



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Krieg, Trauma, Genre: eine kritische Untersuchung zweier Tragikomödien, ‚Lepa sela lepo gore‘ (Srdjan Dragojević, SRB 1996) und ‚Turneja‘ (Goran Marković, SRB 2008) mit dem Hintergrund der Jugoslawienkriege.“

verfasst von / submitted by

Nina Mihailović BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
**Master of Arts (MA)**

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium  
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler-Biet



## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Die Geschichte Jugoslawiens im Überblick.....	6
1.1 Zwischen den zwei Weltkriegen (1918 bis 1941) .....	6
1.2 Geschichte der Staatsgründung .....	8
1.3 Der Zweite Weltkrieg .....	11
1.3.1 Die Ustascha und der NDH.....	12
1.3.2 Tschetniks und Partisanen.....	15
1.4 Der Tito-Staat .....	18
1.5 Der Jugoslawienkrieg 1991-1995 .....	24
2. Das kollektive Trauma.....	28
2.1 Der Trauma-Begriff .....	28
2.2 Kollektives Trauma .....	31
2.2.1 Diskursive Gegenüberstellung der Pro und Kontras einer begriffliche Definition ..	31
2.3. Kollektives Trauma nach Kriegen.....	34
2.4 Praktiken der Traumaverarbeitung im Alltag durch Kunst.....	36
3. Die Tragikomödie .....	39
3.1 Ein leitendes Konzept.....	39
3.1.1 Definition und Historie .....	39
3.1.2 Der tragikomische Stil .....	42
3.1.3 Das Genre heute.....	43
3.2 Die Rechtfertigung der Tragikomödie .....	45
3.3 Krieg, Krise, Identität - Filme in und über Jugoslawien über die Jahrzehnte.....	49
3.3.1 Filme der 1950er Jahre .....	50
3.3.2 Filme der 1960er und 1970er Jahre.....	51
3.3.3 Filme der 1980er Jahre .....	54
3.3.4 Filme der 1990er Jahre .....	56
3.3.5 Filme der 2000er Jahre .....	59
3.3.6 Die Tragikomödie in Ex-Jugoslawien .....	60
3.4 Dušan Kovačević und das tragikomische Genre .....	62
3.4.1 Biografie.....	62
3.4.2 Künstlerische Merkmale in den Werken Kovačevićs .....	63
3.4.3 Kovačevićs Stil .....	65
3.4.4 Themen .....	66
3.4.5 Die Figuren in Kovačevićs Werken .....	67
3.4.6 Abschließende Bemerkungen .....	68
4. <i>Lepa sela lepo gore</i> – Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen eines Jugoslawienkrieges .....	69

4.1 Das filmische Narrativ über ein Land, das es nicht mehr gibt.....	70
4.2 Die filmische Ästhetisierung des Krieges.....	74
4.2.1 Die Tragikomik zwischen den Einstellungen.....	75
4.2.2 Perspektivische Ästhetisierung der Machtgefälle.....	79
4.2.3 Montage: Das Bindeglied der Zeitebenen I.....	80
4.3 Kriegssymbolik der Filmbilder.....	83
4.4 Sound: Das Bindeglied der Zeitebenen II.....	84
4.5 Kollektive Figurenportraits im Kontext ihrer sozialen Zugehörigkeit.....	86
5. Narrative Rhythmen und intermediale Filmstrukturen: Eine Analyse des Films <i>Turneja</i> ...	94
5.1 Temporale Verknüpfung der Erzählstruktur und Kriegsgeschehen: Analyse der narrativen Struktur von <i>Turneja</i> .....	95
5.2 Die visuelle Erzählkunst: Die Symbiose zwischen Bühne und Leinwand durch Montage, Kameraführung und Perspektive .....	100
5.4 Die Verflechtungen der Künste: Intermediale Bezüge, Grenzüberschreitungen und die Verschmelzung von Bühne und Publikum.....	106
5.5 Theater versus Krieg: Inszenierungen und Interaktionen der Figuren und Geschehnisse .....	112
5.5.1 Die Soldaten.....	112
5.5.2 Die Schauspieler*innen.....	116
5.6 Krieg, Eskapismus und gesellschaftlicher Verfall: Parallelen und Divergenzen in den Filmen <i>Lepa sela lepo gore</i> und <i>Turneja</i> .....	119
Fazit.....	121
Quellenangabe .....	124
Abstract	



## Einleitung

Die Verknüpfung von Krieg und Komödie mag auf den ersten Blick durch die Gegensätzlichkeit unvereinbar erscheinen, da die variierenden menschlichen Erfahrungen innerhalb dieser Sphären einander auszuschließen scheinen. Jedoch bildet gerade die Verbindung dieser Gegensätze den Rahmen für eine spezifische künstlerische Dynamik, deren Struktur einer genaueren Untersuchung bedarf. Dabei stellt sich zudem die Frage, wo die Grenzen des Lachens verlaufen und wie tragische Ereignisse, in diesem Fall der Krieg in Ex-Jugoslawien, in einem humoristischen Kontext eingebaut werden können.

In der vorliegenden Arbeit soll die Verwobenheit zwischen Komik und Tragik herausgearbeitet werden und dabei zeigen, dass die Komödie oft auf tragischen Narrativen und Umständen aufbaut, während Tragödien durch die Linse der Komödie neue Perspektiven erhalten können. Diese Verbindung findet besonders in der filmischen Darstellung von historischen Ereignissen wie Kriegen ihren Ausdruck. Die audiovisuelle Kunst des Films ermöglicht es, kollektive Traumata vergangener Geschehnisse auf eine Weise zu verarbeiten, die tiefgreifend und zugleich aus beschwingt und aushaltbar ist, indem eine tragikomische Inszenierung der Geschichte präsentiert wird.

Die vorliegende Masterarbeit erkundet diese Verbindung am Beispiel des Gebiets Ex-Jugoslawiens und der Filme *Lepa sela lepo gore*<sup>1</sup> (Pretty Village, Pretty Flame, 1996) und *Turneja*<sup>2</sup> (The Tour, 2008). Sie wirft einen Blick auf die künstlerische Herangehensweise an das Wechselspiel zwischen Krieg, Krise und Tragikomödie und stellt die Frage, wie diese Themen in filmischer Form behandelt werden können. Ein zentrales Anliegen der Arbeit ist es zu zeigen, dass in Bezug auf das ehemalige Jugoslawien nur wenig bis gar keine Zeit vergehen muss, um tragische Ereignisse in komödiantischer Form zu präsentieren – eine Betrachtungsweise, die neue Perspektiven eröffnet, wie Geschichte auf der Leinwand erlebt wird.

Eine der in dieser Arbeit erwähnten Herausforderungen ist die Abwesenheit einer klaren Täter-Opfer-Struktur. In einem Umfeld, in dem die einzelnen Fronten mit Nuancen von Täterschaft und Opferdasein verschwimmen, besteht die Gefahr der Auffassung von Filmen als propagandistische Mittel, wodurch in weiterer Folge zusätzliche politische Spannungen ausgelöst werden. Daher ist es von höchster Bedeutung, diese Komplexität im Kontext der tragikomischen Inszenierung kritisch zu reflektieren.

---

<sup>1</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996.

<sup>2</sup> *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008.

Die vorliegende Einleitung legt den Grundstein für die Untersuchung eines bis dato aktuellen und relevanten Themas, nämlich der filmischen Aufarbeitung von Konflikten mit der hintergründigen Betrachtung historischer Ereignisse. Die Wichtigkeit dieser Erforschung besteht darin, dass sie über die herkömmliche Geschichtsbetrachtung hinausgeht und einen umfassenderen Überblick ermöglicht. Durch diese interdisziplinäre Herangehensweise wird neben einem tieferen Einblick in den kollektiven Zustand einer Region auch das Eröffnen von Ansätzen zur Erklärung aktueller Spannungen und Kontroversen ermöglicht. Von besonderem Interesse ist dabei der hohe Anteil der aus Ex-Jugoslawien stammenden Bürger\*innen in Österreich, weshalb die Arbeit zusätzlich an Relevanz gewinnt. Die geplante Forschung zielt darauf ab, Verständnis für diese Region und ihren spezifischen Humor zu fördern, Vorurteile abzubauen und somit das gesellschaftliche Zusammenleben zu bereichern.

Trotz der umfangreichen Forschung zu den Kriegen auf dem Balkan, insbesondere im Kontext von Ex-Jugoslawien, bleibt der filmische Blickwinkel und insbesondere die Verbindung zur Tragikomödie und humoristischen Aspekten bisher weitgehend unerforscht - insbesondere im Rahmen des deutschsprachigen Diskurses. Hier setzt die vorliegende Masterarbeit an, indem sie einen signifikanten Beitrag zur Vertiefung dieser Thematik leisten will. Bestehende Forschungsarbeiten werden als Grundlage genutzt, jedoch mit dem klaren Ziel, neue Erkenntnisse zu generieren und bisher unentdeckte Zusammenhänge aufzudecken. Durch die Kombination und Neubewertung bereits vorhandener Ergebnisse strebt die Arbeit das Präzisieren dieser Ideen und Konzepte sowie die Erweiterung des Verständnisses für die filmische Darstellung von Konflikten und deren Humor an.

Das spezifische Ziel meiner Masterarbeit besteht darin, einen tiefgreifenden Zusammenhang zwischen der in den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens populären Tragikomödie und der damaligen politischen Landschaft sowie den vorherrschenden Missständen herzustellen. Mit dieser Untersuchung versuche ich aufzuzeigen, wie die von Kriegen und politischen Krisen betroffenen Gesellschaften bewusst Humor und Tragik miteinander verknüpft haben, um den politischen und sozialen Herausforderungen entgegenzuwirken.

Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Künstler\*innen, die mit ihren Werken sowohl in der Vergangenheit, als auch in der Gegenwart versuchen, die Ungerechtigkeiten des Staates gegenüber einzelnen Individuen offenzulegen und zu kritisieren. In diesem Zusammenhang ist es mein Hauptanliegen, eine Brücke zwischen der gesellschaftspolitischen Makroebene und der individuellen Mikroebene zu schlagen. Dabei geht es vor allem darum, die Verbindung zwischen kollektiver Geschichte und persönlichen Erfahrungen bestmöglich herzustellen.

Eine weitere Intention ist es, die künstlerische Manifestation der Mentalität dieser Region einzufangen und zu präsentieren. Dies würde auch die Analyse der psychologischen Aspekte von Humor in Krisenzeiten und nach Kriegen einschließen. Durch diese Untersuchung hoffe ich, Antworten auf die Frage zu finden, warum gerade die Tragikomödie in den genannten Regionen einen Nährboden gefunden hat.

Wie soeben erwähnt, liegt auf der einen Seite der Fokus auf der politischen Landschaft (Makroebene), während auf der anderen Seite die individuellen Geschichten (Mikroebene) stehen. Unabhängig von der Nationalität teilen die Individuen auf beiden Seiten des Konflikts das gleiche Schicksal und Leid, was den universellen Schmerz des Verlusts verdeutlicht. Auch wenn dabei Hassgefühle aufkommen, sind diese in gewisser Weise universell, da sie in erster Linie menschlich sind und auf allen betroffenen Seiten geteilt werden. Dieser multidimensionale Ansatz eröffnet eine umfassende Betrachtung der Thematik und ermöglicht Einblicke in die menschliche Erfahrung unter den widrigsten Umständen. An dieser Stelle muss eine Trigger-Warnung hervorgehoben werden, und zwar, dass im Zuge der Arbeit Gewalt, einschließlich sensibler Themen wie sexuellem Missbrauch, explizit wie implizit angeführt werden.

Innerhalb meiner Masterarbeit widme ich mich einer eingehenden Analyse der filmischen Darstellung als künstlerisch-politisches Medium im Kontext der Antikriegsbotschaft. Das Augenmerk liegt insbesondere auf der Art und Weise, wie Filme bis heute genutzt werden, um eine antikriegserechte Botschaft zu vermitteln und gleichzeitig ästhetische, narrative und rhetorische Elemente einsetzen, um kollektiv traumatische Erfahrungen zu verarbeiten oder zumindest zu thematisieren.

Nachdem ich feststellen konnte, dass die Kinematografie der ehemaligen jugoslawischen Region im deutschsprachigen Raum kaum bekannt ist, weshalb ein Diskurs über diese Filme weitgehend ausfällt, obwohl sie aufgrund ihrer historischen Beziehungen zwischen den Regionen (Österreich-Ungarn und Balkan) ein bedeutendes kulturelles Erbe darstellen. In den Filmen aus dem ehemaligen Jugoslawien finden sich oft Bezüge zu Deutschland, Österreich und dem Westen allgemein. Deshalb vertrete ich den Standpunkt, dass diesen Filmen mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte, um sicherzustellen, dass die Geschichte nicht nur oberflächlich, sondern so umfassend wie möglich erinnert wird.

Für die strukturierte Bearbeitung meiner komplexen Thematik nutze ich verschiedene Methoden. Zunächst wende ich den sozial-historischen Ansatz an und analysiere anschließend die Filme strukturell und formal, gefolgt von einer hermeneutischen Herangehensweise, um filmische Bedeutungen im Kontext von Geschichte und Technik zu



verbinden. Ebenso berücksichtige ich den filmsemiotischen Zugang zur Untersuchung von Wirkungsweisen und Repräsentationen sowie zur Analyse emotionaler Reaktionen.

Dabei gliedert sich meine Arbeit in einen theoretischen und einen analytischen Block. Im Zuge des ersten Teils werden historische Hintergründe sowie Entwicklungen ab dem Ende des Ersten Weltkrieges behandelt. Daraufhin soll das kollektive Trauma thematisiert und im Rahmen der Traumabewältigung auf Humor bezogen werden, wodurch die Brücke zum Diskurs über die Tragikomödie geschlagen wird. Der Theorieblock wird mit der Ausarbeitung der Tragikomödie allgemein, wie auch spezifisch innerhalb der Region Ex-Jugoslawiens untersucht. Nach der theoretischen Befassung folgt die Analyse der Filme *Lepa sela lepo gore* und *Turneja*, deren mehrdimensionale formale wie inhaltliche Ebenen erforscht werden sollen.

Die Masterarbeit greift auf Quellen aus verschiedenen wissenschaftlichen Gebieten zurück, da sie sich aus drei miteinander verbundenen Komponenten zusammensetzt: der regionalen Geschichte, dem Humor als Mittel zur Traumabewältigung und der Kinematografie.

Die Kriege in Ex-Jugoslawien, hauptsächlich in den 1990er Jahren, sind ein zentrales Thema und Gegenstand kontinuierlicher Forschung. Aspekte wie Nationalismus und wirtschaftliche Faktoren spielen dabei eine wichtige Rolle. Die Verbindung zwischen ex-jugoslawischer Geschichte und Film wird von Forschern wie Rasmus Greiner in „Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien, Zentralafrika, Irak, Afghanistan“<sup>3</sup> untersucht. Ebenso bietet die Publikation „Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen“<sup>4</sup> von Dunja Melčić mit Beiträgen von über 35 Autoren eine fundierte Forschungsquelle.

Humor wird als Mittel zur Verarbeitung von Traumata betrachtet und in seiner psychologischen Wirkung untersucht. Daher erfordert die Untersuchung des Forschungsstands eine thematische Aufteilung und Auswertung der verschiedenen Interessensgebiete. Im Bereich der Trauma-Forschung, besonders im Kontext der aktuellen Mental-Health-Bewegung, gewinnt kollektives Trauma als Folge traumatischer Ereignisse wie Kriegen oder Naturkatastrophen an Bedeutung. Die Definition und Konzeptualisierung dieses Begriffs variiert je nach Forschungsansatz. Forscher\*innen wie Angela Kühner in „Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte“<sup>5</sup> sowie Lawrence G. Calhoun und Richard G. Tedeschi in „Handbook of posttraumatic growth. Research and practice.“<sup>6</sup> befassen sich ausführlich mit diesem Thema. Im Kontext des kollektiven Traumas kann auch

---

<sup>3</sup> Greiner, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien – Zentralafrika – Irak – Afghanistan*, 2012.

<sup>4</sup> Melčić, *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenz*, 2007.

<sup>5</sup> Kühner, *Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte*, 2002.

<sup>6</sup> Calhoun, Tedeschi, *Handbook of posttraumatic growth. Research and practice*, 2014.

Vadim D. Volkan's Werk „The intertwining of the internal and external wars“<sup>7</sup> als Quelle dienen, da es explizit auf Trauma als Kriegsfolge eingeht.

Die Forschung zur Tragikomödie wird je nach Perspektive unterschiedlich behandelt. Karl S. Guthke beispielsweise beschäftigt sich in seinem Werk „Die moderne Tragikomödie: Theorie und Gestalt“<sup>8</sup> mit den strukturellen Besonderheiten tragikomischer Dramen, die eine eindeutige Definition erschweren. Sanja Lazarević Radaks Publikationen bieten eine passende Basis für die theoretische und diskursive Auseinandersetzung mit Filmen, insbesondere Tragikomödien im Gebiet Ex-Jugoslawiens.

Die wissenschaftliche Arbeit schafft einen bedeutenden Mehrwert, indem sie den Diskurs über den Jugoslawienkrieg gezielt mit der Kinematografie verknüpft und somit eine zum Teil unberücksichtigte Perspektive einbringt. Obwohl das Thema dieses Kriegs auch österreichweit ausgiebig behandelt wird, fehlt bislang die Betrachtung in Verbindung mit der dazugehörigen Kinematografie.

Besonders bemerkenswert ist die Verknüpfung zweier sorgfältig ausgewählter Filme, die jeweils in einem zeitlichen Abstand von über einem Jahrzehnt entstanden sind - einer während und einer nach dem Krieg der neunziger Jahre. Bei beiden Filmen handelt es sich um Tragikomödien, jedoch weisen sie unterschiedliche Strukturen, Narrative und Schwerpunkte auf. Diese Analyse ermöglicht einen Einblick in die kulturelle und emotionale Entwicklung dieser Regionen im Kontext der humorvollen Bewältigung von traumatischen Erfahrungen.

Die Arbeit soll dazu beitragen, den Dialog zwischen verschiedenen Ländern und Kulturen zu fördern und das Verständnis für die kulturellen Verbindungen sowie Unterschiede zu vertiefen. Durch die Fokussierung auf die filmische Darstellung und die gewählten Werke wird eine tiefgründige Interpretation ermöglicht, die nicht nur zur Auffrischung der Erinnerung an die Vergangenheit dienen soll, sondern auch zur Sensibilisierung für die kulturelle Dynamik und die Wirkung von Kunst in der Verarbeitung von Traumata.

---

<sup>7</sup> Volkan, „The intertwining of the internal and external wars“, *Lost in Transmission. Studies of Trauma Across Generations*, 2012.

<sup>8</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, 1968.

# 1. Die Geschichte Jugoslawiens im Überblick

Um Verständnis für die Kunst und Kultur einer Region generieren zu können, muss bei der Geschichte derselben angesetzt werden. Im konkreten Fall von Ex-Jugoslawien beginnt die historische Relevanz nicht erst mit der Gründung des Staates Jugoslawien in der Nachkriegszeit oder während der kontinuierlichen Veränderung bis hin zum Zerfall, sondern Anfang des 20. Jahrhunderts. Eine vielschichtige Folge an Wandel und einschlägigen Ereignissen führte zur Gründung der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawiens (SFRJ), bekannt unter dem verkürzten Begriff Jugoslawien.

Nach dem Ersten Weltkrieg setzten sich die Siegermächte für ein einheitliches Jugoslawien und somit gegen eine Reihe von kleineren Nationalstaaten ein. In den Pariser Friedensschlüssen 1919/20 wurde festgelegt, dass die einzelnen Staaten zum „Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen“ verschmelzen sollten.<sup>9</sup>

Die Bezeichnung Jugoslawien gehört historisch betrachtet zu den „Nationen Bulgariens, Kroatiens und Serbiens und die umkämpften Bosniaken, Montenegriner und Makedonier [...]“.<sup>10</sup>

## 1.1 Zwischen den zwei Weltkriegen (1918 bis 1941)

Nach dem Zweiten Balkankrieg im Jahr 1913 erweiterten Serbien und Montenegro ihre Grenzen, um die neu errungenen Territorien, die fünf Jahre später, 1918, die geografische Grundlage der jugoslawischen Idee darstellten. Diese Idee selbst wiederum basierte primär auf der Überzeugung, „es gebe eine südslawische [...] Nation, die [...] Anspruch auf einen eigenen Staat habe.“<sup>11</sup> Diese setzte zunächst unter der Benennung Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen an. Die Vereinigung mehrerer Nationen innerhalb einer Region bzw. einer Halbinsel mag zunächst nachvollziehbar und sogar ökonomisch vorteilhaft erscheinen. Unbedacht blieb dabei allerdings die dahinter verborgene Herausforderung der religiösen und kulturellen Diversität. Das „Projekt“<sup>12</sup> hätte womöglich aufgehen können, wäre der Spalt zwischen Orthodoxen und Katholiken erfolgreich nivelliert worden. Obwohl beide Zweige derselben Religion - dem Christentum - angehören, war die Trennung gewaltig. Ivo Banac, ein kroatischer Politiker und Aktivist, hebt hervor, dass der Schritt der Vereinigung der kroatischen bzw. katholischen Bevölkerungsgruppe leichter fiel und bereits seit dem 17. Jahrhundert angestrebt worden sei. Paradox ausgerichtet zeichneten die kroatische Politik

---

<sup>9</sup> Vgl. United States Holocaust Memorial Museum, „World War I and its aftermath“, 16.08.2023.

<sup>10</sup> Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 153.

<sup>11</sup> Ahlbrecht/ Bendiek/ Meyers/ Wagner, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, S.62.

