, Raphael (2004): „Leben zwischen Kriegsruinen“, *Neue Zürcher Zeitung*, 12.3.2004, <http://www.nzz.ch/2004/03/12/fi/article930WL.html>, 13.9.2010.
- „Neues Kino auf dem Balkan“, <http://www.3sat.de/film/woche/95962/index.html>, am 6.4.2010 nicht mehr verfügbar. Zuletzt gesehen am 25.3.2009.
- PAVIČIĆ, Jurica (2010): "Moving into the Frame, Croatian film in the 1990s", http://www.ce-review.org/00/19/kinoeye19_pavicic.html, 6.4.2010.
- PERIĆ, Boris; SALEČIĆ, Ivan (1996): „Land im Umbruch“. In: Bogdan Grbić, Gabriel Loidolt, Rossen Milev (Hrsg.): *Die siebte Kunst auf dem Pulverfass*. Graz. 63–70.
- SCHULZ-OJALA, Jan (2006): „Heilen braucht Zeit“. *Der Tagesspiegel*, 5.7.2006, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/heilen-braucht-zeit/727918.html>, 13.9.2010.