<sup>12</sup> Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 153.

vor allem zwei Pole aus: Einerseits das „integrationalistische Gedankengut“<sup>13</sup> und andererseits die „Eigenstaatlichkeit, zu deren Grundlagen eine stark besitzbetonte Theorie des Staatsrechts gehörte.“<sup>14</sup>

Der politische Gedanke des Jugoslawismus entstand in der Zeit zwischen 1909 und 1914 und wird zunächst primär mit Kroatien assoziiert. Die Überlegung, dass „narodno jedinstvo“<sup>15</sup>, was auf Deutsch so viel wie nationale Einheit bedeutet, eine sinnvolle Konstitution wäre, erschien auch für Serbien, Slowenien sowie Bosnien und Herzegowina nicht abwegig. Besonders in Kroatien strebten Vertreter\*innen des Unitarismus das Ziel einer Einheit mit der Annahme an, dass sowohl sprachliche wie auch staatliche und religiöse Differenzen allein durch den „Willen zur Einheit“<sup>16</sup> bewältigt werden können. Dieser Zugang zeigte im Vergleich zu Serbien deutliche Unterschiede auf. Obwohl Serbien ein slawisches Land ist, basiert dessen kulturelle Grundlage hauptsächlich auf religiösen, orthodoxen Normen, welche vorrangig Russland bzw. dem russischen Gesellschaftsbild zugewandt waren und es im Einzelnen bis heute sind. „Einem traditionellen orthodoxen Serben standen die Russen, mit denen er die Kultur und dieselben Varianten der kirchenslawischen Koine teilte, unendlich viel näher als die ‚lateinischen‘ Slawen.“<sup>17</sup> Das orthodoxe Glaubensbekenntnis verbindet Serbien, zumindest aus religiöser Sicht, mit anderen orthodoxen Ländern am Balkan, etwa Bulgarien, Makedonien und Griechenland. Im späteren Verlauf der Geschichte wird dennoch deutlich, dass in einem Krieg die religiöse Verbundenheit oftmals von politischen Einstellungen übertroffen und stärker beeinflusst wird. Die starke Bindung zur Kirche in Serbien hat ihren Ursprung in der Periode zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert, der Zeit der osmanischen Herrschaft, als die orthodoxe Kirche besonders wichtig für die Wahrung der serbischen Kultur war. Jahrhundertealte religiöse Einrichtungen symbolisierten vor allem den ehemaligen Ruhm und Ehre.<sup>18</sup> Kirchen wurden allerdings auch während der osmanischen Herrschaft aus unterschiedlichen Gründen errichtet. So wurde beispielsweise für Nikolai Rajewski, einen russischen General, eine Kirche als Zeichen der Dankbarkeit für seinen Einsatz und seine Hilfe im Kampf gegen die Besatzer erbaut.<sup>19</sup> Dies ist erneut ein Indikator für die historische Verbundenheit Serbiens mit Russland. Russland wurde als Erlöser und Helfer gesehen und seither dementsprechend glorifiziert, was in dem aktuellen Krieg in der Ukraine die Bevölkerung spaltet.

---

<sup>13</sup> Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 153.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., S. 154.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Vgl. Makuljević, „Public Monuments, Memorial Churches and the Creation of Serbian National Identity in the 19th Century“, S. 34.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 38.

An dieser Stelle muss aber auch die „Ćele kula“<sup>20</sup> in Niš genannt werden, die von den Osmanen aus Rache für den serbischen Aufstand 1809 gegen die osmanischen Besatzer errichtet wurde. Der Turm besteht aus Schädeln gefallener serbischer Soldaten.

Vuk Karadžić, einer der berühmtesten und wichtigsten serbischen Philologen, führte einen anderen Zugang zur Definition und Bestimmung der serbischen Kultur ein. Aus dem sprachwissenschaftlichen Gebiet hervorgehend, verlegt er den Fokus von Religion auf den „Gebrauch des südslawischen Dialekts.“<sup>21</sup> Die neue Kategorisierung wurde zur Quelle neuer Problematiken.

„Orthodoxe Gläubige (Bulgaren, Makedonier, Albaner, Wlachen), die bislang kraft ihrer Zugehörigkeit zur kirchlichen Organisation der Serben [...] innerhalb der serbischen Nation assimiliert wurden, stellten nicht länger das Hauptziel der Assimilation dar. Vielmehr wurden nun die Sprecher des Štokavischen zunehmend zum Hauptziel, was bedeutete, dass die meisten katholischen Kroaten und alle bosnischen Muslime von Belgrad immer häufiger als Serben betrachtet wurden.“<sup>22</sup>

Durch die Expansion des serbischen Staates und die Verbindung mit Kroatien begannen die Verhandlungen um die Machtverteilung. Das seitens Kroatiens verfolgte Ziel war es, eine Vereinigung südslawischer Völker zu schaffen, in der die Länder als Partner kollaborieren konnten.<sup>23</sup> Mit dem Tod Franz Joseph I. 1916 forderten Politiker der südslawischen Region der Donaumonarchie zunehmend die Autonomie der Nationen. Kurz vor dem Fall der Monarchie wurden weitere politische Forderungen seitens der südslawischen Staaten gestellt und Abgeordnete Kroatiens, Sloweniens und Serbiens bildeten einen eigenen Nationalrat.<sup>24</sup> Im Zuge dieser Bewegung stimmte eine Mehrheit der Bevölkerung für die Vereinigung der Nationen. Eine bekannte Ausnahme war der Hauptmann der damaligen kroatischen Bauernpartei, Stjepan Radić, welcher sich deutlich gegen die Vereinigung aussprach und im Zuge dessen eine Rede hielt, welche als „letzte Warnung“<sup>25</sup> intendiert war.

## 1.2 Geschichte der Staatsgründung

Die Vereinigung der südslawischen Bevölkerung wurde von Serbien anders wahrgenommen als von den anderen Staaten. Während in Serbien die eigene Identität beibehalten werden konnte, schien die Vereinigung für die kroatische und slowenische Bevölkerung eine

---

<sup>20</sup> Makuljević, „Public Monuments, Memorial Churches and the Creation of Serbian National Identity in the 19th Century“, S. 36.

<sup>21</sup> Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 155.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 156.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 157.

<sup>25</sup> Ebd.

Verlagerung aus einer Monarchie in einen Zentralstaat darzustellen.<sup>26</sup> Die unitaristische Idee verlor somit das ursprüngliche Ziel aus den Augen, als die Dominanz Serbiens in Relation zu den anderen Ländern auffällig wurde. Stjepan Radić, der sich seit Beginn der Verbindung gegen jene äußerte, legte das Fundament für die entstehende kroatische Bauernbewegung (HSS), die sich für die Konstituierung einer kroatischen Versammlung einsetzte. Mit der wachsenden Anhängerzahl wurde Radić als Gefahr für das System erkannt und verhaftet. Daraufhin folgten 1920 Bauernaufstände, denen mehrere Menschen, sowohl Bauern als auch Beamte, zum Opfer fielen.<sup>27</sup> Anstatt dies als Anlass zu sehen, das bestehende Ordnungsprinzip zu überdenken, wurde die zentralistische Konstitution weiter erzwungen. Im Zuge dessen wurde 1921 am Veitstag (dem Jahrestag der Schlacht gegen die Türken auf dem Amselfeld 1389) die sogenannte Veitstags-Verfassung, auch als Vidovdan-Verfassung bekannt, verabschiedet und „sanktionierte die unhaltbare zentralistische Lösung der nationalen Frage Jugoslawiens.“<sup>28</sup> Wegen der fehlenden Teilnahme nichtserbischer Vertreter traten weitere Spaltungen aufgrund von Meinungsverschiedenheiten auf, welche zusätzliche Spannungen zwischen den Nationen hervorriefen. Während in Slowenien eine Autonomie des Wirtschafts- und Kultursektors angestrebt wurde, befürwortete die Jugoslawische Moslemorganisation (JMO) die Idee der jugoslawischen Einheit mit der gleichzeitigen Forderung der Souveränität Bosnien und Herzegowinas.<sup>29</sup> Ab Ende der 1920er Jahre bis 1935 kämpfte das Zagreber Militär, darunter auch Josip Broz Tito, für die staatliche Unabhängigkeit der nichtserbischen Länder Jugoslawiens.<sup>30</sup> Hervorzuheben ist hierbei, dass Tito sich zunächst gegen den jugoslawischen Unitarismus einsetzte, um im späteren Geschichtsverlauf das Oberhaupt der führenden kommunistischen Partei dieses Landes zu werden.

Aufgrund der kontinuierlich steigenden Spannungen und Konflikte rief der serbische König Aleksandar Karadjordjević I. eine Königsdiktatur aus<sup>31</sup>, welche eine weitere Vereinheitlichung der Nationen bedeutete. Die proklamierte Diktatur entwickelte starke kommunistische wie auch faschistische Züge, die einen klaren Kampf gegen Liberalismus und Urbanismus diktierte.<sup>32</sup> König Aleksandar fiel schließlich 1934 einem Attentat kroatischer Faschisten – in Zusammenarbeit mit der Inneren Mazedonischen Revolutionären Organisation – in Marseille zum Opfer. Die Königsdiktatur war dadurch beendet. Prinzregent Paul übernahm die

---

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 158.

<sup>27</sup> Vgl. Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 158f.

<sup>28</sup> Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 159.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 160.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 161.

<sup>31</sup> Vgl. Ahlbrecht/ Bendiek/ Meyers/ Wagner, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, S. 62.

<sup>32</sup> Vgl. Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 162.

Staatsführung und Milan Stojadinović wurde Premierminister.<sup>33</sup> Trotz seiner Offenheit gegenüber einer Koalition mit Slowenien und Bosnien zeichnete sich seine Politik durch Nachgiebigkeit gegenüber faschistischen Ländern aus, die auf seiner Motivation, gegen die kroatische Bauernpartei anzukämpfen, aufbaute. Die daraus resultierende Unzufriedenheit der serbischen Nationalisten führte binnen weniger Jahre zum Fall seines politischen Regimes.<sup>34</sup> Der sogenannte „Sporazum“<sup>35</sup>, ein Abkommen zwischen dem serbischen Politiker Dragiša Cvetković und dem kroatischen Volksvertreter Vlatko Maček, wurde am 26. August 1939 verkündet. Das Abkommen sicherte die Autonomie kroatischer und serbischer Gebiete, wobei z.T. auch Gebiete Bosnien-Herzegowinas den jeweiligen Seiten zugesprochen wurden.<sup>36</sup> Beide Seiten betrachteten Bosnien als unausgereifte Idee, die einer „Serbisierung [und] Kroatisierung“<sup>37</sup> bedürfe. Die der politischen Elite nicht Zugehörigen bezeichneten das Abkommen als kontraproduktiv und verurteilten es als wohlstandsorientiert.<sup>38</sup> Aufbauend auf der wachsenden Unzufriedenheiten stieg die Popularität der Kommunistischen Partei Jugoslawiens (KPJ) unter der Führung Titos stetig und jene, die sich dieser gegenüber kritisch äußerten, wurden geächtet.<sup>39</sup>

Nach dem Angriff Deutschlands am 16. April 1941 kapitulierte Jugoslawien und die Gebiete des Landes wurden den Achsenmächten zugeteilt. Die von italienischen und deutschen Truppen besetzten Territorien in Kroatien verbündeten sich mit den Besatzern und gründeten den Unabhängigen Kroatischen Staat (NDH). Bauernparteführer und Demokrat Vladko Maček lehnte den Wunsch Deutschlands, ihnen seine Macht zu übertragen, ab. Als überzeugter Pazifist wollte Maček durch keinerlei Aktivitäten zum Krieg beitragen, weshalb die Besatzungsmächte sich mit Ante Pavelić verbündeten, der als getreuer Ustascha in kriegerischen Auseinandersetzungen agierte und „eine Reihe von antiserbischen Maßnahmen beschloss, die von Terror und Massakern begleitet wurden.“<sup>40</sup> Ivo Banac betont in seiner Publikation die Dramatik im jugoslawischen Staat<sup>41</sup>, was im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit eine besonders aussagekräftige Wortwahl ist, da die beschriebenen politischen und gesellschaftlichen Ungleichheiten und daraus folgende Unzufriedenheiten die Grundlage für tatsächliche literarische, theatrale und filmische Dramen legte.

---

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 163.

<sup>34</sup> Vgl. Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 163.

<sup>35</sup> Ebd., S. 164.

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Džaja, *Die politische Realität des Jugoslawismus (1918-1991)*, S. 269f.

<sup>38</sup> Vgl. Banac, „Jugoslawien 1918-1941“, S. 164-165

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 165.

<sup>40</sup> Ebd., S. 166.

<sup>41</sup> Vgl. ebd.

### 1.3 Der Zweite Weltkrieg

Im März 1941 wurden neben einem Putsch auch antideutsche Demonstrationen in Belgrad organisiert, auf die Hitler mit der „Weisung Nr. 25“<sup>42</sup> antwortete. Diese Weisung besagte:

„Der Militärputsch in Jugoslawien hat die politische Lage auf dem Balkan geändert. Jugoslawien muss auch dann, wenn es zunächst Loyalitätserklärungen abgibt, als Feind betrachtet und daher so rasch als möglich zerschlagen werden.“<sup>43</sup>

Entgegen den Bemühungen, einen Krieg im jugoslawischen Gebiet zu vermeiden, wurden Divisionen der Achsenmächte Ungarns und Bulgariens nach Jugoslawien versetzt. Somit war das Land von angriffsbereiten Rivalen umzingelt. Mit einem Bombenangriff auf Belgrad am 6. April 1941 wurde der Krieg ohne vorherige Kriegserklärung begonnen und kostete tausenden Menschen das Leben. Nach nur wenigen Tagen brachen die Fronten zusammen und am 17. April unterzeichnete Belgrad die Kapitulation.<sup>44</sup> Die Banater Deutsche Zeitung veröffentlichte eine Woche vor der Kapitulation einen Artikel, der folgendes berichtet:

„Belgrad eine tote Stadt. Besonders hart bekommt Jugoslawien das Strafgericht für sein verräterisches Verhalten zu spüren. Laut der Stefani-Agentur ist Belgrad schon als tote Stadt anzusehen, in der Hunderte Leichen und etwa 3000 Verwundete auf den Straßen liegen blieben.“<sup>45</sup>

6.000 Offizieren und rund 338.000 Unteroffizieren bzw. Soldaten, wovon 90 Prozent serbischer Abstammung waren, wurden gefangen genommen. Die zehn Prozent nichtserbische Gefangene wurden nach Abrüstung freigelassen, wodurch der „Blitzkrieg“<sup>46</sup> als abgeschlossen galt.<sup>47</sup> Nach der Aufteilung des Territoriums wurde, trotz wiederholter Widersetzungsversuche, durch militärische Autokratie eine „neue Ordnung“<sup>48</sup> eingeleitet, die zu Armut und teilweisen Hungersnöten führte. Zehntausende Zivilisten wurden während des Krieges als Zwangsarbeiter ins Deutsche Reich deportiert. Da die serbische Bevölkerung als größter Risikofaktor eingeschätzt wurde, errichtete man in unter deutscher Militärverwaltung stehenden Serbien Konzentrationslager zum Zweck ethnischer Säuberung, von der neben Serb\*innen besonders Juden und Roma betroffen waren.<sup>49</sup>

Alle Besatzungsgebiete führten eine konsequente, das nationalsozialistische Modell befolgende Politik durch, welche die Betroffenen absolut unterwarf. Angefangen bei dem

---

<sup>42</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 170.

<sup>43</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 170.

<sup>44</sup> Vgl. ebd.

<sup>45</sup> Unbekannt, „Belgrad eine tote Stadt“, S. 2. (Banater Deutsche Zeitung, 1941)

<sup>46</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 170.

<sup>47</sup> Vgl. ebd.

<sup>48</sup> Ebd., S. 171.

<sup>49</sup> Vgl. ebd.



Verbot nationaler Sprachen, Publikationen und Verbände bis hin zur gewaltsamen Assimilation und Massendeportation verloren die Menschen das Recht auf ihre nationale Identität.<sup>50</sup> In Maribor forderte Hitler: „Machen Sie mir die Steiermark wieder Deutsch!“<sup>51</sup> Im Kosovo vertrieben Vertreter der großalbanischen Verwaltungsbehörde Serb\*innen und Montenegriner\*innen, während bulgarische Besatzungsmächte dasselbe auf dem Gebiet Makedoniens taten. Die größte registrierte Massenvertreibung ereignete sich allerdings im Unabhängigen Staat Kroatien (NDH) im Juli 1941. Durch die stetig wachsende Zahl an Vertriebenen wurde die Situation für deutsche Besatzungsmächte erschwert, weshalb sie vorübergehend die „Deportationen von Einwohnern in allen Teilen des zerschlagenen Jugoslawien“<sup>52</sup> einstellen mussten.

Im Laufe des Zweiten Weltkriegs waren in Jugoslawien auf allen Fronten militärische wie paramilitärische Fraktionen aktiv. Zu den bekanntesten kämpfenden Gruppierungen zählten die faschistischen Ustaschas, die auf dem Gebiet Kroatiens agierten, sowie die gegen die Besatzer kämpfenden nationalserbischen Tschetniks und kommunistischen Partisanen, die in Serbiens kämpften.

Im Folgenden sollen diese Akteursgruppen einer überblicksmäßigen Analyse unterzogen werden.

### 1.3.1 Die Ustascha und der NDH

Im Unabhängigen Staat Kroatiens (*Nezavisna Drzava Hrvatska*, NDH) gewannen die Ustascha, eine faschistisch-nationalistische Bewegung, im Verlauf des Zweiten Weltkriegs deutlich an Macht. Zwischen der Kriegsorganisation und den Kommunist\*innen entstand ein ideologischer Spalt<sup>53</sup>, der sich innerhalb der Jahre zunehmend ausweitete.

Mit der am 10. April 1941 proklamierten Unabhängigkeit des kroatischen Staates wurden auch Ante Pavelić und seine Anhänger, die als Ustascha namhaft waren, als dafür zuständig genannt und gepriesen.<sup>54</sup> Ihre Aufopferung für diesen Zweck wurde rhetorisch mit religiösen und biblischen Ereignissen gleichgesetzt. Die Unabhängigkeit wurde als „Auferstehung“<sup>55</sup> und die Loslösung von Jugoslawien als Gnade Gottes betrachtet. Die Etablierung des NDH und die Kapitulation Jugoslawiens wurden von einer Mehrheit der Kroat\*innen als positive Entwicklung gesehen. Die neue, führende Organisation legte die Grundlage für ein neues

---

<sup>50</sup> Vgl. ebd. S. 172.

<sup>51</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 172.

<sup>52</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 172.

<sup>53</sup> Vgl. Dukić, „The Long Dark Night (A. Vrdoljak) as a National Epic“, S. 59.

<sup>54</sup> Vgl. Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 172.

<sup>55</sup> Ebd.

Herrschaftsmodell und überzeugte binnen kürzester Zeit, weshalb sich ihr bereits innerhalb des ersten Monats „mehr als 100.000 Mitglieder“<sup>56</sup> anschlossen. Pavelić orientierte sich an dem von Italien und Deutschland entworfenen Modell, welches in erster Linie den Nationalismus und den Staatsführer verehrte. Einen besonderen Vorteil sahen die Ustascha in der Verbindung mit Muslimen. Die Vereinigung mit Bosnien und Herzegowina, das Pavelić als zu Kroatien gehörigen Staat ansah, wurde zum Zweck zusätzlicher Machtausweitung angestrebt. Demnach wurde in Kroatien nicht nur die Unabhängigkeit des eigenen Staates, sondern die Expansion desselben anvisiert. Im Sinne einer totalitären Ideologie und zur Schwächung der Rivalen wurde „radikal nationalistisch und chauvinistisch gegenüber Serben und Juden“<sup>57</sup> gesinnte Propaganda eingesetzt. Regierungsfeindliche Medien wurden untersagt, während die erlaubten einer strikten Zensur unterzogen wurden. Der politische Terror wurde legalisiert und Unterstützern der Ustascha wurde nahezu absolute Vollmacht zugesprochen.<sup>58</sup>

Regeln und Gesetze wurden neu angepasst und am 17. April 1941 verkündet:

- „1. Wer, auf welche Art und Weise auch immer, die Ehre und das Lebensinteresse des kroatischen Volkes verletzt oder verletzt hat, oder wer, auf welche Art und Weise auch immer, die Existenz des Unabhängigen Staates Kroatien oder der Staatsautorität bedroht, macht sich, auch wenn die Tat nur ein Versuch bleibt, des Verbrechens des Hochverrats schuldig.
2. Wer sich des unter Punkt 1 angeführten Verbrechens schuldig macht, wird mit dem Tode bestraft.“<sup>59</sup>

Mit den neuen Regelungen wurde das rechtliche Fundament für die Errichtung mehrerer Konzentrationslager gelegt. Infolge des engen Zusammenwirkens mit Nationalsozialisten waren auch Juden, Roma und Sinti von den Verordnungsänderungen betroffen. „Von 39.000 Juden wurden 31.000 [...] ermordet [und fast] alle Roma auf dem Gebiet des NDH (ca. 30.000) fielen den Verfolgungen zum Opfer.“<sup>60</sup>

Angesichts der konfliktreichen Geschichte zwischen Kroatien und Serbien indizierte dies die hohe Gefahr für serbische Bürger\*innen im NDH. Die Intoleranz gegenüber den orthodoxen Serb\*innen war eine mit der Gründung der Ustascha-Organisation einhergehende Ideologie. Darauf aufbauend war deren Politik ausgerichtet und wurde entsprechend exekutiert. Serbische Familien im NDH wurden verfolgt und bis zur Überfüllung in Lager gesperrt. Jene, die aufgrund von Platzmangel nicht mehr festgenommen werden konnten, wurden nach

---

<sup>56</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 173.

<sup>57</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 173.

<sup>58</sup> Vgl. ebd.

<sup>59</sup> Ebd., S. 173.

<sup>60</sup> Ebd., S. 174.

Serbien vertrieben<sup>61</sup> oder zwangsweise katholisiert. Diese von Ante Pavelić als unzureichend angesehenen Maßnahmen wurden verschärft, wodurch Folter und Mord als berechtigte Mittel im Kampf gegen das serbische Volk eingesetzt wurden. Der erste Genozid wurde am 27. April 1941 verübt. Ein sich durch Zufall ereigneter Tod eines Ustascha veranlasste die Soldaten zur Ermordung von weiteren 196 Bauern in Bjelovar. Es folgten Massaker in Kordun, Glina und die Massenermordungen von Frauen und Kindern in der Region Dalmatiens.<sup>62</sup> Die „Schwarze Legion (Crna legija) [und] Angriffsdivision (Udarna divizija)“<sup>63</sup> beteiligten sich besonders aktiv an der Durchführung der zahlreichen Massenmorde.

Die Reaktion Deutschlands darauf lautete wie folgt:

„Aus hier vorliegenden glaubwürdigen Meldungen sind allein in Kroatien rund 200.000 Serben ermordet worden. Diese Ermordungen sind hier allgemein bekannt und werden, mit Rücksicht darauf, dass das kroatische Gebiet unter dem Schutz des Deutschen Reiches seine Selbständigkeit erlangte sowie mit Rücksicht darauf, dass die in Kroatien liegende Truppe diese Greuelthaten nicht verhinderte, letztlich den Deutschen zur Last gelegt.“<sup>64</sup>

Die Verbindung Deutschlands mit Kroatien war ein strategischer Zug Hitlers, um einen garantierten Zugang zu Südosteuropa und den dort befindenden Rohstoffen zu erlangen.<sup>65</sup> Anders als Deutschland bemühten sich Italiens Besatzungsmächte um die Stabilisierung der Lage und Prävention etwaiger Gewaltakte der herrschenden Organisation. In Jasenovac, einem Ort, der unter die deutsche Besatzungszone fiel, errichteten die Ustascha ein Vernichtungslager, das als eines der größten in ganz Europa galt.<sup>66</sup> Vladko Maček, das Oberhaupt der HSS, wurde aufgrund seines Widerstandes und einer Kooperationsverweigerung 1941 ebenso in das Lager eingeliefert.<sup>67</sup>

Nachdem die Ustascha ihre absolute Machtposition und eine Anhängermehrheit verloren hatte, versuchte Pavelić durch Kompromissbereitschaft in der Führungsposition zu bleiben. Er versprach, mit der Erklärung der Serb\*innen zu „Kroaten orthodoxen Glaubens“<sup>68</sup>, die serbische Bevölkerung zu schützen und erbaute dahingehend eine „katholisch-orthodoxe Kirche auf dem Gebiet des NDH“<sup>69</sup>.

---

<sup>61</sup> Vgl. Suppan, „Nationalsozialistische Herrschaft in Jugoslawien 1941-1945“, S. 1067.

<sup>62</sup> Vgl. Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 174.

<sup>63</sup> Suppan, „Nationalsozialistische Herrschaft in Jugoslawien 1941-1945“, S. 1066.

<sup>64</sup> Ebd., S. 1067. (nach dem Auszug aus dem 5. Lagebericht des Verwaltungsstabes beim Militärbefehlshaber in Serbien, SS Gruppenführer Turner, 6. Oktober 1941, BA/MA, RW 40/187a)

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 1068.

<sup>66</sup> Vgl. Pavlowitch, *Hitler's New Disorder*, S. 34.

<sup>67</sup> Vgl. Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 175.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ebd.

Der anfängliche Versuch, sich mit bosnischen Muslim\*innen zu verbünden, scheiterte, besonders angesichts der Tatsache, dass die Mehrzahl der bosnischen Bevölkerung unparteiisch blieb, mit der Ausnahme weniger Gruppen, die sich entweder der kroatischen oder serbischen Seite anschlossen. Dazu ist hervorzuheben, dass sich anerkannte muslimische Bürger Bosnien und Herzegowinas gegen das Ustascha-Regime äußerten und von den deutschen Besatzern „Autonomie bzw. Neutralität Bosniens“<sup>70</sup> forderten.

### 1.3.2 Tschetniks und Partisanen

Im Verlauf des Zweiten Weltkrieges festigte sich die Kooperation der italienischen Besatzer und der für die serbische Seite kämpfenden Tschetniks. Sie verfolgten das gemeinsame Ziel, gegen den Kommunismus und die kommunistisch gesinnten Partisan\*innen anzukämpfen.<sup>71</sup>

Obwohl die paramilitärische Gruppe seit Kriegsbeginn aktiv war, löste eine Abfolge an Ereignissen stärkere Einsätze im Krieg aus. Mit zunehmenden Aufständen in Serbien verlangten die Nationalsozialisten neue Richtlinien, welche die Kontrolle über das Gebiet sicherten. Infolge eines Überfalls, in dem „21 deutsche Soldaten von kommunistischen Banden auf bestialische Weise zu Tode gequält“<sup>72</sup> wurden, forderten deutsche Besatzungsmächte im Zuge der neuen Maßnahmen einen drastischen Ausgleich für den Verlust. Für „jeden ermordeten deutschen Soldaten sollten 100 serbische Häftlinge“<sup>73</sup> erschossen werden. Mit der Begründung der Notwendigkeit der Zügelung der „Balkanmentalität“<sup>74</sup> zum Schutz der Deutschen sollten notwendige Schritte, ungeachtet ihrer Radikalität, vorgenommen werden.

„Treten Verluste an deutschen Soldaten oder Volksdeutschen ein, so haben die territorial zuständigen Kommandeure [...] umgehend die Erschießung von Festgenommenen in folgenden Sätzen anzuordnen:

- a) Für jeden getöteten oder ermordeten deutschen Soldaten oder Volksdeutschen (Männer, Frauen oder Kinder) 100 Gefangene oder Geiseln;
- b) Für jeden verwundeten deutschen Soldaten oder Volksdeutschen 50 Gefangene oder Geiseln.“<sup>75</sup>

Die Regelungen besagten zudem, dass Schuldige an Ort und Stelle umgebracht werden sollten, im Kampf eroberte Gebiete niedergebrannt werden müssten und bei der Bestattung

---

<sup>70</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 175.

<sup>71</sup> Vgl. Suppan, „Nationalsozialistische Herrschaft in Jugoslawien 1941-1945“, S. 1071.

<sup>72</sup> Ebd. 975.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Ebd., S. 976.

<sup>75</sup> Ebd.

serbischer Widerstandskämpfer keinerlei religiöse Heiligtümer oder Rituale erlaubt seien.<sup>76</sup> Ausgehend von den neuen Befehlen wurden im Oktober 1941 dreihundert serbische Soldaten und 1.755 Geiseln als Sühne für verlorene deutsche Soldaten ermordet.<sup>77</sup>

Als Reaktion auf die Repressionsversuche schlossen sich serbische Offiziere und Unteroffiziere unter der Führung Dragoljub (Draža) Mihailovićs zusammen und etablierten in der Bergregion Ravna Gora ein „Kommando der ‚Četnik-Verbände der Jugoslawischen Armee‘“<sup>78</sup>. Die Organisation kämpfte in erster Linie gegen die Okkupation und befolgte nicht das Ziel selber an die Macht zu gelangen. Nach dem strategischen Vorbild des Ersten Weltkriegs fiel die taktische Entscheidung Mihailovićs auf den Verzicht einer Offensive. Dies war auch insofern wichtig, weil „solche bewaffneten Aktionen nach der Kapitulation des jugoslawischen Heeres nach geltendem Kriegsrecht illegal waren und mit Repressalien geahndet werden konnten.“<sup>79</sup> Stattdessen warteten die Tschetniks auf einen Angriff der Alliierten, der abgewehrt werden sollte.

Goldstein fasst die von Draža Mihailović formulierten Ziele für die Tschetnik-Bewegung zusammen und erwähnt dabei zunächst, dass es neben dem Befreiungskampf galt, den Gedanken eines einheitlichen Groß-Jugoslawiens zu realisieren, dessen Grundlage u.a. eine ethnisch reine Region Serbien sein sollte. Ebenso galt der Kampf jenen Territorien, die von Bulgarien und Albanien besetzt waren. Zuletzt stand unter den definierten Zielen die Säuberung von „nationalen Minderheiten und nichtnationalen Elementen.“<sup>80</sup> Ihre diskriminierende Einstellung rechtfertigten die Tschetniks mit den Massenmorden und der gewaltvollen Repression der serbischen Bevölkerung seitens Volksdeutscher, Kroaten und bosnischer Muslime.<sup>81</sup>

Wie auch andere (para-)militärische Gruppen verübten die Tschetniks zahlreiche Massaker und Terroraktionen, welche unzählige Menschenleben kosteten.

Jozo Tomašević, ein kroatischer Historiker, schrieb dazu:

„In Anbetracht der Opferzahlen wird anerkannt, dass die Ustascha für eine größere Anzahl grausamer Verbrechen verantwortlich sind. Dennoch sind die Massaker der Tschetniks, insbesondere an der muslimischen Bevölkerung im Sandzak und Südostbosnien, im Grunde von derselben Art. Es sollte zudem betont werden, dass zuerst die Gräueltaten der Ustascha

---

<sup>76</sup> Vgl. ebd.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 977.

<sup>78</sup> Suppan, „Nationalsozialistische Herrschaft in Jugoslawien 1941-1945“, S. 953.

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 177.

<sup>81</sup> Vgl. ebd.

begangen wurden, wodurch die Terroraktionen der Tschetniks gegen die kroatische und muslimische Bevölkerung bis zu einem gewissen Grad als Reaktion gelesen werden können.“<sup>82</sup>

Auf allen Seiten und Fronten gab es dieselben Motive – Gefühle der Wut, Trauer und Hass. Diese wurden stets mit den Gewalttaten der jeweils anderen Seite gerechtfertigt. Diese Vielschichtigkeit der Ereignisse macht die Definition und Trennung von Tätern und Opfern auf diesem Gebiet schwer durchschaubar und festlegbar, was im späteren Verlauf im Zuge der Analyse des Films *Turneja* als Problematik wie auch Beitrag zur Absurdität aufgegriffen wird.

Obwohl serbische Organisationen und Gruppen der Aufstandsbewegungen grundsätzlich gemeinsame Ziele verfolgten, und zwar die Befreiung des eigenen Volkes und den Kampf gegen die Besatzer, wichen die Einstellungen und Sichtweisen innerhalb der Gruppen voneinander ab, was zu weiteren Spaltungen führte. So etwa „[...] spaltete sich die Aufstandsbewegung in kommunistische Partisanen und nationalserbische Cetnici, die ab Ende 1941 einen erbitterten Bürgerkrieg gegeneinander führte.“<sup>83</sup> Die Feindseligkeit der zwei Bewegungen innerhalb einer Nation fing bereits 1941 an und trug dazu bei, dass neben dem Kampf gegen die Okkupation ein zusätzlicher Bürgerkrieg geführt wurde. Diese ideologische Spaltung, die Jahrzehnte nach dem Krieg weitergeführt wurde und ein Zeichen für die Unmöglichkeit einer nationalen Einheit symbolisiert, stellt eines der sensibelsten Themen der Landesgeschichte dar. Darin liegt die Bedrohung für den wirtschaftlichen wie auch politischen Status Serbiens.<sup>84</sup>

Durch die Proklamation der Kommunistischen Partei Jugoslawiens (KPJ) wurde eine Verpflichtung für sowohl nationale als auch internationale Gegebenheiten gemacht, welche eine Verbesserung im Vergleich zur vorherigen Situation versprach. Mit der Distanzierung von der bisher verwendeten Kriegsrhetorik und einem hartnäckigen Aktivismus schaffte die KPJ die Vereinigung „nicht kommunistische[r], national[er] und demokratisch[er]“<sup>85</sup> Fronten. Mit der Formierung der ausgerüsteten Streitkräfte, unter der Bezeichnung Partisanen bekannt, führte die Partei „einen Guerillakrieg, der von Sabotageakten in den Städten und an den Verkehrsadern begleitet wurde.“<sup>86</sup> Größere Kampfeinsätze wurden von erfahrenen Truppenführern geleitet, die zum Teil bereits im Spanischen Bürgerkrieg eingesetzt worden

---

<sup>82</sup> Tomašević, *Cetnici u Drugom Svjetskom Ratu 1941-1945*, 16.08.2023 („Uzme li se u obzir broj žrtava, ustaše su, naravno krivi za veći broj okrutnih zločina, ali su četnički pokolji, naročito muslimanskog naroda u Sandžaku i jugoistočnoj Bosni u suštini iste vrste. Također treba istaknuti da su najprije bila počinjena ustaška zvjerstva i da je, bar u nekoj mjeri, četnička teroristička aktivnost protiv hrvatskog i muslimanskog stanovništva imala prirodu reakcije.“ [Übers. N.M.]

<sup>83</sup> Korb, *Im Schatten des Weltkriegs*, S. 12.

<sup>84</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politicki Kontekst*, S. 43f.

<sup>85</sup> Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 177.

<sup>86</sup> Ebd., S. 178.

waren. Die Partisanen beschafften sich Waffen und Munition hauptsächlich durch Raubüberfälle auf feindliche Kräfte. Die Zahl der Bewegungsanhänger stieg stetig und erreichte bis 1944 über 300.000 Frontkämpfer.<sup>87</sup> Obwohl nur die Minderheit kommunistisch gesinnt war, befanden sich ausschließlich Kommunisten in Führungspositionen, wodurch die Überwachung über Strategien und Aktionen behalten werden konnte sowie die Zuständigkeit über das Treffen fundamentaler Entscheidungen versichert blieb.<sup>88</sup>

In diesem Sinne schreibt Alexander Korb: „Es spricht für die Macht der Widerstandsbewegungen, dass Jugoslawien das einzige Land Europas war, das nicht von alliierten Truppen sondern von autochthonen Partisanenverbänden befreit wurde.“<sup>89</sup>

#### 1.4 Der Tito-Staat

„Bereits 1943 fasste der Antifaschistische Rat der Volksbefreiung Jugoslawiens, eine Art Partisanenparlament, im bosnischen Jajce den Beschluss, Jugoslawien nach Kriegsende als sozialistische Bundesrepublik gleichberechtigter Völker wiederaufzubauen.“<sup>90</sup>

Während der nicht-kommunistische Kroat Ivan Šubašić zum Ministerpräsidenten der jugoslawischen Exilregierung in London ernannt wurde, repräsentierte Josip Broz Tito mit seinen Kräften die De-facto-Regierung in den bereits befreiten Gebieten. Eine vorläufige Regierung unter dem Namen *Demokratisch Föderatives Jugoslawien (Demokratska Federativna Jugoslavija; DFJ)*<sup>91</sup> wurde gegründet. Die Orientierung am sozialistischen sowjetischen System wurde schnell erkennbar und als „innere Sowjetisierung“<sup>92</sup> bezeichnet. Mit dem Sieg bei den Wahlen 1945 sicherte die Volksfront die Aufhebung monarchischer Überreste und das Parlament rief die *Föderative Volksrepublik Jugoslawien (Federativna Narodna Republika Jugoslavije)* aus. Innerhalb Jugoslawiens wurden die Grenzen zwischen den einzelnen Republiken, ausgehend von den historischen Abgrenzungen vor 1918, gesetzt.<sup>93</sup> Die Föderation bestand aus sechs Republiken – Slowen\*innen, Kroat\*innen, Serb\*innen, Makedonier\*innen und Montenegriner\*innen sowie ab den 1960er Jahren die Bosniak\*innen wurden als staatsbildende Nationen anerkannt. Ebenso schnell erfolgte der Prozess der Wirtschaftsverstaatlichung, welcher mit 1948 abgeschlossen war. Vergleichbar mit der UdSSR führte Jugoslawien die Planwirtschaft ein, die erstmals zwischen 1947 und 1951 in Form des Fünfjahresplans umgesetzt wurde und den Fokus auf die Industrialisierung legte. Im Zuge der zahlreichen Reformen wurden, auf kommunistischen Werten und

---

<sup>87</sup> Vgl. ebd.

<sup>88</sup> Vgl. Goldstein, „Der Zweite Weltkrieg“, S. 178.

<sup>89</sup> Korb, *Im Schatten des Weltkriegs*, S. 16.

<sup>90</sup> Calic, „Kleine Geschichte Jugoslawiens“, 16.08.2023.

<sup>91</sup> Steindorff, „Zwischen Aufbruch und Repression“, S. 192f.

<sup>92</sup> Ebd., S. 193.

<sup>93</sup> Vgl. ebd.

Gedankengut aufbauend, 1.6 Mio. Hektar Agrargrund enteignet. Die bäuerlich-individuelle Wirtschaft wurde durch Vergenossenschaftung gebrochen. Der Grund wurde so aufgeteilt, dass das Besitzmaximum bis zu 35 Hektar betrug.<sup>94</sup>

„Dass der Genossenschaftsbauer auf dem Papier Eigentümer seines Bodens blieb, war nicht relevant. Der Staat hatte das Güterverteilungsmonopol sowie das Kontrollrecht. Die Ernteerträge mussten bis auf einen kleinen Teil für den Eigenbedarf abgeliefert werden.“<sup>95</sup>

Wegen des Reichtums an Bodenschätzen zählte Jugoslawien zu einem der bedeutendsten Bergbauländer innerhalb Europas. Aufgrund der geografischen Lage galt als eine der relevantesten „Devisenquellen Jugoslawiens [...] der Fremdenverkehr.“<sup>96</sup>

Religionsgemeinschaften wurden zur Zeit des Kommunismus diskriminiert, was als Bestandteil der nachgeahmten Sowjetisierung angesehen wurde. Gegen die Marginalisierung religiöser Verbände wehrten sich, laut Steindorff, am stärksten Katholik\*innen.<sup>97</sup> Wegen ihrer Widerstandsversuche „wurde dem Zagreber Erzbischof Alojzije Stepinac Kollaboration, gewaltsame ‚Konversion‘ der orthodoxen Serben zum Katholizismus und Beihilfe zu den Verbrechen des Ustascha-Regimes vorgeworfen.“<sup>98</sup> Trotz seiner offenen Abneigung gegen die Kirche und der vorherigen Inhaftierung Stepinacs und dessen Verurteilung zu Zwangsarbeit und später Hausarrest, erlaubte Tito nach dessen Tod das Stattfinden seines Begräbnisses in einer Kathedrale, wodurch dem Staatsoberhaupt eine positive Selbstinszenierung für den Westen gelang, die ihn dort gleichzeitig beliebter machte.<sup>99</sup>

Im Jahr 1947 untersagte die UdSSR eine geplante Föderation zwischen Jugoslawien und Bulgarien, da sie dieses Zusammenkommen als Risiko für die eigene Rolle erkannten. Obwohl Bulgarien das Verbot widerstandslos hinnahm, protestierte Jugoslawien. Dies veranlasste die Sowjetunion ihre Militär- und Zivilberater von dem Gebiet Jugoslawiens zurückzuziehen. Der Bruch mit der UdSSR bedeutete die „Errichtung einer Wirtschaftsblockade und der politischen Isolierung.“<sup>100</sup> Dennoch behielt Jugoslawien das kommunistische, zentralistische Modell bei. Um die eigene Position innerhalb des Landes zu stärken, wurden Skeptiker\*innen und Regimegegner\*innen, selbst parteieigene, kritisch Hinterfragende, auf die Insel *Goli Otok* geschickt. Die wörtlich übersetzte „nackte Insel“

---

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 194.

<sup>95</sup> Sauer, „Die Sozialisierung des Bauerntums in Jugoslawien“, 16.08.2023.

<sup>96</sup> Ahlbrecht/ Bendiek/ Meyers/ Wagner, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, S. 63.

<sup>97</sup> Vgl. Steindorff, „Zwischen Aufbruch und Repression“, S. 194.

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Vgl. ebd.

<sup>100</sup> Ebd.



wurde von Vertretern der kommunistischen Partei bis in die achtziger Jahre als Staatsgefängnis verwendet.<sup>101</sup> Überlebende Gefangene und Zeitzeugen berichten bis dato, dass Goli Otok ein Ort der Rechtlosigkeit, des Terrors und der Gewalt war. Festgenommene Personen schafften es grundsätzlich nicht lebend aus dem Gefängnis raus. So wurde beispielsweise die Ermordung des Parteichefs der kroatischen Kommunisten, Andrija Hebrang, „als Selbstmord inszeniert.“<sup>102</sup> Nach dem sowjetisch-jugoslawischen Bruch suchte Jugoslawien weitere Verbündete, auch im Westen. Mit der Türkei und Griechenland wurde 1953 ein auf zwanzig Jahre befristeter „Balkanpakt über militärische Zusammenarbeit und gegenseitigen Beistand“<sup>103</sup> geschlossen, der jedoch nach Ablauf nicht weiter verlängert wurde. Mit dem wirtschaftlich dezentralen System der sogenannten „Arbeiterselbstverwaltung [bzw. des] Selbstverwaltungssozialismus“<sup>104</sup> wurde eine reale Teilnahme der Bürger an Entscheidungen als Schein gewahrt, während die Elite zunehmend an Macht gewann. Nach der neuen Verfassung 1953 wurde zehn Jahre später die dritte proklamiert, in der Jugoslawien schließlich den Namen erhielt, der bis zum Zerfall blieb: „Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien“<sup>105</sup> oder SFRJ.

Nach dem Tod Stalins verbesserte sich die Beziehung zwischen der SFRJ und der UdSSR, dennoch beharrte Jugoslawien auf der Unabhängigkeit vom sowjetischen Staat, was vom Osten mit der Zeit akzeptiert wurde. Jugoslawiens wurde durch die gelungene Loslösung von der Sowjetunion zum Vorbild für andere Staaten und erzielte einen hohen Status in der Weltpolitik.<sup>106</sup>

Nationalpolitisch betrachtet, brachten die sechziger Jahre wichtige Neuerungen in Jugoslawien:

„Die Volkszählung von 1961 bot erstmals die Möglichkeit, sich als ‘Muslime im ethnischen Sinne’ zu bekennen. [...] 1963 wurden die Muslime als eines der Völker von Bosnien-Herzegowina in der Präambel der Republik-Verfassung genannt. 1965 definierte das Zentralkomitee der Partei auf Bundesebene die Muslime als eigene Nation; 1968 wurden sie auf Bundesebene verfassungsrechtlich offiziell als Nation anerkannt.“<sup>107</sup>

Um Konflikte zu minimieren, orientierte sich die innerparteiliche Politik an dem Modell der Entmachtung politischer Gegner, auch der eigenen Parteimänner, die eine kritische

---

<sup>101</sup> Vgl. ebd., S. 195.

<sup>102</sup> Steindorff, „Zwischen Aufbruch und Repression“, S. 195.

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Ebd., S. 195f.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., S. 196.

<sup>107</sup> Ebd.

Hinterfragung des Systems wagten. So zögerte Tito nicht, einen seiner engsten Unterstützer aufgrund geäußerter Kritik seines Kommandos zu entheben.<sup>108</sup>

Bei der herausfordernden Aufgabe der politischen Kräftekontrolle erhielt Tito die Unterstützung von der „Kommunistischen Partei (KP) und einer aus den siegreichen kommunistischen Partisaneneinheiten des Krieges hervorgegangenen Volksarmee.“<sup>109</sup> Die Inszenierung der kontinuierlichen sowjetischen Bedrohung gepaart mit dem wirtschaftlichen Aufschwung in den sechziger und siebziger Jahren führte zu einer zusätzlichen Regimestabilisierung.<sup>110</sup> Die Sicherung der politischen Position stützte Tito außerdem durch das Einparteiensystem, welches „institutionalisierten Pluralismus“<sup>111</sup> nicht umsetzbar machte. Das menschliche Grundrecht auf Freiheit war nur soweit rechtlich vertretbar, solange es nicht parteiische oder militärische Interessen störte. „[Dadurch] litt auch das jugoslawische Wirtschaftsmodell an Ineffizienz, mangelnder Rationalisierungs- und Innovationsfähigkeit. [...] Wie die Sowjetunion hatte Jugoslawien [außerdem] nur scheinbar eine Lösung der Nationalitätenfrage gefunden.“<sup>112</sup> Außerdem erwies sich die Minimierung der Entwicklungs- und Einkommensunterschiede zwischen den Republiken Jugoslawiens als erfolglos („Nord-Süd-Gefälle“<sup>113</sup>). Stattdessen vergrößerten sich die Disparitäten. Diese Dynamik kann als zusätzliche Komponente der Verteilungskonflikte und des zunehmenden Nationalismus wie ethnischer Intoleranz beobachtet werden.

In dem Kampf zur Formierung und Regelung einer nationalen, kroatischen Sprache entstand die, vom 1968 stattgefundenen Prager Frühling inspirierte, „Maspok“<sup>114</sup>, eine aufständische Bürgerbewegung. Der Höchststand des „kroatischen Frühlings“<sup>115</sup> manifestierte sich zwischen 1970-1971, verlor allerdings ein klar definiertes Ziel aus den Augen. Was zunächst als Protest für die kroatische Sprache galt, entwickelte sich, ähnlich wie in Prag, zu einem Kampf gegen die kommunistischen Vorhaben, gegen Unitarismus und für einen eigenständigen kroatischen Staat.<sup>116</sup> Trotz der offenen Niederwerfung der Bewegung, leisteten auch andere Republiken, wie etwa Slowenien, offenen Widerstand und forderten Eigenständigkeit. Somit folgte 1974 eine weitere und letzte jugoslawische Verfassung.<sup>117</sup> Der Inhalt der neuen Verfassung war „voll von Unklarheiten und sogar Widersprüchen.“<sup>118</sup> Deutlich wurde dennoch die klare Grenzsetzung zwischen den einzelnen Republiken und

---

<sup>108</sup> Vgl. ebd.

<sup>109</sup> Ahlbrecht/ Bendiek/ Meyers/ Wagner, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, S. 63.

<sup>110</sup> Vgl. ebd., S. 63f.

<sup>111</sup> Steindorff, „Zwischen Aufbruch und Repression“, S. 197.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Meier, „Der Titostaat in der Krise“, S. 202.

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Vgl. Meier, „Der Titostaat in der Krise“, S. 202.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>118</sup> Ebd.

deren damit einhergehende Autonomie. Die Thematisierung der rechtlichen Grundlagen der einzelnen Republiken übertraf den Diskurs zur Behandlung der bürgerlichen Freiheitsrechte.<sup>119</sup>

Die Zeit zwischen der öffentlichen Bekanntmachung der neuen Verfassung und Titos Tod 1980 war von einer übergreifenden Stagnation gekennzeichnet. Nach dem Tod Titos kam es wegen der ungeklärten Frage der Nachfolge zu politischen Intrigen, von denen unter anderem in besonderem Maße Titos Frau Jovanka Broz betroffen war.<sup>120</sup>

Basierend auf der Vielzahl von einschneidenden Ereignissen dieser Periode wurde eine Dokumentationsserie mit gespielten Fragmenten mit dem Titel *Jovanka Broz i tajne službe*<sup>121</sup> produziert, welche die Rolle von Frau Broz im Zusammenhang mit den im Hintergrund abgelaufenen Ereignissen enthüllt. Mit einer Mischung aus filmischen Nachstellungen, bestehenden Dokumentationsmaterialien und Kommentaren zeitgenössischer Historiker\*innen wird die Perspektive Jovankas betrachtet.

Die Serie offenbart, wie Jovanka Broz wegen ihres Einflusses auf Tito, von bereits in den 1970er Jahren um die Nachfolge kämpfenden Politikern, als Spionin für den KGB beschuldigt wurde. Nach Titos Tod und dem Zerfall Jugoslawiens lebte sie bis zu ihrem Tod in armen Verhältnissen.<sup>122</sup>

In den 1970er Jahren stieg die Anzahl der Emigrant\*innen und offener Regimegegner\*innen. Mit Titos Besuch in den USA 1978 wurde eine „Normalisierung“, aber auf Distanz und ohne Festlegung Jugoslawiens<sup>123</sup> erreicht. Trotz seiner mit zunehmendem Alter abnehmenden Kraft, konstatiert Steindorff, dass die internationale, wie auch nationale Popularität Titos mit keiner weiteren politischen Persönlichkeit gemessen werden könne.<sup>124</sup>

„On the afternoon of 4 May 1980, in Split, the soccer game between two national league teams, the Croat Hajduk Split and the Serb Red Star (Crvena Zvezda) Belgrade, was interrupted early in the second half for an important announcement. The crowd learned from the stadium loudspeakers that Josip Broz Tito had died in Ljubljana after a long illness, shortly before his eightyeighth birthday.“<sup>125</sup>

Titos Tod versetzte einen großen Teil der Bevölkerung in einen Schockzustand, aufgrund gerechtfertigter Ängste um zukünftige Veränderungen und Folgen. Nach seinem Tod wurde

---

<sup>119</sup> Vgl. Meier, „Der Titostaat in der Krise“, S. 204.

<sup>120</sup> Vgl. ebd., S. 206.

<sup>121</sup> *Jovanka Broz i tajne službe*, R.: Nedeljko Kovačević, SRB 2021

<sup>122</sup> Vgl. ebd.

<sup>123</sup> Meier, „Der Titostaat in der Krise“, S. 206.

<sup>124</sup> Vgl. Steindorff, „Zwischen Aufbruch und Repression“, S. 197.

<sup>125</sup> Calic, *A History of Yugoslavia*, 251.

seine (inter-)nationale Beliebtheit ein letztes Mal deutlich. Unzählige Menschen, darunter Politiker\*innen von allen Kontinenten, kamen am 8. Mai 1980 zur Beerdigung, um Abschied vom jugoslawischen Staatsoberhaupt zu nehmen.<sup>126</sup> Für diese Masterarbeit ist es wichtig zu betonen, dass Titos Tod und die anschließenden Ereignisse wiederholt in filmischen Darstellungen integriert werden. Oft neigen diese Inszenierungen dazu, einen tragikomischen Kontext einzunehmen, wie im späteren Verlauf der Analyse noch ausführlich erläutert werden soll.

Jugoslawien wurde fortan von einem Präsidium übernommen, „das aus den acht Vertretern der Republiken und Autonomen Provinzen bestand“<sup>127</sup>, die abwechselnd die Leitung übernahmen. Trotz der gebotenen Möglichkeit, nach Titos Tod neue, liberalere politische Wege einzuschlagen und sich Reformen gegenüber zu öffnen, intensivierten sich stattdessen alte Konflikte wieder.<sup>128</sup> Die Konflikte wurden genährt durch die zunehmenden ökonomischen Ungleichheiten zwischen den nördlichen und südlichen Republiken. Zudem strebten einerseits vor allem Politiker Sloweniens eine „Liberalisierung von Wirtschaft und Politik“<sup>129</sup> an, während andererseits Politiker Serbiens sich für eine „Rezentralisierung und Stärkung des Bundesstaates“<sup>130</sup> einsetzten.<sup>131</sup>

Serbien äußerte sich der 1974 proklamierten Verfassung kritisch gegenüber. Das in Belgrad 1985 verfasste Memorandum argumentierte, dass in Jugoslawien eine diskriminierende Politik Serbien gegenüber geführt wurde, deren Ziel die Schwächung der Republik wäre. Mit Anlehnung an historische Gewalttaten, etwa Schlachten im Kosovo oder Genozide im Sinne der nationalistischen Ideologie Pavelićs, wurde die Position im Memorandum begründet.<sup>132</sup> „Dieses Memorandum bot jenem Mann eine argumentatorisch-handlungspraktische Legitimationsbasis, der 1986 an die Spitze der serbischen KP gelangte: Slobodan Milošević.“<sup>133</sup> Während eines Kosovobesuches berichteten aufgebrachte Serb\*innen von der polizeilichen Gewalt während einer Demonstration. Mit seinem Versprechen, die serbische Bevölkerung zu beschützen, gewann Milošević rapide an Macht.<sup>134</sup>

Die SFRJ stellt eine wichtige Rolle in der Entwicklungsgeschichte Jugoslawiens und der folgenden unabhängigen Republiken dar. Um diese nachvollziehen zu können, war die Ausarbeitung der Vorgeschichte Jugoslawiens wichtig. Diese gilt als ausschlaggebend und

---

<sup>126</sup> Vgl. Ridley, *Tito*, S. 19.

<sup>127</sup> Drotschmann, „Jugoslawienkrieg“, 17.08.2023.

<sup>128</sup> Vgl. Meier, „Der Titostaat in der Krise“, S. 207.

<sup>129</sup> Drotschmann, „Jugoslawienkrieg“, 17.08.2023.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Vgl. ebd.

<sup>132</sup> Vgl. Ahlbrecht/ Bendiek/ Meyers/ Wagner, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, S. 65.

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> Vgl. Calic, *A History of Yugoslavia*, S. 260.

grundlegender Baustein für das Verständnis der Region, deren politische Konstellation und der Konflikte.

### 1.5 Der Jugoslawienkrieg 1991-1995

Nach Titos Tod spitzte sich die Lage in Jugoslawien zunehmend zu und Spannungen zwischen den Republiken wurden deutlich spürbarer. Mit dem Ausbruch des Krieges Anfang der neunziger Jahre wurde nicht nur die Bevölkerung Jugoslawiens, sondern auch des Westens schockiert. Die Konflikte, die sich über Jahrhunderte aufgebaut hatten, pausierten lediglich durch die Herrschaft Titos und wurden nach seinem Tod fortgesetzt.<sup>135</sup> Die Identifikation mit Mythen war und ist bis heute ein großer Bestandteil der Identitätspolitik der Region und spielt einen wichtigen Faktor in der Produktion von Feindbildern. „This specific Balkan attitude to myths, which doesn't distinguish between poetry and reality, between past and present, was blamed for nationalistic excesses, civil war and genocide.“<sup>136</sup> Das Leben aus mythologischen Bildern heraus und darauf basierende Handlungen sind nicht als bloße Erinnerung an Vergangenes, sondern als Reproduktion poetischer Rivalitäten zu verstehen.<sup>137</sup> Der Widerwille oder womöglich die Unfähigkeit zwischen Mythos und Realität zu unterscheiden, ist in den balkanischen Kulturen stark verankert und stellt den Ursprung nationalistischen Gedankenguts und der daraus resultierenden Kriege dar. In der Kunst, insbesondere der Tragikomödie, wird diese mangelnde Differenzierung oftmals als Kritikpunkt hervorgehoben und ins Absurde überzeichnet oder im Gegenteil und je nach politisch-ideologischer Orientierung, am anderen Ende des Spektrums, sogar verstärkt.

In Bosnien und Herzegowina lebten so viele unterschiedliche Volksgruppen zusammen, wie nirgendwo sonst in Jugoslawien. Den größten Anteil bildeten meist muslimische Bosniak\*innen, ein Drittel waren christlich-orthodoxe Serb\*innen und etwas über zehn Prozent waren katholische Kroat\*innen.<sup>138</sup> Trotz eines funktionierenden Zusammenlebens zu Zeiten Titos führte die ethnische Diversität zu drastischen Konflikten. Nachdem Slowenien 1990 und Kroatien 1991 ihre nationale Unabhängigkeit ausriefen<sup>139</sup>, wurde der Schutz der serbischen Bürger\*innen innerhalb der eigenen nationalen Grenzen zum Hauptanliegen. Weil in Slowenien Serb\*innen eine nicht nennenswerte Minderheit ausmachten, dauerte die kriegerischen Auseinandersetzung nicht lange.<sup>140</sup> Mit einer vergleichsweise überschaubaren Opferzahl dauerte der Krieg mit Slowenien zehn Tage. Dahingegen dauerte der Krieg

---

<sup>135</sup> Vgl. Ahlbrecht/ Bendiek/ Meyers/ Wagner, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, S. 53.

<sup>136</sup> Zimmermann, „Introduction“, S. 14.

<sup>137</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>138</sup> Vgl. Drotschmann, „Jugoslawienkrieg“, 17.08.2023.

<sup>139</sup> Vgl. Greiner, *Die neuen Kriege im Film*, S. 61.

<sup>140</sup> Vgl. Calic, *A History of Yugoslavia*, S. 297.

zwischen Serbien und Kroatien bis 1995. Ein Jahr nach Beginn des Zerfalls fing 1992 außerdem der Krieg mit Bosnien und Herzegowina an. Auf drei Fronten kämpften unterschiedliche nationale Gruppen gewaltsam um die ethnische Homogenisierung der beanspruchten Gebiete.<sup>141</sup>

Erste Massenmorde wurden nach der Ausrufung der staatlichen Unabhängigkeit 1991 in Kroatien von serbischen Einheiten verübt. Weitere Schreckenstaten folgten in Dörfern Slawoniens, in Banjina und Dalmatien.<sup>142</sup> Der Westen war gespalten in Befürworter\*innen einer jugoslawischen Einheit und Vertreter\*innen einer Unabhängigkeit Sloweniens und Kroatiens.<sup>143</sup> Dabei ist davon auszugehen, dass die ausländischen Politiker\*innen im Zuge der Einmischung in die jugoslawische Angelegenheit eigene Interessen verfolgten.

Bis Oktober 1991 flohen laut Angaben über 78.000 Serb\*innen aus Kroatien nach Serbien.<sup>144</sup> Im November 1991 zogen sich die Truppen der jugoslawischen Armee aus Kroatien zurück und zu Anfang des darauffolgenden Jahres wurden Schutztruppen der Vereinten Nationen (UNPROFOR) zur Stabilisierung der Lage und Protektion serbischer Minderheiten in Kroatien stationiert.<sup>145</sup> Am 15. Jänner 1992 wurden Slowenien und Kroatien schließlich als unabhängige Staaten anerkannt.<sup>146</sup> Nach der offiziellen Anerkennung Bosniens und Herzegowinas im April 1992 ereignete sich ein Blitzkrieg, in dem das Militär serbischer Bosnier binnen weniger Wochen große Teile des Landes besetzten.<sup>147</sup> Vor Ausbruch des Krieges waren, besonders in Bosnien und Herzegowina, ethnisch heterogene Gemeinden verbreitet. Dementsprechend unterstützte die Regierung zunächst die Reform der jugoslawischen Idee. Nach der Anerkennung der slowenischen und kroatischen Unabhängigkeit seitens Deutschlands verlor die Einheitsidee ihre Sinnhaftigkeit. Bosnische Kroat\*innen und Muslim\*innen weigerten sich, in einem serbisch dominierten Staat zu leben. Zugleich unternahm die bosnisch-serbische Führung Schritte zur Errichtung autonomer Gebiete. Im Jänner 1992 riefen die Serben die „Serbische Republik Bosnien-Herzegowina“ aus und im März 1992 die Bosniaken die „Republik Bosnien und Herzegowina“ als unabhängigen Staat.<sup>148</sup> Differenzen zwischen den Konfliktparteien eskalierten und am 5. April 1992 brach eine Schießerei von beiden Seiten aus, die sich zu einem gefährlichen militanten Konflikt in weiteren Teilen des Landes verbreitete. In den östlich gelegenen

---

<sup>141</sup> Vgl. Greiner, *Die neuen Kriege im Film*, S. 61f.

<sup>142</sup> Vgl. Calic, *A History of Yugoslavia*, S. 298.

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 298f.

<sup>144</sup> Vgl. ebd., S. 299.

<sup>145</sup> Vgl. ebd.

<sup>146</sup> Vgl. ebd., S. 300.

<sup>147</sup> Vgl. ebd.

<sup>148</sup> Vgl. Drotschmann, „Jugoslawienkrieg“, 17.08.2023.

Regionen Bosniens, wo Kriegoorganisationen wie etwa Ustascha oder Tschetniks besonders aktiv waren, erlebten die Menschen eine Art „déjà-vu“<sup>149</sup>.

„Paramilitary units and volunteers like Arkan’s Tigers, Vojislav ŒeŒelj’s Chetniks, and the White Eagles combed the streets and houses. They forced men and women to line up, then systematically separated and herded them into camps.“<sup>150</sup>

Trotz anfänglicher Kooperation zwischen muslimischen und kroatischen Kämpfern gegen serbische Truppen brach im Oktober 1992 ein „Krieg im Krieg“<sup>151</sup> aus, in dem die ursprünglichen Verbündeten gegeneinander kämpften. Diese Konflikte führten zu schweren Verst  o  en gegen das „internationale humanitäre Völkerrecht gegen Zivilisten auf beiden Seiten.“<sup>152</sup> Die neuen Umstände und Ereignisse veränderten das Bild Kroatiens im Westen. Sie wurden nicht mehr als Unschuldige oder Opfer serbischen Terrors, sondern als ebensolche Täter gesehen. Der Krieg zwischen Kroatien und Bosnien zerstörte unzählig historische St  tten in Zentralbosnien, u.a. auch die bekannte Brücke in Mostar, die aus dem 16. Jahrhundert datierte.<sup>153</sup>

„Experts would later compile a list of about 400 prisons, police stations, schools, warehouses, or factories in which the warring sides interned men, women, and children under inhumane conditions. On the heels of these revelations came shocking reports of mass executions and mass rapes, torture and mutilation. ‘Bosnia’ became the code word for an extreme brutalization of the war—and of the guilty conscience of the international community.“<sup>154</sup>

Die Autorin Kathrin Ahlbrecht betont in der Auseinandersetzung mit dem Krieg der neunziger Jahre, dass ethnische Säuberungen zu der Zeit keine neue Konzeption waren, sondern bereits im Ersten und besonders deutlich Zweiten Weltkrieg unternommen wurden.<sup>155</sup> Die Intention hinter ethnischen Säuberungen ist die Schaffung einer ethnischen Homogenität mittels Einsch  chterungs- und Diskriminationstaktiken, wie beispielsweise Festnahmen, Deportation oder Folter bis hin zu Massenmorden. Brutale Gewaltakte sollten neben der äußeren Handlungsebene eine symbolische Funktion erfüllen, sowohl bei jenen, die diese am eigenen Leib erfahren, aber auch jenen eine Lehre sein, die diese Taten sehen oder von

---

<sup>149</sup> Calic, *A History of Yugoslavia*, S. 302.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Ebd., S. 303. („war within a war“ [  bers. N. M.]

<sup>152</sup> Ebd., S. 303. („international humanitarian law against civilians on both sides“ [  bers. N. M.]

<sup>153</sup> Vgl. ebd.

<sup>154</sup> Ebd., S. 305.

<sup>155</sup> Vgl. Ahlbrecht/ Bendiek/ Meyers/ Wagner, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, S. 71.

ihnen hören: „Muslims were forced to recite Christian prayers; women were publicly raped; people were tortured by having religious symbols scratched into their skins—practices that evoke cultural patterns and symbolic codes.“<sup>156</sup>

Calic berichtet zudem von einer Frau, die in einem Lager von muslimischen Soldaten festgehalten und jeden Abend sexuell missbraucht wurde. Sie erzählt von ihren Versuchen der Gegenwehr, indem sie den Tätern Fragen stellte, die sie zum Reflektieren über die eigenen Taten anregen sollten. Obwohl es bei einzelnen Männern funktionierte, sie sich sogar entschuldigten, hatte die verbale Konfrontation bei anderen keinen Effekt. Grozdana Čećež, die beim Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien (ICTY) im Prozess gegen die Kriegsverbrecher während des Balkankrieges als Zeugin aussagte, wurde unter anderem von ehemaligen Arbeitskollegen ihres Mannes sowie Klassenkameraden ihres Sohnes wiederholt vergewaltigt.<sup>157</sup> Dies ist nur ein Beispiel von vielen. Frauen wurden auf allen drei sich bekriegenden Seiten solchen oder ähnlichen Erfahrungen ausgesetzt. Die Ausbeutung und Folter der Frauen im Krieg eröffnet allerdings ein eigenes Themengebiet, auf welches hier nicht weiter eingegangen werden kann, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen.

Die Logik hinter der barbarischen Brutalität war die Beseitigung nicht erwünschter Volksgruppen. Dabei sind nicht nur die Menschen gemeint, die diese Bevölkerungsgruppen ausmachen, sondern alles, was kulturell dazugehört. Somit wurden Häuser, Infrastruktur, kulturelle und religiöse Einrichtungen, historische Zentren etc. zerstört, um Überbleibsel oder gar eine Rückkehr zu verhindern.

„Therefore, ‘ethnic cleansing’ was not only directed against the physical presence of people, but also against sociocultural systems, meaning against institutions, identities, collective memory, and life worlds“<sup>158</sup>

Der Krieg endete mit einem der größten Massaker in Europa. Mit der Einnahme der Stadt Srebrenica im Juli 1995 unter General Ratko Mladić wurden UNPROFOR-Soldaten als Geiseln<sup>159</sup> genommen und rund 8.000 männliche Bosnier in der Stadt systematisch ermordet.<sup>160</sup>

---

<sup>156</sup> Calic, *A History of Yugoslavia*, S. 305.

<sup>157</sup> Vgl. Čećež, „Glas žrtava“, 17.08.2023.

<sup>158</sup> Calic, *A History of Yugoslavia*, S. 305.

<sup>159</sup> Vgl. Ahlbrecht/ Bendiek/ Meyers/ Wagner, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, S. 197.

<sup>160</sup> Vgl. Drotschmann, „Jugoslawienkrieg“, 17.08.2023.



Im selben Jahr folgten auf Druck internationaler Parteien Friedensverhandlungen. Im November wurde das „Abkommen von Dayton“<sup>161</sup> in Amerika und im Dezember der „Friedensplan“<sup>162</sup> in Paris unterzeichnet. Somit wurde Bosnien und Herzegowina in zwei Teilstaaten geteilt und zwar die „die Bosniakisch-Kroatische Föderation und die Serbische Republik – mit einer demokratischen Regierung.“<sup>163</sup>

## 2. Das kollektive Trauma

### 2.1 Der Trauma-Begriff

Seit der Etablierung und Verbreitung sozialer Medien und der aktiven Teilnahme einer hohen Zahl an Menschen an gesellschaftlichen Diskursen, hat auch das Thema der mentalen Gesundheit an Bedeutung gewonnen. Im Zuge dieser „Mental Health“- Bewegung wird vor allem für die Enttabuisierung psychischer Probleme, unabhängig von ihrem Schweregrad, gekämpft. Ebenso hat die Tendenz, über das weite Spektrum an Traumata zu sprechen, und die Beleuchtung der Komplexität dieser Thematik erheblich zugenommen. Eine damit auftretende Problematik stellt die inflationäre Verwendung des Begriffs dar.

Obwohl manche Traumata grundsätzlich nach außen hin unscheinbar wirken können, ist es wichtig anzuerkennen, dass traumatisierende Erfahrungen nicht an ihrer Sichtbarkeit gemessen werden dürfen. Ungeachtet äußerlicher Wahrnehmung sind die diversen Traumaerfahrungen in keinerlei Hinsicht weniger traumatisch, wenn sie latent sind. Im Kindesalter beispielsweise können Traumata nicht nur infolge physischer oder aktiver psychischer Gewalt entstehen, sondern bereits im alltäglichen Leben, etwa indem dem Kind, wenn auch unbewusst, durch Aussagen oder (Re-)Aktionen das Gefühl vermittelt wird, nicht gut genug zu sein. Der Diskurs über Traumata hat sich im Laufe der Jahre deutlich gewandelt und inkludiert eine erhebliche Bandbreite an Unterthemen und Subkategorien. Deshalb ist es hierbei essentiell, den passenden Fokus zu definieren und den Untersuchungsgegenstand abzugrenzen.

Im Kontext dieser Masterarbeit liegt das Augenmerk auf dem von anderen Personen induzierten Trauma. Aufgrund dessen stellt der Zugang Angela Kühners in der Publikation „Kollektive Traumata - Annahmen, Argumente, Konzepte. Eine Bestandsaufnahme nach dem 11. September“<sup>164</sup> eine fundierte Grundlage für die Arbeit dar.

---

<sup>161</sup> Drotschmann, „Jugoslawienkrieg“, 17.08.2023.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Kühner, Angela, *Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte*, 2002.

Angela Kühner befasst sich primär mit sowohl individuellen, wie auch kollektiven Traumaerlebnissen. In ihrer Untersuchung sind Traumata, die durch Unfälle oder Naturkatastrophen entstehen, ausgeschlossen, auch wenn diese ein Kollektiv betreffen können, weshalb diese Publikation für die vorliegende Masterarbeit relevant ist. Hier liegt die Betrachtung jener, vom Menschen induzierten Traumata im Mittelpunkt.<sup>165</sup>

Gleich zu Beginn erwähnt Kühner, in Bezugnahme auf den Psychologen David Becker und Wissenschaftler Jan Philipp Reemtsma, die Notwendigkeit der Hinterfragung des Traumabegriffs, aufgrund seiner verstärkt „ambivalenten Karriere“.<sup>166</sup> In Anlehnung daran schreibt die Autorin:

„David Becker analysiert, wie die zunehmende Etablierung des Traumabegriffs sowohl im fachlichen als auch im öffentlichen Diskurs einerseits zur Anerkennung der langanhaltenden psychischen Folgen beiträgt, andererseits jedoch die Gefahr besteht, dass die Konturen des Begriffs zu verschwimmen drohen, wenn alles Schlimme plötzlich mit dem Zusatz ‚traumatisierend‘ versehen wird.“<sup>167</sup>

In ihrer Betrachtung von Gewalttrauma unterscheidet Kühner drei wichtige Punkte.

- (1) Zunächst solle untersucht werden, ob die Positionstrennung zwischen Täter und Opfer klar ist oder „komplizierte Verschränkungen von Opfer- und Täter-geworden-sein“<sup>168</sup> vorhanden sind. Besonders in Bezug auf die Figurenkonstellationen und die Darstellung des Jugoslawienkrieges im Film ist dieser Aspekt von großer Bedeutung. Hierdurch wird durch die strukturelle Verflechtung eine klare Trennung und Definition oft unmöglich, da auf allen Seiten Opfer und Täter gleichermaßen zu finden sind.
- (2) Die Frage nach der Zeitspanne und Repetition spiele ebenso eine Rolle. Kühner definiert: „Lässt sich die traumatische Sequenz an einer einzigen Szene festmachen oder handelt es sich um eine kumulative Traumatisierung, die über Wochen, Monate oder gar Jahre andauerte?“<sup>169</sup> Der zeitliche Aspekt wird in den später folgenden Filmanalysen ebenso als im Film hervorgehobener und betont inszenierter Faktor gekennzeichnet.
- (3) Schließlich hebt sie die Motivation des Täters als relevanten Punkt hervor. Mit der Unterscheidung von „politische[n] Ziele[n]“<sup>170</sup>, in denen Personengruppen bewusst zu Opfern gemacht werden und Zufällen, in denen ein Akt und nicht Bevölkerungsgruppen ausschlaggebend sind, beleuchtet sie weitere Faktoren. Damit

---

<sup>165</sup> Vgl. Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 20.

<sup>166</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Ebd., S. 21.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Ebd.

einhergehend schreibt Kühner: „Handelt es sich um eine gezielte Tat, dann ist des Weiteren zu unterscheiden, ob eine genozidale Absicht zugrunde lag oder eine nur auf einzelne Personen bezogene Straf- oder Erpressungsabsicht, z.B. im Zusammenhang von Kriegsmaßnahmen.“<sup>171</sup>

Trotz der weitgehenden Akzeptanz des Traumabegriffs stechen auch Gegenposition deutlich hervor. Diese kritisieren primär die „[...] Pathologisierung der Opfer“<sup>172</sup> durch den Einsatz eines psychologischen Terminus. Mit der Befürchtung einer potentiell irreführenden Darstellung, welche die Opfer als „Baustelle“ stigmatisiert, wird teilweise nach alternativen Begrifflichkeiten gesucht.

Die Auseinandersetzung mit den von Traumata hervorgerufenen Handlungen und emotionalen Zuständen nimmt im wissenschaftlichen Diskurs ebenso einen hohen Stellenwert ein. „Der Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Ereignisse zu verleugnen, und dem Wunsch, sie laut auszusprechen, ist die zentrale Dialektik des Traumas.“<sup>173</sup> Diese Diskrepanz ist ein wichtiger Punkt im Dialog mit und über Betroffene, damit Verständnis für ihren inneren Zustand geschaffen wird. Bei traumatischen Erlebnissen können die Opfer oftmals zwar nicht unverzüglich reagieren, dennoch wird die Erinnerung über das Erlebte im Körper abgespeichert. Dieses Gedächtnis kann schließlich, je nach Art des Traumas, zu einem späteren Zeitpunkt wieder hervorgebracht werden, wo es bestenfalls einen geeigneteren Ausdruck erhalten kann.<sup>174</sup> Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass allerdings auch Fälle vorkommen, in denen das Trauma so erschütternd ist, dass das Gehirn als Selbstschutz die Ereignisse vergessen lässt.

Im Falle einer zeitversetzten Traumakonfrontation vergleicht Kühner den Prozess mit kindlichen Rollenspielen. „Kinder spielen [...] häufig Situationen nach, in denen sie sich als ohnmächtig erlebt haben. Im Spiel wird die Beherrschung der Situation wiederhergestellt [...]“<sup>175</sup> Dies ist eine Methode zur Therapierung betroffener Personen, die im Idealfall durch Nachstellung bestimmter Erlebnisse Erfolge erzielen kann. In dieser Vorgehensweise besteht allerdings die Gefahr einer erneuten Traumatisierung bereits verletzter Personen. Das Misslingen wird fachsprachlich als „Wiederholungs-Zwang“<sup>176</sup> definiert. „In der Wiederholung liegt also die Chance der ‚Heilung‘ und gleichzeitig im ‚Wiederholungs-Zwang‘ ihr größtes Hindernis.“<sup>177</sup> Das Ziel ist es letztendlich, sichere Räume zu schaffen, in denen die Auseinandersetzung mit bestehenden Traumata möglich ist, diese zugleich aber nicht re-

---

<sup>171</sup> Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 21.

<sup>172</sup> Ebd., S. 22.

<sup>173</sup> Hermann, Judith, *Die Narben der Gewalt*, S. 9.

<sup>174</sup> Vgl. Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 34.

<sup>175</sup> Ebd.

<sup>176</sup> Ebd.

<sup>177</sup> Ebd.

traumatisierend wirken.<sup>178</sup> In diesem Zusammenhang können filmische Auseinandersetzungen mit Kriegstraumata als ein möglicher Ansatz betrachtet werden. Hierbei kann die Tragikomödie als Mittel dienen, das einerseits einen denkbaren Heilungsprozess ermöglicht, jedoch gleichzeitig das Risiko einer Re-Traumatisierung birgt. Der geschickte Einsatz von Komik könnte jedoch potenziell dazu beitragen, dieses Risiko zu reduzieren. Kühner verwendet außerdem dezidiert den Begriff der „Re-Inszenierung“<sup>179</sup>, wodurch sich die Frage ergibt, ob sie auch Filmen diese heilende (oder re-traumatisierende) Wirkung zuschreibt. Durch das erneute Ansehen, zum Teil fiktiver, filmisch re-inszenierter Situationen, befinden sich Betroffene außerhalb einer realen Gefahrensituation. Sie können ihr Trauma beispielsweise im Format eines Anti-Kriegsfilms von außen und aus sicherer Entfernung betrachten. Der humoristische Aspekt der Tragikomödie schafft eine zusätzliche Distanz und die Möglichkeit, sich aus einer traumatischen Situation herauszunehmen. Die genauere Behandlung des humoristischen Aspekts im Zusammenhang mit Traumabewältigung folgt im Abschnitt zu Mechanismen der Traumaverarbeitung.

## 2.2 Kollektives Trauma

Erst mit schockierenden, bewegenden Weltereignissen, wie etwa dem Zerfall der UdSSR, dem Zerfall Jugoslawiens, dem Genozid in Ruanda, 9/11, etc. hat sich das wissenschaftliche Interesse auf die kollektive Psychologie und Wahrnehmung verlegt.<sup>180</sup>

Kollektives Trauma kann als Folge einer emotional erschütternden Erfahrung einer Menschengruppe oder gar ganzen Gesellschaft verstanden werden. Diese Gewalt wurde historisch betrachtet oftmals von einer Menschengruppe an einer anderen verübt<sup>181</sup>, wodurch tiefe seelische Verletzungen zugefügt und über Generationen weitergegeben wurden.

### 2.2.1 Diskursive Gegenüberstellung der Pro und Kontra einer begriffliche Definition

Wie auch im Fall des Traumbegriffs, der auf einzelne Individuen bezogen wird, gibt es im Hinblick auf den Kollektivbegriff sowohl Gegner als auch Befürworter. Obwohl im wissenschaftlichen Diskurs die Möglichkeit des Erlebens und Teilens kollektiver Traumata kaum bezweifelt wird, entstehen Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich der Terminologiewahl zur Beschreibung des gruppenpsychologischen Phänomens. Die erste, von Kühner hervorgehobene Problematik ist die Abstraktion. Die Tendenz der Wissenschaft, für konkrete Sachverhalte abstrahierende Beschreibungen zu finden, die zwar nachvollziehbar sind, jedoch vom Kern ablenken können, stellt eine potentielle Hürde dar.

---

<sup>178</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>179</sup> Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 34.

<sup>180</sup> Vgl. Volkan, „The intertwining of the internal and external wars“, S. 80.

<sup>181</sup> Vgl. Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 9.

Durch die „Wiedererkennung des Verstandenen und dem Vergessen des Konkreten“<sup>182</sup> besteht die Gefahr, dass der Verarbeitungsprozess vorwiegend im theoretischen und wissenschaftlichen Diskurs als Forschungsbereich bestehen bleibt und sich von der realen Situation entfernt.

Eine zweite Herausforderung ist es, kollektive Traumata möglichst spezifisch zu kategorisieren und im Arbeitsprozess bestmöglich an die betroffene Gruppe anzupassen. Es besteht die Aufgabe darin, Generalisierung und Nichtvalidierung der unterschiedlichen „historische[n], wirtschaftliche[n], und politische[n] Hintergründe und [...] Folgen“<sup>183</sup> auszuschließen.

Anschließend an den vorherigen Punkt ergibt sich der nächste Kritikaspekt an dem kollektiven Traumabegriff und -konzept. Die Definition des kollektiven Traumas birgt das Risiko, dass die unterschiedlichen Traumata in einen Vergleichsrahmen gesetzt werden. Durch den Verallgemeinerungsvorgang wird nicht nur vorausgesetzt, dass die individuellen Erfahrungen quasi identisch sind, sondern auch vergleichbare Folgen bei unterschiedlichen Menschen hervorrufen. Mit der „Zusammenfassung ganz unterschiedlicher Einzelschicksale [wird man] individuellen Erfahrungen nur teilweise gerecht werden.“<sup>184</sup>

Betrachtet man das Konzept des kollektiven und individuellen Traumas in Relation zueinander, so zeigt sich, dass beim individuellen Traumakonzept zwar die betroffene Person im Mittelpunkt steht, jedoch die Auseinandersetzung mit den Tätern ein wichtiger Punkt ist. Anders scheint es allerdings mit dem kollektiven Traumakonzept zu sein. Der gesamte Fokus liegt auf der Gruppe der Betroffenen, was insofern gut ist, weil die ganze Aufmerksamkeit auf sie gerichtet ist, aber die Täter geraten dabei oftmals gänzlich aus dem Blickfeld. Die Herausforderung besteht darin, „die Tatsache in dieses Konzept zu integrieren, dass in sehr vielen Fällen von ‚kollektivem Trauma‘ Täter und Opfer gemeinsam in einer Gesellschaft weiterleben [und] sich in ihren Erinnerungen auf ein gemeinsames Ereignis [beziehen], das jedoch nur für die Opfer ein ‚kollektives Trauma‘ ist.“<sup>185</sup>

Mit dem Vorhaben, bei der Verarbeitung kollektiver Traumata zu helfen, wurde in Südafrika nach dem Ende des Apartheidregimes etwa die „Truth and Reconciliation Commission (TRC)“<sup>186</sup> etabliert. Die „Wahrheits- und Versöhnungskommission“ setzte sich im weitesten

---

<sup>182</sup> Ebd., S. 12.

<sup>183</sup> Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 12.

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> Ebd., S. 13.

<sup>186</sup> Ebd., S. 99.

Sinne für die Aufarbeitung kollektiver Traumata ein. Obwohl die Kommission von außerhalb Bestätigung erhielt und Mitarbeitende wiederholt in Ländern, welche Vorteile in einem solchen Prinzip erkannten, zu Gast waren, stießen sie im eigenen Land zum Teil auf harsche Kritik. Dies scheint nachvollziehbar, wenn man die Komplexität und Vielzahl der zu beachtenden Aspekte – „z.B. [der] kulturellen, politischen, historischen“<sup>187</sup> – erkennt. Außerdem ist der Name „Wahrheits“-Kommission grundsätzlich problematisch, wenn das Wahrheitskonzept als relativ und nicht absolut gesehen wird. Im Falle von Genoziden, langjähriger Diskriminierung, nachweisbaren Missständen und jeglichen anderen Formen von Menschenrechtsverletzung sollte die Sicht der Betroffenen als Wahrheit gesehen werden. Komplizierter wird es allerdings in Fällen, die keine klare Täter-Opfer-Struktur erkennen lassen bzw. die variiert. Das Festlegen dabei auf ausschließlich eine Wahrheit kann die Quelle für weitere Konflikte darstellen.

Durch die Benennung des kollektiven Traumas werden das Erlebte und Traumatische zum Teil der Kultur und Identität erklärt. Die Wechselwirkung zwischen Kulturgeschichte und Trauma wird zunehmend komplexer, wenn die Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Trauma und Kultur miteinbezogen wird. Wie sehr beeinflusst kollektives Trauma eine Kultur oder wie verändert der kulturelle Kontext den Umgang mit dem Trauma?

Durch das Vergesellschaftlichen bestehender Traumata kann Individuen das Gefühl von Zugehörigkeit vermittelt werden. Das Wissen, nicht alleine zu sein und Erfahrungen mit Mitmenschen zu teilen, kann eine Form der Entlastung ermöglichen. Um diesen sozialen Vorgang empfänglicher machen zu können, ist die Benennung ein konstruktives Instrument.<sup>188</sup> In Bezugnahmen auf Thomas Luckmann schreibt Kühner über „den verpflichtenden Charakter, den das verbindende Wissen - also auch die gemeinschaftsvermittelnde Erinnerung hat, und nennt dies schließlich sogar eine ‚unsichtbare Religion‘.“<sup>189</sup> Diese Ansicht erinnert an das Sprichwort „Geteiltes Leid ist halbes Leid“, welches darauf aufmerksam macht, dass das Wissen darüber, dass negativen Erfahrungen mit anderen geteilt werden können, eine Entlastung ermöglicht.

Ebenso sollte das Konzept des kollektiven Traumas weitere, bewusstseinsbildende Zugänge und Umgangsmöglichkeiten mit der Thematik bieten. „In diesem Sinne spricht vor allem die praktische Relevanz für eine systematische Auseinandersetzung mit der Annahme, dass es kollektiv wirksame Traumata gibt.“<sup>190</sup> Bei der aktiven Arbeit bzw. gemeinsamen Aufarbeitung

---

<sup>187</sup> Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 99.

<sup>188</sup> Vgl. Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 14.

<sup>189</sup> Ebd., S. 70.

<sup>190</sup> Ebd., S. 14.

ist ein gemeinsamer Konsens, der mittels eines solchen Begriffs angestrebt wird, plausibel und produktiv.

### 2.3. Kollektives Trauma nach Kriegen

Im Zusammenhang mit Krieg ist nicht nur die Betrachtung des kollektiven Traumas innerhalb der direkt betroffenen/überlebenden Personen von Bedeutung, sondern auch die Übertragung der Traumata an folgende Generationen. Diese Weitergabe ist einer der Kernpunkte, weshalb Kriegserfahrungen teilweise derart bildlich im gesamten Kollektivgedächtnis bleiben. Die erste Kindergeneration Holocaust-Überlebender geriet in das Interessenfeld der Wissenschaften, als „eine erstaunlich hohe Übereinstimmung in der Beschreibung von Schwere und Besonderheit psychischer Belastungen, unter denen Nachkommen von Holocaust-Überlebenden“<sup>191</sup> diagnostiziert wurde.

Einen durchaus provokativen Ansatz dazu bietet der Psychoanalytiker Vamik Volkan, der sich auf die Behandlung Kriegsüberlebender spezialisiert hat. In seiner Publikation zum Thema „The intertwining of the internal and external wars“<sup>192</sup>, prägt er den Begriff „chosen trauma“<sup>193</sup>, der sich auf die soeben erwähnte Weitergabe kollektiver Traumata bezieht. „Chosen trauma‘ refers to the shared mental representation of an event that has caused a large group’s ancestors to face drastic losses, to feel helpless, to experience shame and humiliation at the hand of enemies, and to suffer from difficulty or inability to mourn losses.“<sup>194</sup> Aufgrund der Problematik des Begriffs, von dem sich selbst Kolleg\*innen Volkans distanziert haben, sind weitere Erklärungen erforderlich, da ohne diese die Verantwortung für traumatische Erlebnisse den Opfern zugewiesen wird, während die Täter von ihrer Schuld scheinbar befreit bleiben. Volkan beharrt allerdings darauf, dass, wie einzelne Individuen, auch große Gruppen unbewusste Entscheidungen treffen. Diese beziehen sich allerdings weniger auf das ertragene Leid, sondern mehr auf die Folgen dessen. Die Entscheidung, vergangene Mentalität im Bewusstsein gegenwärtiger Gruppen beizubehalten, lässt Traumata zum Teil der Identität werden. Hervorgehoben wird außerdem, dass trotz einer Vielzahl unterschiedlicher historischer Traumata lediglich einzelne ausgewählt und weitergegeben werden.<sup>195</sup> Diese werden durch ihren identitätsstiftenden Aspekt als verbindend erkannt, was das Gefühl des Dazugehörens Einzelner erleichtert. Volkan schreibt dazu: „[T]he members of a large group connect themselves with one another and try to patch up the injury they felt was inflicted upon their large-group identity during current times or as

---

<sup>191</sup> Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 45.

<sup>192</sup> Volkan, „The intertwining of the internal and external wars“

<sup>193</sup> Ebd., S. 83.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Vgl. ebd.

they face current ‚enemy‘ representatives.“<sup>196</sup> Während das beschriebene Zusammenkommen und Gemeinsamkeitsgefühl positive Wirkungen haben können, warnt Volkan vor einem möglichen Missbrauch dessen. Personen in Führungspositionen haben in der Geschichte bereits die Verwundbarkeit der Menschen zu politischen Zwecken ausgenutzt und ihre Traumata als valide Rechtfertigung für Racheakte erklärt.<sup>197</sup>

Um wieder auf den Begriff des „chosen trauma“ zurückzugreifen, soll hier eine Parallele zu bzw. Diskrepanz zwischen Volkans und Kühners Ansicht betrachtet werden. Während Volkan von einem die Freiwilligkeit implizierenden Konzept ausgeht, darf hier an Kühners Beobachtung erinnert werden, die besagt, dass Kinder von Holocaust-Überlebenden ähnliche psychische Beschwerden teilten, wie ihre davon direkt betroffenen Eltern.<sup>198</sup> Je nachdem, ob die Symptome bereits im Kindesalter oder erst später auftreten, können die zwei Ansätze als einander ergänzend oder oppositionell gelesen werden. Die Symptome können demnach aufgrund bewusst wahrgenommener Informationen entwickelt werden, was am Ehesten unter den Begriff der Psychosomatik fällt. Das unbewusste Wahrnehmen der Umgebung als Kind kann ebenso zur Herausbildung einzelner Krankheitsbilder führen. Dabei handelt es sich, obwohl unbewusst, um das generationsübergreifende Ausleben des „chosen trauma“, welches jede weitere Elterngeneration kontinuierlich weiterträgt. Diese Option würde sich somit in Volkans Theorie einordnen lassen. Ein Fall, der diese Theorie allerdings widerlegen kann, ist eine potentielle genetische Überlieferung eigener Symptome auf das Kind, die bereits vor der kindlichen Aufnahme äußerer Reize stattfindet.

Kühner schreibt im Zusammenhang mit der Folgegeneration Kriegsüberlebender folgendes:

„Ein weiteres Spezifikum der zweiten Generation lässt sich als nachvollziehbare Reaktion der Kinder auf das Leiden der Eltern verstehen: Viele Kinder von Überlebenden haben den sehr starken Wunsch, das Leiden der Eltern ungeschehen zu machen, wieder gutzumachen oder – zumindest in der Phantasie – zu rächen.“<sup>199</sup>

Betrachtet man beispielsweise Menschen, oder speziell Kinder, aus den Nachfolgestaaten Ex-Jugoslawiens, so wird die weitgehend weitergegebene Feindseligkeit sowohl auf dem Gebiet wie auch in der Diaspora wiedererkennbar. Obwohl es sich hierbei um eine Generalisierung handelt, die nicht auf jedes Individuum zutrifft, ist der Wunsch zum Ausgleich des Leids früherer Generationen teilweise erkennbar. Durch die Komplexität der Geschichte und die in der Diaspora dazukommende, mangelnde schulische

---

<sup>196</sup> Ebd., S. 83f.

<sup>197</sup> Vgl. Volkan, „The intertwining of the internal and external wars“, S. 85.

<sup>198</sup> Vgl. Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 45.

<sup>199</sup> Ebd., S. 47.



Auseinandersetzung mit dem Thema, entstehen Konflikte entweder auf Basis elterlicher Geschichten oder einseitig gestalteter medialer Formate. Statt einem respektvollen Dialog werden weitere Probleme und Auseinandersetzungen generiert.

## 2.4 Praktiken der Traumaverarbeitung im Alltag durch Kunst

Die psychophysische Reaktion eines Körpers auf extreme Situationen ist in erster Linie der Übergang in einen Modus des Selbstschutzes. Diese Abwehrmechanismen sind keine bewusste Entscheidung, sondern ein reaktiver Automatismus, der den körperlichen und mentalen Druckausgleich zum Ziel hat, um somit die vorherrschende Lebenssituation aushaltbar erscheinen zu lassen.<sup>200</sup>

Ein bekannter und mit dem Kontext dieser Arbeit zusammenhängender Mechanismus ist das Lachen. Dieses wird als eine Form des Ausgleichs gesehen, welche die „Entspannung von den Traumata des Lebens, Vergänglichkeit und Vernichtung“<sup>201</sup> ermöglicht. Obwohl Lachen primär mit Komik und Humor verbunden und als Reaktion auf etwas Lustiges gelesen wird, betont Kühner die unterschiedlichen Gefühlszustände, wie etwa „Wut, [...] Schuld [...], Scham“<sup>202</sup>, die eine lachende Reaktion provozieren können. Fietz bezieht sich in seinem Werk außerdem auf ein Essayzitat, das „folly“<sup>203</sup> der gängigste Grund wäre, weshalb Lachen möglich ist. Lachen wird einer vorliegenden Verrücktheit zugeschrieben. Betrachtet man das Wort „ver-rückt“, so sagt es grundsätzlich aus, dass ein Subjekt von einer Stelle (Lebenslage) in eine andere bewegt wurde. Menschen, die Krieg erleben, erleben somit auch das Verrücken ihrer alltäglichen Normalität, und eine Möglichkeit diese Spannung auszugleichen ist das Lachen. „The more reason labours to oppose and stifle Laughter, the more its breaking forth proclaims it to be an attendant on folly. These reflections are, methinks, sufficient to prove, that Laughter, Folly, and Deliriousness, are very nearly synonymous expressions.“<sup>204</sup> Man denke zudem an bildliche, filmische Darstellungen von Lachen, die oft mit Heiterkeit wenig zu tun haben, sondern vielmehr eine Form von Relief in Momenten beispielsweise der Hilflosigkeit darstellen. Es deutet ein Lachen, das sich auf der Kippe zwischen Lachen und Weinen befindet, an, was im Jargon gängig als „Psycholachen“ oder „wie verrückt lachen“ abgestempelt wird. Neben der tendenziell abwertenden Theoretisierung von Lachen, kann das Zurückgreifen auf Humor in schwierigen Situationen als Möglichkeit gesehen werden, das „emotionale Tribut [zu verbergen], [...] das Gefühl der

---

<sup>200</sup> Vgl. Ostrower, Chaya, *Es hielt uns am Leben*, S. 43-44.

<sup>201</sup> Fietz, „Ergebnisprotokoll der Sektion ‚Renaissance bis 18. Jahrhundert‘“, S. 253.

<sup>202</sup> Kühner, *Kollektive Traumata*, S. 23.

<sup>203</sup> Fietz, „Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik des Lachens“, S. 14.

<sup>204</sup> Ebd.

Machtlosigkeit [zu verbannen]<sup>205</sup>, um diese mit stärkenden Gefühlen, wie beispielsweise „Ermutigung und Widerstand“<sup>206</sup> zu sublimieren.

Humor wird neben seiner sozialen auch die kulturelle Funktion zugesprochen, die im Kontext der Traumaverarbeitung besonders erkenntnisreich ist. Es ist ein Instrument, welches das Experimentieren oder Kritisieren gesellschaftlicher Normen erlaubt. Da soziale Normen eine Entwicklungsgeschichte haben, über Generationen hinweg weitergegeben werden und sich wandeln, trägt jede dieser Generationen zur Etablierung und Formung bei.<sup>207</sup> Der Rahmen, wie, wann und worüber gelacht wird, fällt obendrein auch in die Kategorie kultureller Normen. So können sich beispielsweise einzelne Filmszenen und Repliken zu Kulturgut oder, wie Milana Vujkov es nennt, „folk wisdom“<sup>208</sup> entwickeln. Das Verständnis wird innerhalb einer Kultur weitertradiert und wird Teil des (täglichen) Sprachgebrauchs. Von Außenstehenden fordert dieses System deshalb tiefgründiges und komplexes Wissen über und ausgiebige, aktive Auseinandersetzung mit der Kultur. Was somit von Personen aus einer Kultur als lustig rezipiert wird, beispielsweise die humoristische Behandlung der Kriegsthematik, kann von Personen anderer Kulturzugehörigkeit nicht nur als nicht lustig, sondern gar schockierend empfunden werden. „[H]umor is in the eye and ear of the beholder!“<sup>209</sup> Diese Einsicht bestätigt, dass bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Lachen vor allem „eine Theorie des Lachens die Voraussetzung ist für ein Verständnis dessen, was als komisch erscheint.“<sup>210</sup>

Anknüpfend daran soll die disziplinübergreifende Forschungsarbeit Barbara Kortés und Doris Lechners im Bereich der Theorie zu Humor und Lachen näher betrachtet werden. Zunächst ist die Unterteilung des Humors in drei grundlegende Kategorien zu erwähnen und zwar, „structural, psychological and social“<sup>211</sup>. Alle drei Kategorien erfüllen eine eigene Funktion. Die strukturelle Funktion finde ihren Einsatz in der Entschärfung lächerlicher Situationen, die durch die fehlende Deckung von dem Erwarteten mit dem Tatsächlichen entstehen. Der psychologische Humor reduziere jegliche Form von Spannung, während der soziale ein ausschlaggebender Teil der Kommunikation ist.<sup>212</sup>

Um zur Grundthematik, dem Humor und Lachen als Form des Selbstschutzes, zurückzukehren ist es wichtig, den von Viktor Frankl gepflegten Begriff des

---

<sup>205</sup> Ostrower, *Es hielt uns am Leben*, S. 47.

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> Vgl. Zijderfeld, „A Sociological Theory of Humor and Laughter“, S. 38-39.

<sup>208</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>209</sup> Zijderfeld, „A Sociological Theory of Humor and Laughter“, S. 41.

<sup>210</sup> Haug, „Schwarzes Lachen“, S. 50.

<sup>211</sup> Korte/ Lechner, „History and Humour“, S. 11.

<sup>212</sup> Vgl. Cheauré, „Introduction“, S. 7.

„Galgenhumors“<sup>213</sup> zu nennen, der eine Form der situationellen Akzeptanz andeutet. Dies impliziert das Überwinden der vorherrschenden misslichen Lage und eine mentale Re-Positionierung dieser gegenüber. Die Taubheit und Abstumpfung sind neben dem Humor weitere mentale, körpereigene Mechanismen des Selbstschutzes.<sup>214</sup> Frankl verdeutlicht dies: „Wir wissen, wir haben nichts mehr zu verlieren außer diesem so lächerlich nackten Leben.“<sup>215</sup> Daran anschließend schreibt Ostrower, in Anlehnung an Erdman Palmores „Attitudes toward Aging As Shown by Humor“<sup>216</sup>:

„Wir sind in der Lage, über den Tod zu scherzen, da wir die Tatsache zelebrieren, am Leben zu sein. Wir überzeugen uns davon, anders als die Toten zu sein. Wir lachen über die Toten, da uns Lachen dabei hilft, uns ihnen überlegen zu fühlen.“<sup>217</sup>

In Zusammenhang mit Krieg, Humor und Film ist es wichtig zumindest überblicksmäßig die diversen Theorieansätze zu erwähnen, die bei Zuschauenden Lachen evozieren.

Die „Inkongruenztheorie“<sup>218</sup> beschreibt im Hinblick auf Komik, dass „Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage“<sup>219</sup>. Das bedeutet, dass ein wesentliches Element des Humors die Inkongruenz(en) zwischen Erwartung und realer Situation oder die „Wahrnehmung eines Missverhältnisses“<sup>220</sup> ist.

Die „Überlegenheitstheorie“<sup>221</sup> lehnt an antike Theorien an, die von einer Verbindung zwischen „dem ‚Fehlerhaften‘ bzw. ‚Lachen Erregenden““<sup>222</sup> ausgehen. Ziel des Humors ist es, durch die Abwertung anderer Personen ein Gefühl der eigenen Überlegenheit zu erreichen.

Zuletzt die „Entlastungstheorie“<sup>223</sup>, welche sich zeitlich, obwohl Ähnlichkeiten mit antiken Modellen erkennbar sind, als das modernste der drei Konzepte verorten lässt. Wie das Wort vermuten lässt, wird der komische Effekt durch Release-Momente ausgelöst, in denen von gesellschaftsnormativen Standards und den dadurch generierten, permanenten „Kontrollanstrengungen“<sup>224</sup> befreit wird. „Ausgangspunkt dieser Theorien ist die Annahme,

---

<sup>213</sup> Frankl, *Trotzdem Ja zum Leben sagen*, S. 34.

<sup>214</sup> Vgl. Sruk, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 51.

<sup>215</sup> Frankl, *Trotzdem Ja zum Leben sagen*, S. 34.

<sup>216</sup> Palmore, „Attitudes toward Aging As Shown by Humor“, *The Gerontologist*, 1971, S. 1181–1186.

<sup>217</sup> Ostrower, Chaya, *Es hielt uns am Leben*, S. 57.

<sup>218</sup> Kindt, „Komik“, S. 3.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Ebd.

die Funktion des Lachens bestehe darin, sich von Anspannung, Verlegenheit oder negativen Gefühlen zu lösen und als Ventil für die dadurch angestaute Energie zu dienen.“<sup>225</sup>

Alle drei Theorien stellen eher das Lachen als den Humor in den Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses. Es geht weniger darum, zu hinterfragen, was theoretische Komponenten von Humor sind, sondern, welche Modelle wodurch Lachen beim Publikum hervorrufen.<sup>226</sup>

### 3. Die Tragikomödie

Die Tragikomödie ist die Fusion zweier dramaturgischer Pole - nämlich der Tragödie und der Komödie - deren Zusammensetzung zunächst paradox erscheinen mag. Deutlich wird in der hybriden Gattung das Spiel mit und der Einsatz von Entgegengesetztem. Dies kann zunächst als simplifizierende und grundlegende Beschreibung dienen.

Obwohl „das Kennzeichen dieser Gattung ihre Modernität“<sup>227</sup> zu sein scheint, wird bei gründlicherer Recherche deutlich, dass die Tragikomödie bereits seit der Antike einen Diskursraum, allerdings aus unterschiedlichen Gründen, eröffnete.

Im folgenden Abschnitt soll die Historie und Entwicklung der Tragikomödie behandelt werden. Es wird der Frage nachgegangen, wie bzw. ob sich die Tragikomödie definieren und welcher Kategorie dementsprechend zuordnen lässt. Ebenso soll eine kritische Hinterfragung der Genre Fusion stattfinden, bevor der Fokus auf die Tragikomödie in Ex-Jugoslawien verlegt wird.

#### 3.1 Ein leitendes Konzept

In einem Close-Reading der Publikation Karl Siegfried Guthkes soll eine Konzeptualisierung des Genres anhand der Begriffsgeschichte und der Betrachtung der stilistischen Elemente vorgenommen werden.

##### 3.1.1 Definition und Historie

Die klassische Dramentheorie grenzt Tragödie und Komödie zunächst streng voneinander ab, wodurch „für ein Zwischengenre, das Elemente beider verbände, kein Platz zu sein [scheint].“<sup>228</sup> Um bei der Terminologie der klassischen Dramentheorien anzuknüpfen, wird die dennoch durchgeführte Vereinigung von Schmidt metaphorische als eine Bekleidung

---

<sup>225</sup> Ostrower, Chaya, *Es hielt uns am Leben*, S. 13.

<sup>226</sup> Vgl. ebd.

<sup>227</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 14.

<sup>228</sup> Ebd., S. 16.

erklärt: „Diese Komödie, diese Tragikomödie ist eine Tragödie im Gewand einer Komödie.“<sup>229</sup> In einem religiösen Kontext, der vor allem in antiken Kulturen verbreitet war, ist die „divina commedia [zugleich] die tragédie humaine.“<sup>230</sup> Eine mögliche Verbindung von Tragödie und Komödie entsteht bei der Aufteilung der Positionen. Dem Menschen wird die tragische Rolle zugestanden, welche im Dienste der Komödie für die Gottheiten angesehen wird. „Die Tragödie der Menschen besteht darin, dass sie die Komödie der Götter ist.“<sup>231</sup> Wird die Position einer Gottheit als Symbol der Dominanz gelesen und auf neuzeitliche Exkurse übersetzt, so kann es gesellschaftskritisch als Spiel der Mächtigen verstanden werden, bei dem die Rolle der tragischen Figuren mit Akteur\*innen aus dem Volk besetzt wird. Anders kann in einem theater- und filmspezifischen Kontext das Publikum mit der betrachtenden, übergeordneten Position gleichgesetzt werden, für dessen Unterhaltung tragische Handlungen im „Gewand einer Komödie“<sup>232</sup> inszeniert werden.

Erstmalig vermerkt wurde die Verwendung des, damals als Neologismus geltenden Begriffs der Tragikomödie von Plautus, im „Prolog zum Amphitryon.“<sup>233</sup> Die zunächst scherzhaft eingesetzte Benennung sollte das Aufeinandertreffen der Oberschicht, welche sonst nur Stoff für Tragödien war, und der Unterschicht, die dementsprechend in Komödien Einsatz fand, hervorbringen.<sup>234</sup> In dem „Auszug aus dem Merkur-Prolog“<sup>235</sup> wird das für damalige Zeiten avantgardistische Konzept der Ständefusionierung, das ebenso von Schmidt mit der Notwendigkeitsbetonung für die Vermischung von Tragik und Komik erwähnt wird, legitimiert. Dieses Vorgehen solle obligatorisch sein, um allen teilnehmenden Schichten dramentheoretisch gerecht zu werden.<sup>236</sup> Während die Tragödie Personen porträtiert, die überlegen und besser als der Durchschnittsmensch sind, zeigt die Komödie das Gegenteil davon.<sup>237</sup> Das Kennzeichen der tragikomischen Dramen bestand somit in ihrer Unvorhersehbarkeit. Diese ist als Konsequenz der Vereinheitlichung tragischer und komischer Fragmente zu verstehen.<sup>238</sup>

Aristoteles, Begründer der klassischen Dramentheorie, war dem neuen „Tragödientypus [zwar nicht entgegengesetzt] bemerkte aber kritisch, sein Ausgang sei eigentlich eher der Komödie als der Tragödie gemäß.“<sup>239</sup> Den Begriff Tragikomödie soll Aristoteles außerdem nie verwendet haben.<sup>240</sup> Guthke erwähnt zudem auch den altrömischen Dichter Horaz, der

---

<sup>229</sup> Schmidt, „Die Tragikomödie ‚Amphitruo‘ Des Plautus Als Komödie Und Tragödie“, S. 97.

<sup>230</sup> Ebd., S. 98.

<sup>231</sup> Ebd.

<sup>232</sup> Schmidt, „Die Tragikomödie ‚Amphitruo‘ Des Plautus Als Komödie Und Tragödie“, S. 97.

<sup>233</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 14f.

<sup>234</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>235</sup> Schmidt, „Die Tragikomödie ‚Amphitruo‘ Des Plautus Als Komödie Und Tragödie“, S.88.

<sup>236</sup> Vgl. ebd.

<sup>237</sup> Vgl. Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences.“, 17.08.2023

<sup>238</sup> Vgl. Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 16.

<sup>239</sup> Ebd., S. 18f.

<sup>240</sup> Vgl. ebd.

genauso die Tragikomödie nicht als solche namentlich nannte, jedoch das verbindende Moment vom Tragischen und Komischen in der Satire als produktiv erkannte.<sup>241</sup> Obwohl „als Tragikomödie etikettierte Stücke [...] seit der Renaissance veröffentlicht [wurden]“<sup>242</sup>, wurde bis ins 18. Jahrhundert darüber diskutiert, ob die Bezeichnung Tragödie oder Tragikomödie adäquater wäre.<sup>243</sup> Guthke bezeichnet die Tragikomödie in der Zeitspanne vom 15. bis zum 17. Jahrhundert abwertend als „Bastard-Dramen“<sup>244</sup>, was die damalige Illegitimität des Genres zusätzlich unterstreicht. Trotz der Unstimmigkeiten und Vorstellungen darüber, wie eine Tragikomödie auszusehen hatte, gab es im Zeitraum zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert einen Konsens hinsichtlich der Frage, wie das Ende zu gestalten war. In Anlehnung an Aristoteles wurde festgelegt, dass ein „glückliche[r] Ausgang [...] eine notwendige Voraussetzung [...] und damit [ein] kennzeichnende[s] Element der Gattung“<sup>245</sup> ist.

In jener Zeit wurde obendrein mit der Begriffssemantik experimentiert, was zu mehr Konfusion führte. Alternativen der tragikomischen Begrifflichkeit lauteten „traurige Comedi“, „Trauer- und Lustspiel“, [...] „drama comicotragicum“, „Mischspiel“<sup>246</sup>.

Im 17. Jahrhundert unterscheidet der Jesuit Jacob Masen zwei Formen der Verbindung von Tragik und Komik:

„[...] die Nachahmung einer entweder nur erhabenen oder erhabenen und lächerlichen Handlung in dem ihr angemessenen Versmaß, die nach Unglück und Jammern mit Glück und Freude endet, [während] eine Komitragödie (comicotragoedia) andererseits [...] die Nachahmung einer entweder nur lächerlichen oder erhabenen und zum Teil lächerlichen Handlung in einem der Sache entsprechenden Versmaß, die von Glück und Freude zu Unglück und Schmerz oder von beiden [Glück und Freude] zu beiden [Unglück und Schmerz] führt.“<sup>247</sup>

Die Inversion der Bezeichnung Tragikomödie hat in der romanischen Sprachfamilie nie Fuß gefasst. In der englischen Sprache hat die Komitragödie zwar gegen Ende des 19. Jahrhunderts Anklang gefunden, wurde nichtsdestotrotz nur selten eingesetzt.<sup>248</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass Tragikomödien fundamental tragische Stoffe verarbeiten und mittels komödiantischer Elemente ästhetisieren, sind die während der Entstehungszeit vorherrschenden Meinungsverschiedenheiten nachvollziehbar. Zwar umhüllen komische

---

<sup>241</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>242</sup> Ebd., S. 14.

<sup>243</sup> Vgl. ebd., S. 18f.

<sup>244</sup> Ebd., S. 19.

<sup>245</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 24.

<sup>246</sup> Ebd., S. 19.

<sup>247</sup> Ebd., S. 22.

<sup>248</sup> Vgl. ebd., S. 22f.

Elemente den tragischen Kern, ob in Form von Dialogen oder im Kontext, dennoch bleibt der Dramenaufbau und -inhalt weitgehend als tragisch zu verstehen.

### 3.1.2 Der tragikomische Stil

Wie bereits angeschnitten, behandelten bzw. behandeln Tragödien grundsätzlich fatale und düstere Sujets, während Komödien Heiterkeit und Leichtigkeit verbildlichen.<sup>249</sup> Dasselbe Prinzip befolgen auch die jeweiligen Dramenausgänge. „Nach der populären Definition ist ein Trauerspiel ein schweres Drama, in dem im letzten Akt alle den Tod finden, die Komödie ein leichtes Stück, in dem im letzten Akt alle heiraten.“<sup>250</sup>

Die stilistische Unterscheidung der zwei Dramenpole lässt sich, besonders in Anbetracht der zeitlich weiter zurückliegenden Werke, an rhetorischen Divergenzen festhalten.

Entsprechend der Ständeklausel, dass Figuren in der Tragödie von höherem Stand und die der Komödie von niederem Stand sein müssen, war die Tragödie durch eine gehobene Sprache geprägt und die Komödie durch eine Rhetorik des Alltags gekennzeichnet.<sup>251</sup>

Daraus resultierend zeichnet die Tragikomik ein von Absurdität geprägter Subton aus, der auf Paradoxa aufbaut.<sup>252</sup> Guthke definiert außerdem zusammenfassend vier Anhaltspunkte, die Indikatoren für eine Tragikomödie sind:

„Erstens: Stücke mit *dramatis personae* aus verschiedenen Ständen. Zweitens: Stücke, die den der Tragödie zukommenden Stil mit dem der Komödie vermischen [und einen] tragischen Stoff [...] in der ungezwungenen Sprache der Komödie [...] behandeln und umgekehrt. [...] Drittens: Dramen, die komische und ernsthafte Episoden [...] zusammenwürfeln [...]. Viertens: ein ernstes, potentiell tragisches Stück mit glücklichem Ausgang.“<sup>253</sup>

Alternativ zu einem glücklichen Ausgang ist der doppelte, indem mittels poetischer Gerechtigkeit Held\*innen ein gutes Ende erfahren, während Antagonist\*innen bestraft werden.<sup>254</sup>

Der Verbindungsmoment von Tragik und Komik hebt zudem einen deutlichen Kontrast hervor. Durch die gezeigte Kluft zwischen der Unvollkommenheit des Menschen und seinem Ideal, seinen Ambitionen wird Spannung erzeugt, die im weiteren Verlauf potentielle (tragi-) komische Momente schafft.<sup>255</sup> Mit der Verbindung des Ironischen und Absurden, tendenziell

---

<sup>249</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>250</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 17.

<sup>251</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>252</sup> Vgl. Novak, „Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. stoljeću“, S.148.

<sup>253</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 20f.

<sup>254</sup> Vgl. ebd., S. 21.

<sup>255</sup> Vgl. Peacock, *The Poet in the Theatre*, S. 153. („spring from the tension between our imperfect life and our ideal aspirations“)

auch dem Makabren, wird ein „mortal enemy of sentimentality“<sup>256</sup> kreiert. Dadurch würden beide, Tragik und Komik, gleichzeitig in ihrer Wirkung verstärkt werden.<sup>257</sup> Um es verständlicher darzustellen, wird als simplifizierende Analogie die Relation zwischen Schwarz und Weiß herangezogen. Werden sie nebeneinander betrachtet, so wirken beide in ihrer Form noch intensiver als ohne dem jeweils entgegengesetzten Pol. Dasselbe Prinzip kann auf das Dramenkonzept übertragen werden. Guthke betont weiter, dass der Tragikomiker „mehr als der Tragiker dazu [neigt], sein Publikum einer beunruhigenden Desorientierung über die menschliche Situation auszuliefern.“<sup>258</sup> Im tragikomischen Werk wird ein Spalt zwischen der zur Tragödie neigenden Figur und der zur Komik tendierende Außenwelt geschaffen, welcher, bezugnehmend auf die Inkongruenztheorie<sup>259</sup>, Lachen als Effekt hervorrufen kann. Die Umkehrung dessen, also das Situieren einer komischen Figur in eine bedrückende Realität, könne, so Guthke, genauso tragikomische Momente schaffen.<sup>260</sup> Anschließend an die damit einhergehende Aussage des Germanisten Robert Petschs, dass tragischen Charakteren oftmals komische gegenübergestellt werden, um graduell karikierende und humorvolle Momente entstehen zu lassen<sup>261</sup>, wird die Überlegung angeregt, ob eine Tragikomödie bestehen kann, wenn sich zwar tragische Figuren in einer tragischen Umgebung befinden, zugleich aber mittels filmischer Gestaltungselemente, wie etwa Musik, Montage oder Bildkomposition, Komik hervorgebracht wird. Es stellt sich die Frage, ob demnach Nebencharaktere als Teil der Umgebung gesehen werden können und mit dem Kontrastprinzip die Tragik der Protagonist\*innen tragischer, dafür die Situationskomik als komischer erscheinen lassen.

### 3.1.3 Das Genre heute

„Das Lustige und das Furchteinflößende können verwandt sein.“<sup>262</sup>

Die Sichtweise in Bezug auf die Tragikomödie hat sich seit ihrer Entstehungszeit deutlich gewandelt. Das kurze Zitat Selimovics verdeutlicht die Entwicklung der symbiotischen Verschmelzung der Tragik und Komik, die bereits im 19. Jahrhundert eingesetzt hat<sup>263</sup>. Die Anerkennung ihrer gleichzeitigen Wirkung, die zuvor als entgegengesetzt und inkompatibel galt, bildete sich im Hinblick auf Theater, Film und die gesamte Denk- und Diskurshaltung fortschrittlich weiter.

---

<sup>256</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences.“, 17.08.2023.

<sup>257</sup> Vgl. Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 67.

<sup>258</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 77.

<sup>259</sup> Kindt, „Komik“, S. 3.

<sup>260</sup> Vgl. Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 85.

<sup>261</sup> Vgl. ebd., S. 87.

<sup>262</sup> Selimović, *Tvrđjava*, S. 73. („Smijesno i strasno mogu biti rod.“)

<sup>263</sup> Vgl. Sruk, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 68.



Im Verlauf der Zeit und mit zunehmender Modernität entwickelt sich der Kulturgeist in eine Richtung, welche die Tragikomödie nahezu als einziges sinnvolles und für Zuschauende nachvollziehbares Konzept erkennt. „Das Leben [wird] als Tragikomödie [gesehen]“<sup>264</sup>, weshalb eben dieses Genre in der neuen Ära ausschlaggebend und gesellschaftsformend sei. „[T]he concept we have today of poetry and art [...] has granted humour an importance that it could not claim before. Our whole modern sensibility is attuned to it [...]“<sup>265</sup>

Ein kontroverser, vom deutschen Schriftsteller Christian Morgenstern geäußertes Gedanke, dass die „Tragödie die höchste Form der Komödie“<sup>266</sup> sei, erhält mit fortschreitender Zeit zunehmend an Bedeutung, die sich auch in umgekehrter Konzeption wahrnehmen lässt. Zur wachsenden Distanzierung von der klassisch-aristotelischen Tragödie und Komödie tragen neben Theater- und Filmdramen auch weitere, jüngere Darstellungsformen wie beispielsweise Stand-Up Comedy bei. Die Idee der „strikte[n] Unterscheidung zwischen dem Hohen und dem Trivialen, dem Tragischen und dem Komischen, dem Ernsten und dem Lächerlichen“<sup>267</sup> wird beinahe gänzlich verworfen, weshalb Autoren, wie etwa Sonja Novak von einem denkbaren Schwinden der Tragödie schreibt. Novak erklärt im Zuge ihrer Publikation „Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. stoljeću“<sup>268</sup>, mit Bezugnahme auf George Steiner und Friedrich Dürrenmatt, dass durch den Einfluss der Komödie die Struktur der klassischen Tragödie verändert wird und in ihrer Ursprungsform verloren geht. Die Tragikomödie sei somit die Tragödie der Gegenwart. Das indiziert, dass sich die Form und Struktur ändern und über die Zeit an die Bedürfnisse und Vorlieben des Publikums anpassen wird. Das Leben ist tragikomisch und scharfe Trennungen werden – auch außerhalb der Dramentheorie – zunehmend schwieriger und seltener.<sup>269</sup>

„Die Tragödie maskiert sich in der Moderne gern als Komödie, und umgekehrt ‘entdecken wir, daß [sic!] die eigentliche Grundlage der Komödie tragisch ist’[...].“<sup>270</sup>

Die Wechselwirkung beschreibt Guthke passend dazu, indem er betont, dass im Tragischen immer komische Elemente enthalten seien, während das Komische tragische Fragmente beinhaltet, wodurch „das Leben [...] lustig [wird]“<sup>271</sup>.

Unter Bezugnahme auf die Dramenfiguren ist an dieser Stelle festzuhalten, dass die Komödie bzw. die Figuren dieser, vereinheitlichend durch ihre Eindimensionalität ausgezeichnet sind. Durch ihre Ähnlichkeit zum Dinglichen, dem mechanischen und automatisierten Nachahmen, durch ein sozusagen lebloses Existieren, provozieren sie

---

<sup>264</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 102.

<sup>265</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences.“, 17.08.2023.

<sup>266</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 104.

<sup>267</sup> Sruk, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 68.

<sup>268</sup> Novak, „Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. stoljeću“, 2013.

<sup>269</sup> Vgl. ebd., S. 3.

<sup>270</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 104.

<sup>271</sup> Ebd., S. 167.

komödiantische Momente.<sup>272</sup> Dadurch, dass die klassische Tragödie eine oppositionelle Struktur befolgt, ist den Figuren dieser eine entgegengesetzte Konzeptionalisierung zuzuschreiben. In ihrem Zusammentreffen werden lineare Figurenkonzepte dynamisiert und schaffen in Kombination der Paradoxe eine harmonische, tragikomische Symbiose.

Im Vergleich zur früheren Problematik, beispielsweise der antiken Tragikomödie (Ständeklausel), steht die Tragikomödie der Moderne vor neuen Herausforderungen, welche ihr Bestehen zu rechtfertigen benötigen. Vor allem in Anbetracht der Tragikomödie der Nachkriegszeit heißt es, ihr Bestehen und das Vermischen von tragischen Ereignissen mit komischen Mitteln zu legitimieren.

### 3.2 Die Rechtfertigung der Tragikomödie

Bereits die Abschnittsbetitelung *Rechtfertigung der Tragikomödie* impliziert, dass das Genre umstritten und nicht zur Gänze legitimiert ist. Es deutet somit auf einen möglichen Legitimierungsbedarf hin, der die Teilnahme am Filmdiskurs nicht nur validieren, sondern auch kontextuell einbetten soll.

Die primäre Frage, weshalb so ein Unterfangen in diesem Zusammenhang gestartet wird, bezieht sich auf das Hinterfragen der Grenzen von Komik und Humor. Es geht darum zu untersuchen, was es bedeutet, Grenzen zu setzen und ein Verständnis dafür zu entwickeln, nach welchen Kriterien diese gezogen werden können und ob sie im weitesten Sinne universell anwendbar sind. Eine ganze Reihe solcher Fragen stellt Linguist Harald Weinrich in seiner Publikation „Was heißt ‚Lachen ist gesund‘?“<sup>273</sup>, die er allerdings zunächst offenlässt.

Dem vorherigen Kapitel „Das Kollektive Traumata“ entsprechend, wird das Lachen erregende Moment der Tragikomödie u.a. auch als Bewältigungsmechanismus gesehen, in dem schwierige Thematiken mit Komik verbunden werden. Vergleichbar mit dem Träumen wird der humorvolle Zugang zu tragischen Ereignissen als Entlastungsmöglichkeit erkannt, welche im Rahmen gesellschaftlicher Normen zugelassen ist. „So kann das unerfüllte Streben nach Sexualität, Aggression oder auch am unvernünftigen Spiel, statt gehemmt oder sogar verdrängt zu werden, im Lacheffekt des Witzes Abfuhr erleben.“<sup>274</sup> In puncto Aggression erscheint dies, wenn man das Thema des Kriegsfilms im Hinterkopf behält,

---

<sup>272</sup> Vgl. Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 38.

<sup>273</sup> Weinrich, „Was heißt ‚Lachen ist gesund‘?“, 1976.

<sup>274</sup> Sruk, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 31f.

einleuchtend. Durch humorvolle, künstlerische Darstellungen kann akkumulierte Wut und Konfrontationsbereitschaft ausgedrückt, statt unterdrückt werden.

Freud verbindet den scherzhaften Umgang mit Traumata mit der psychologischen Ausprägung des Narzissmus.<sup>275</sup> Dieses Persönlichkeitsmerkmal erlaube demnach die Verletzung des Egos nicht und weiche auf Humor als Schutzmechanismus aus. Der Ausgleich des Tragischen mittels komischer Vorgänge ist außerdem als Balancebewahrung zu verstehen, die bei der Konfrontation mit traumatisierenden Erfahrungen als notwendig zu erachten ist.<sup>276</sup> Dieser Vorgang des Spannungsausgleichs kann neben dem Lachen auch durch Weinen geschehen. In der Region Bosnien-Herzegowinas, Kroatiens und Serbiens (BKS) ist das Sprichwort „Smejem se da ne bih plakao“ beliebt. Dies bedeutet wörtlich übersetzt, „Ich lache, um nicht zu weinen“ und indiziert das Lachen als Ausgleichen von durch Wut, Trauer, Scham etc. entstandener Spannungsgefühle, die eines Ventils bedürfen.

Der mit dem 20. Jahrhundert zunehmende Einsatz makabren Humors führt zur Hinterfragung der Motivation desselben. Besonders in der Vereinigung von Komik und Krieg bedarf es besonderer Vorsicht, Respekts und Achtsamkeit, nicht lediglich hinsichtlich ästhetischer Darstellungspolitiken, sondern auch moralischer Fragen.<sup>277</sup> „Dadurch werde das Komische selbst relativiert und in Frage gestellt, nicht zuletzt mit einer potenziell provozierenden, schockierenden Wirkung.“<sup>278</sup>

Ähnlich wie die hintergründige Intention des Humoreinsatzes variieren kann, so kann auch die „Art des Lachens [...] vielfältiger Natur sein“<sup>279</sup> und vom Mit- bis hin zum Auslachen reichen. Angesichts dessen hebt Marija Sruck die Wichtigkeit hervor, im Diskurs über die Komödie diese nicht als bloßen Genrebegriff, sondern eher als eine fluide Darstellungsform zu betrachten.<sup>280</sup> Trotz der modifizierten Leseart gilt es, einen kritischen Blick zu bewahren, wenn Themen wie z.B. Krieg oder Holocaust gezeigt werden.<sup>281</sup> Sruck betont, dass Komikelemente nichtsdestotrotz eine bedeutende Stelle in solchen Filmen einnehmen, weshalb ein vollkommener Verzicht auf diese sogar als Verlust gesehen werden kann. Zwar unterscheidet sich die Struktur der Komödie, abhängig vom thematisierten Stoff, soll aber deswegen nicht in dieser Kategorie ganzheitlich wegfallen.<sup>282</sup> Dies unterstreicht und begründet zusätzlich die Relevanz der Klassifizierung der Komödie als Darstellungsmodus.

---

<sup>275</sup> Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 254.

<sup>276</sup> Vgl. Kollien, „Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie“, S. 134.

<sup>277</sup> Vgl. Sruck, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 72.

<sup>278</sup> Ebd., S. 40.

<sup>279</sup> Ebd., S. 46.

<sup>280</sup> Vgl. ebd., S. 68.

<sup>281</sup> Vgl. ebd., S. 70.

<sup>282</sup> Vgl. ebd.

Um an Guthkes Definition, im Sinne der klassischen, antiken Komödie zu erinnern, war eine der Gattungsbedingungen der „glückliche [oder] doppelte Ausgang“<sup>283</sup>. Im Kontext einer Tragikomödie, welche kriegerische Sujets behandelt, ist dies oftmals nicht die optimale oder gar mögliche Lösung.<sup>284</sup> Im Zuge dessen erwähnt Sruk zusätzlich die „Versöhnung am Ende“<sup>285</sup>, einer Komödie, welche ein populäres Abschlussmotiv bildet. Erstens ist darauf hinzuweisen, dass im Rahmen einer Tragikomödie ein solches Ende keine Konvention oder Voraussetzung darstellt. Zweitens eröffnet dieser Gedanke weitere zu klärende Fragen und zwar zum einen, ob stets die Versöhnung zwischen zwei Feinden gemeint ist oder womöglich die Versöhnung mit dem individuellen Schicksal, die ebenso als Akzeptanz übersetzt werden kann. Daraus ergibt sich die dritte Frage: Wie problematisch wäre demnach die filmische Porträtierung der Versöhnung beider Szenarien? Eine affirmative Position dazu nimmt die Universitätsprofessorin Sidra DeKoven Ezrahi ein und erklärt, dass das Umschreiben der Geschichte bzw. alternative Szenarien und humorvolle Zugangsweisen als eine Art der Revolte verstanden werden können.<sup>286</sup> Zusätzlich betont sie:

„[W]hat is essential to bring to this encounter is the inescapability of that fate, the inexorable logic of Nazism by which the survival of any single individual is, ipso facto, an aberration. These facts, ‚History‘ as, what hurts‘ [...] are the ‚given‘ against which each of the comedies is enacted.“<sup>287</sup>

Im Reenactment von Kriegereignissen liegt die Gefahr, dass durch fiktionale Geschichten reale Begebenheiten verzerrt und so fälschlich im Gedächtnis des Publikums nachhaltig verinnerlicht werden.<sup>288</sup> Obwohl die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema von großer Relevanz ist und einerseits zum Gedenken beiträgt, können andererseits irreführende Bilder vom Erinnern an das Geschehene entfernen. Besonders wegen der Vermittlung komplexer historischer und politischer Hintergründe können Kriegskomödie statt einem humorvollen Effekt Misstrauen hervorrufen.<sup>289</sup> Aus diesem Diskurs ergibt sich die Überlegung, das „Bilderverbot“<sup>290</sup> als hypothetische Gegenmaßnahme einzusetzen. Die Befürworter dieses Verbotes begründen die eigene Position, indem sie erklären, dass „vor allem bildliche [,] Darstellungen [...], die keine zeitechten Dokumente sind, zur Konstruktion eines künstlichen, inadäquaten Geschichtsbildes und verfälschten oder verflachten [die] Tatsachen [führten].“<sup>291</sup> Hinzu kommt, dass oftmals Gewalttaten in einem humorvollen

---

<sup>283</sup> Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 21.

<sup>284</sup> Vgl. Sruk, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 71.

<sup>285</sup> Ebd.

<sup>286</sup> Vgl. Sruk, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 71.

<sup>287</sup> Ezrahi, „After Such Knowledge, What Laughter?“, S. 294.

<sup>288</sup> Vgl. Sruk, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 72.

<sup>289</sup> Vgl. ebd., S. 73.

<sup>290</sup> Ebd., S. 74.

<sup>291</sup> Ebd.

Kontext gezeigt werden, was den Protest der Betroffenen erschwere.<sup>292</sup> Denn wird eine Darstellung von einer breiteren Masse als komisch rezipiert, so ist es umso herausfordernder, dagegen anzukämpfen oder zu widersprechen. Wie der sich psychologischen und philosophischen Themen widmende Jurist Frieder Lauxmann erklärt, sei das „Verlangen, mit anderen eins zu sein [...] die Hauptantriebsfeder des Bedürfnisses, sich anzupassen: Die Angst, zum Außenseiter zu werden ist noch größer als die Angst vor dem Tode.“<sup>293</sup>

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno vertreten in der *Dialektik der Aufklärung*<sup>294</sup> ebenso eine kritische Haltung gegenüber der Komik im Film sowie der gesamten Kulturindustrie. „Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen.“<sup>295</sup> Dieses Zitat stellt zwar eine allgemeine Gesellschaftskritik dar, indem es die Unterwerfung und Kontrolle der Massen innerhalb eines kapitalistischen Systems betont, kann allerdings auch bei der Darstellung delikater Kriegsthemen Anwendung finden, denn die daraus resultierende Stärkung bestehender Missstände und die potentielle Desensibilisierung gegenüber diesen Inhalten impliziert eine weitere mögliche Gefahrenquelle. Zudem lassen sich „[u]nter der Maske des Komischen [...] Angriffe leichter verbergen“<sup>296</sup>, was ebenso ein Risikopotenzial mit sich bringt. Die Grenze zwischen Komik und der von Humor verhüllten Verbreitung rassistischer, nationalistischer, chauvinistischer etc. Ideologien können verschwimmen. Dies hat zur Folge, dass betroffene Personen weiterhin verletzt werden, da sie sich in einem Umfeld befinden, in dem solches Gedankengut als akzeptabel vermittelt und im weitesten Sinne gutgeheißen wird.

Innerhalb des Diskurses über Bilder- und Darstellungsverbote wird eine einleuchtende Parallele zum Alten Testament gezogen, in dem eines der Zehn Gebote besagt „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis [von Gott] machen“<sup>297</sup>, aufbauend auf der Befürchtung, „der einfache Mensch könne das Bild für das vom Bild Bezeichnete halten“<sup>298</sup>. Überdies ist denkbar, dass mit der zeitlichen Distanz zum Ereignis die Tendenz zum zunehmenden Implementieren fiktiver Momente steigt. Aufgrund der Tatsache, dass Kriegsfilmme zumeist auf abgeschlossenen historischen Fakten basieren und somit zu einer Stoff- und Darstellungswiederholung führen können, wird durch das Einbauen fiktionaler Elemente „neues“ Material geschaffen, das jedoch das „alte“ zu übertönen bedroht.

---

<sup>292</sup> Vgl. Kotthof, „Humor und Geschlechterverhältnisse“, S. 150.

<sup>293</sup> Lauxmann, „Die Angst zum Außenseiter zu werden“, S. 56.

<sup>294</sup> Horkheimer/ Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 2010.

<sup>295</sup> Ebd., S. 147.

<sup>296</sup> Müller-Kampel, „Komik und das Komische“, S. 34.

<sup>297</sup> Mose, *Exodus*, 20:4-6, Lutherbibel 2017

<sup>298</sup> Klüger, „Von hoher und niedriger Literatur“, S. 37.

Um nochmals auf den vorherigen Abschnitt der Tragikomödie im Kriegsfilm einzugehen, wird die (Tragi-)Komödie von Kritiker\*innen oftmals als unpassendes Genre angesehen, welches „zusätzlich [zu] einer Fiktionalisierung“<sup>299</sup> beitrage. Andererseits sehen selektierte Gruppen den humorvollen filmischen Umgang als Möglichkeit zur Enttabuisierung und zusätzlichen Annäherung an die Problematik.<sup>300</sup> Im Lachen über sensible Themen vermischen sich „Qualitäten der Erheiterung mit solchen eines genießbaren Schmerzes zu einer ambivalenten Gefühlsqualität.“<sup>301</sup> Mit dem Zusammenlegen tragischer Ereignisse und komischer Darstellungsformen wird das Anschauen erleichtert. Zwar kann hierbei argumentiert werden, dass die Brutalität der Geschichte einst Realität war und auch als solche in ihrer Rohheit dargestellt werden soll. An dieser Stelle ist es allerdings fundamental zu erinnern, dass diese Vorkommnisse und alles, was in jeglicher Weise damit zusammenhängt, wie beispielsweise im Zweiten Weltkrieg die Konzentrationslager, „ausschließlich als Literatur vorstellbar [ist], als Realität nicht.“<sup>302</sup>

Darauf aufbauend lässt sich argumentieren, dass das Einbauen und Mischen tragischer und komischer Elemente legitim ist, wenn dadurch eine größere Masse dazu bewegt werden kann, sich mit der Thematik auseinanderzusetzen und im Zuge dessen, am Erinnerungsprozess teilzunehmen. In seiner Publikation „The Frames of Comic ‚Freedom‘“<sup>303</sup> akzentuiert Umberto Eco, dass Humor kein Versprechen von Befreiung in sich trage, sondern es erinnere vielmehr an vorgegebene Rahmenbedingungen menschlicher und gesellschaftlicher Existenz, die durch Gesetze und Normen geformt werden. Durch Komik werden diese sichtbar gemacht und provozieren das Gefühl von Unbehagen.<sup>304</sup> Durch die Tragikomödie wird das herrschende Ungleichgewicht der jeweils gezeigten Zeit hervorgehoben. Mittels humoristischer Rhetorik und Stilistik kann Kritik ausgeübt werden, was wiederum Zuschauende Gesellschaftsbilder und politische Zustände - vergangene, wie auch sich daraus entwickelnde aktuelle - hinterfragen lässt.

### 3.3 Krieg, Krise, Identität - Filme in und über Jugoslawien über die Jahrzehnte

Die Kriege in Jugoslawien liegen zeitlich nahe, weshalb sie in der kollektiven Erinnerung der Menschen noch sehr präsent sind. Aufgrund dieser Nähe werden die Ereignisse noch in historischen und wissenschaftlichen Studien untersucht und analysiert, um ein umfassendes Verständnis für die sozio-politischen Hintergründe zu erlangen. Es gibt zahlreiche Zeitzeugen, die über jene Periode berichten können. Filme, welche jene Zeit behandeln,

---

<sup>299</sup> Sruk, „Lachen nach Auschwitz?“, S. 78.

<sup>300</sup> Vgl. Kollien, „Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie“, S. 140.

<sup>301</sup> Voss, „Lachen“, S. 47.

<sup>302</sup> Kertész, *Galeerentagebuch*, S. 253.

<sup>303</sup> Eco, „The Frames of comic ‚Freedom‘“, 1984.

<sup>304</sup> Vgl. ebd., S. 8.

wurden vergleichsweise ohne oder mit nur wenig Zeitverzug gezeigt. So wurde z.B. der Film *Lepa sela lepo gore*<sup>305</sup> („Dörfer in Flammen“) während des Krieges der neunziger Jahre gedreht und gezeigt. Die filmische Herausforderung lag in der Objektivität der Präsentation, da es, anders als beispielsweise im Nationalsozialismus, keine klare Täter-Opfer-Struktur gab und auf Seiten der Konfliktparteien Elemente von sowohl Täter- wie auch Opferschaft existieren. Dass in Fällen von Massenmorden, wie dem Genozid von Srebrenica, Aggressoren und Leidtragende deutlich voneinander abgegrenzt werden können, ist allerdings eine Grundbedingung. Die Vielschichtigkeit und Komplexität der historischen Thematik stellt zusätzlich eine herausfordernde Aufgabe für Filmschaffende dar.

Obwohl der Jugoslawienkrieg vor allem für den Analyseteil essentiell ist, wird in diesem Unterkapitel nicht nur auf die Ästhetik und Inhalte jenes Abschnitts der Filmgeschichte eingegangen, sondern es soll vor allem auch ein Überblick der ex-jugoslawischen Filmlandschaft und ihrer Entwicklungen bis in die Gegenwart gegeben werden.

„Der Balkan – kein anderer Landstrich so nahe an Westeuropa evoziert derart starke Assoziationen zu Barbarentum, Rückständigkeit und Dunkelheit. [...] Selbst während des Jugoslawienkrieges in den neunziger Jahren wurde auf die kognitive Schablone des primitiven, gewalttätigen Balkans zurückgegriffen.“<sup>306</sup>

Rasmus Greiner fasst in zwei Sätzen die Rezeption des Balkans im Westen zusammen. Diese hat sich mit der Verbreitung von Filmen wie beispielsweise *In the Land of Blood and Honey*<sup>307</sup> oder *A Serbian Film*<sup>308</sup> kaum geändert. Trotz der kinematografischen Diversität des Balkans erreichen oft gerade die Kriege oder Gewalt darstellenden Filme ein breites Publikum.

### 3.3.1 Filme der 1950er Jahre

„Literarische Adaptionen dominieren als Aufzeichnungsorte nationaler Identität im Geiste des klassischen Erbes elitärer Kunst und Tradition ist lediglich eine Darstellung in der Volksliteratur“<sup>309</sup>

---

<sup>305</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996.

<sup>306</sup> Greiner, *Die neuen Kriege im Film*, S. 56.

<sup>307</sup> *In the Land of Blood and Honey*, R.: Angelina Jolie, USA 2011

<sup>308</sup> *A Serbian Film*, R.: Srdjan Spasojević, SRB 2010.

<sup>309</sup> Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, S. 41. („dominacija literarnih adaptacija kao mesta upisa nacionalnog identiteta u duhu klasičnog nasledja elitne umetnosti i tradicije samoreprezentacije u narodnoj književnosti.“ [Übers. N. M.]

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Macht des Bildes in Ex-Jugoslawien erstmals deutlich. Künstler\*innen nutzten, trotz der größtenteils erkennbaren Vorliebe für klassische Literaturverfilmungen, ihre Werke, um gesellschaftliche Normen und Konventionen in Frage zu stellen. Filme mit einem antifaschistischen Unterton und einem künstlerischen Zugang zum Thema des Zweiten Weltkrieges waren nach Ende der Okkupationszeit schließlich möglich.<sup>310</sup>

Den Kern dieser Filme macht zum einen die Differenzierung und zum anderen, auf einer unterschwelligeren Ebene, der Kampf zwischen Gut und Böse aus. Ein Blick auf die filmische Ästhetisierung lässt erkennen, dass neben dem Kriegsfilm die Darstellung von Spektakeln im Vordergrund steht. Selbst in Anti-Kriegsdramen wurden die Volksbefreiungskämpfe, mit den Prinzipien und Werten dieser, akzentuiert.<sup>311</sup>

Die Kinematografie der fünfziger Jahre widmet sich dem Erkennen und Entdecken neuer Ideale.<sup>312</sup>

### 3.3.2 Filme der 1960er und 1970er Jahre

„Kriegsfilme, Partisanenspektakel, welche die Revolution und den Sozialstaat glorifizieren. Die nationale Identität wird politisch bestimmt und baut auf der multikulturellen ‚Brüderlichkeit und Einheit‘ auf.“<sup>313</sup>

Die Einheit der multikulturellen Gesellschaft wurde besonders stark im jugoslawischen Film betont. Das Ziel war es, die Stärken und Vorteile dieser künstlichen und hybridisierten Nation zu propagieren. Es hieß, eine Wechselbeziehung zu formen, welche die Diversität innerhalb Jugoslawiens nicht nur bewahren, sondern darüber hinaus zelebrieren sollte.<sup>314</sup> Da dies kein intrinsischer, sondern politisch initiiertes Ereignis war, bedurfte es zahlreicher propagandistischer Instrumente, um Unruhen und Widerstände zu vermeiden. Der Schein einer jugoslawischen Einheit wurde über Jahrzehnte, unter anderem durch die Popularisierung und Verbreitung „mythologisierte[r] Geschichtsbild[er]“<sup>315</sup>, bewahrt. Zudem war eine weitere systematische Maßnahme die Beschränkung des Zugangs zu ausschließlich behördlich zugelassenen Filmen.<sup>316</sup>

---

<sup>310</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politički Kontekst*, S. 8.

<sup>311</sup> Vgl. ebd., S. 7f.

<sup>312</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 8.

<sup>313</sup> Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, S. 41. („ratni filmovi, partizanski spektakli koji glorifikuju revoluciju i potonju socijalističku državu. Nacionalni identitet je određen politički i počiva na multietničkom ‚bratstvu i jedinstvu‘.“ [Übers. N. M.]

<sup>314</sup> Vgl. Greiner, *Die neuen Kriege im Film*, S. 58.

<sup>315</sup> Ebd., S. 59.

<sup>316</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politički Kontekst*, S. 7.



Trotz der bestehenden Zensur durfte ausgewählte Kritik im Film geäußert werden. In diese Kategorie fällt beispielsweise das Kritisieren der misslichen Umsetzung des Marxismus und des Beginns einer sogenannten Bürokratieherrschaft. Damit einhergehend wurden die Hierarchien innerhalb dieser bürokratischen Systeme hervorgehoben, welche die Vermögensanhäufung der politischen Elite zur Folge hatten, welche unter dem Begriff „rote Bourgeoisie“<sup>317</sup> zusammengefasst wurde. Diese Problematik wurde bis in die siebziger Jahre weitergeführt, wo Direktoren eine eigene Gesellschaftsschicht repräsentieren.

Weitere prägende Themen dieser Zeit umfassten epische Narrative, den Ersten wie auch Zweiten Weltkrieg. Besonders letzterer erhielt in der jugoslawischen Kinematografie einen eigenen Platz mit besonderer Relevanz. Sanja Lazarević Radak erklärt im Zuge dessen, dass die graduelle Teilung Jugoslawiens in die einzelnen Republiken in der Kinematografie einen hohen Wiedererkennungswert habe. Das Beharren auf der individuellen „Authentizität“<sup>318</sup> einzelner Länder und Regionen wurde in unterschiedlichen Produktionen deutlich erkennbar.<sup>319</sup>

Die 1960er Jahre sind zudem eine prägende Zeit für die Filmgeschichte Jugoslawiens. Bereits vor den Studentenprotesten der späten sechziger Jahre, durch jene aber zusätzlich gestärkt, entwickelte sich die Bewegung der sogenannten „Schwarzen Welle“<sup>320</sup>. Filmprojekte, die in der Periode der Schwarzen Welle entstanden sind, sind an einem deutlich provokanten und satirischen Unterton erkennbar. Obwohl es sich nicht um Komödien im klassischen Sinne handelte, konnten Parallelen zum „Theatre of the Absurd“<sup>321</sup> gezogen werden. Weitere Gemeinsamkeiten mit dem Theater zeigte der Film im Hinblick auf die epische Dramentheorie Brechts, nämlich im Einsatz des „Verfremdungseffekt“<sup>322</sup>. Dabei wurde das Ziel verfolgt, dem Publikum nicht ausschließlich Unterhaltung zu bieten, sondern vielmehr an dem Geschehen emotional wie auch intellektuell teilhaben zu lassen.

Merkbar zwiespalten ist die Rezeption über die Motivation dieser Bewegung. Während eine Seite von strenger Systemkritik seitens der Künstler\*innen sprach, versuchte die Gegenseite die Filme als politisch beeinflusste und durch Kontrollmechanismen beschränkte Kritik abzuqualifizieren.<sup>323</sup> Die Ansicht, dass politische Einflüsse und Kontrollmechanismen Autor\*innen in ihrem Schaffen beschränkten, konnte mit einer Vielzahl damals erschienener Filme bestätigt werden. Die eingeschränkte Bewegungsmöglichkeit innerhalb eines

---

<sup>317</sup> Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 79.

<sup>318</sup> Ebd., S. 135. („autentičnosti“ [Übers. N. M.]

<sup>319</sup> Vgl. ebd.

<sup>320</sup> Lazarević Radak, *Film i Politicki Kontekst*, S. 8. („afera crnog talasa“ [Übers. N. M.]

<sup>321</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politicki Kontekst*, S. 8.

vorgegebenen sozialistischen Rahmens wurde als gemeinsamer Nenner dieser Projekte erkennbar.<sup>324</sup>

Dennoch ist zu betonen, dass zweifellos Filme aus jener Zeit existieren, die tatsächlich, wenn auch mit Vorsicht und unterschwellig, strenge Gesellschaftskritik übten. Nemanja Zvijer betont in seiner Publikation „Ideologija filmske slike“<sup>325</sup>, wie, ausgehend von einer Form des „subjektiven Nihilismus“<sup>326</sup>, die negativen Seiten eines Menschen in den filmischen Vordergrund gerückt werden, wie etwa Entfremdung und Unfähigkeit der Anpassung an die problematische und toxische Gesellschaft. Die verbreitete Überzeugung, das Leben habe keinen tieferen Sinn oder jegliche Form von Wertigkeit fehle, bewegte Filmschaffende dazu Filme als kritische Anmerkungen zu verfassen, welche auf die vom Sozialismus bedingten, negativen Entwicklungen hinweisen. Diese hätten im weiteren Sinne einen negativen Einfluss auf die Entwicklung der Gesellschaft als Kollektiv.<sup>327</sup>

Trotz der Unstimmigkeiten, welche die neue Welle hervorgerufen habe, kann dieser die Bedeutung für die jugoslawische Filmgeschichte nicht abgesprochen werden, betont Lazarević. Filme der Schwarzen Welle ermöglichten die Rekonstruktion gesellschaftlicher Ideologien und dienten als Spiegel für die Gesellschaft.<sup>328</sup> Der Film zeigt in seiner Kritikfunktion prekäre Situationen mit dem Einsatz des schwarzen Humors, der sich zu einer der auffälligsten Facetten entwickelte. Mittels humoristischer Inszenierungen wurde das Verspotten vorherrschender Normen eines kommunistischen Staates ermöglicht. „The humour is black, because all the films of the ‚Black Wave‘ tend to take one or several intellectual positions and then continue to ‚reduce [them] to horrifying nonsense.‘“<sup>329</sup> Die Kinematografie der siebziger bis achtziger Jahre macht sich zur Aufgabe, zu hinterfragen, wie traumatische Ereignisse der Vergangenheit wie Kriege, Krisen und Missstände interpretiert und übersetzt werden können. Dieses Vorgehen führte dazu, dass Vorstellungen von Gut und Böse, die seit den 1950er Jahren gefestigt worden waren, ins Schwanken gebracht wurden. Somit wurden auch die bis dahin präsentierten Bilder von Gewinnern und Verlierern aus einer damals neuen und progressiven Perspektive betrachtet.<sup>330</sup> Lazarević fügt hinzu, dass während die Schwarze Welle skrupellos marginalisierte Menschen, Idealist\*innen und Kriegsheld\*innen tötete, die Filme der späten siebziger und der achtziger Jahre vermehrt auf das Loslassen idealisierter Bilder der Vergangenheit, Gegenwart wie auch Zukunft Wert legten.<sup>331</sup>

---

<sup>324</sup> Vgl. Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 40.

<sup>325</sup> Zvijer, *Ideologija filmske slike*, 2011.

<sup>326</sup> Ebd., S. 40.

<sup>327</sup> Vgl. ebd.

<sup>328</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politicki Kontekst*, S. 8.

<sup>329</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>330</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 8.

<sup>331</sup> Vgl. ebd.

### 3.3.3 Filme der 1980er Jahre

„Die Genrediversität umfasst ein weites Spektrum. Von der populären Komödie bis hin zum urbanen Rock'n'Roll Film bleibt der Versuch bestehen, sich dem kommerziellen Hollywoodmodell anzunähern.“<sup>332</sup>

Mit dem Ausklingen der 1970er und dem Anfang der achtziger Jahre, entstand eine neue Richtung, die als „Prager Schule“<sup>333</sup> bezeichnet wurde, deren prominentester Vertreter Emir Kusturica ist.<sup>334</sup> Im Sprachraum Ex-Jugoslawiens hat die neue Strömung den Namen „Weiße Welle“<sup>335</sup> erhalten und hebt sich somit bereits namentlich als Kontrast von ihrem Vorgänger ab. In dieser Phase standen Themen wie zum Beispiel der Zerfall der Sozialistischen Föderation im Brennpunkt. Im Gegensatz zu den fünfziger und sechziger Jahren wurde die Monotonie der Zeit in den Filmen hervorgehoben. Mit Ausnahme weniger Dramen funktionierte der Film als metaphorische Widerspiegelung gesellschaftlicher Zustände.<sup>336</sup> Das Zeigen einer düsteren und eintönigen Alltagsroutine, in der jegliche Fluktuationen ausgeschlossen blieben, sollte eine Reflexion der damaligen Realität bieten und führte dazu, dass die Filme dieser Zeit wissenschaftlich weitgehend vernachlässigt oder übersehen werden.<sup>337</sup>

Während die Schwarze Welle das Problem der Konfrontation des Individuums mit unzureichend etablierten Institutionen thematisiert, kritisiert die Weiße Welle die Art und Weise, wie dieselben Institutionen aufgebaut waren. Indem ihre Erscheinungsstruktur der inhaltlichen gegenübergestellt wird, lässt sich eine Diskrepanz und Unstimmigkeit zwischen äußerer und innerer Wirkung erkennen.<sup>338</sup> Gekennzeichnet durch einen tief sitzenden Pessimismus, glaubt der Film der Weißen Welle nicht an Veränderungen, weder im Kontext menschlicher Beziehungen noch politischer Systeme. Mit der Dekonstruktion der Figuren und ihrer Charaktere, parallel zur Politik und ihren Ordnungsprinzipien, unterbindet die neue Welle den Glauben an das Gute im Menschen und sein Potenzial, die Welt zu einem besseren Ort werden zu lassen.<sup>339</sup> Der Mensch wird von einem kreierendem Individuum auf einen leblosen Körper reduziert, der als Teil eines materialistischen Systems, ohne Ambitionen, automatisierte Handlungsabläufe von Tag zu Tag repetitiv ausführt.<sup>340</sup> Die Filme dieser Periode suggerieren eine gesellschaftliche Verbitterung. In der Öffentlichkeit wurde

---

<sup>332</sup> Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, S. 41. („zanrovska diverzifikacija obuhvata suprotnosti od popularne komedije do urbanog i rok filma u pokušaju približavanja komercijalnom holivudskom modelu.“ [Übers. N. M.]

<sup>333</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>334</sup> Vgl. ebd.

<sup>335</sup> Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 5. („beli talas“ [Übers. N. M.]

<sup>336</sup> Vgl. ebd.

<sup>337</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 5.

<sup>338</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>339</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>340</sup> Vgl. ebd., S. 6.

kontinuierlich profunde Kritik, mit dem Hinweis auf die scheinbar kontrastarmen Sujets, geäußert. Die aufgrund der politischen Umstände notwendige Vielschichtig- und Mehrdeutigkeit trug dazu bei, dass die Tiefgründigkeit der Werke teilweise unerkannt blieb, weshalb die Zeit der späten siebziger bzw. achtziger Jahre als filmisch inhaltsarm betrachtet wird.<sup>341</sup>

Der Einblick in die Weiße Welle zeigt, wie diese Kinematografie dieser Zeit ein Fundament für die Entstehungen der Werke der neunziger Jahre bildete. Ebenso lassen sich hier thematische Übereinstimmungen mit dem Film seit der Jahrtausendwende erkennen: „Arbeitslosigkeit, Migration, moralisches Dilemma, Verschuldung, Armut, das Hinterfragen von Krieg, die Sinnlosigkeit der dafür geopfert Menschen, politische und kulturelle Misserfolge“<sup>342</sup>. Um die kollektive Unzufriedenheit im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, nach dem Zerfall Jugoslawiens, verstehen zu können, bedurfte es einer erkenntnisorientierten Retrospektive vorgängiger Abläufe und Fehlgriffe. Durch die Verbindung der Vergangenheit und Gegenwart wurden bzw. werden neuzeitliche Fragen in einen neuen Kontext gestellt und beantwortet.

In den 1980er Jahren legten Regisseur\*innen Inhalte vor, welche die Korruption der Menschen, den Verfall moralischer Werte und die Unfähigkeit der Unterscheidung von Gut und Böse thematisierten. Damit einhergehend war es u.a. ein Ziel zu zeigen, dass ein Krieg, wie es jener in Jugoslawien war, keinen Raum für Unschuld lässt. Der Film betont die Tatsache, dass die Fronten auf allen Seiten aktiv beteiligt waren und somit alle Teilhabenden zur Problematik beigetragen haben. Die Bewahrung eines pessimistischen Bildes vom Menschen und seiner Natur wird filmisch ausgeführt und während der Achtziger wiederholt präsentiert.<sup>343</sup> Die negative Konnotation des Menschenbildes wird mit dem Jugoslawienkrieg und dem darauffolgenden Zerfall erneut hervorgeholt und gezeigt.

In Anlehnung an den Theater- und Filmkritiker Petar Volk beschreibt Lazarevic Radak den Zeitabschnitt der Weißen Welle, als eine der dunkelsten und ärmsten Phasen der jugoslawischen Filmografie. Die Kritik an der Begrenzung auf kreativitätsarmes, mechanisches Schaffen und einen Begeisterungsmangel wird zugleich, paradoxerweise als potenzieller Mehrwert dieser Werke erkannt. Außerdem könne eine mögliche, filmisch

---

<sup>341</sup> Vgl. ebd.

<sup>342</sup> Ebd. („nezaposlenosti, imigracije, moralnih dilema, prezaduženosti, siromaštva, preispitivanje značenja rata, neminovnosti i uzaludnosti žrtava, političkih i kulturnih promašaja“ [Übers. N. M.]

<sup>343</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 31.

wahrnehmbare Vorahnung späterer gesellschaftlicher Katastrophen in den Projekten der Weißen Welle herausgelesen werden.<sup>344</sup>

### 3.3.4 Filme der 1990er Jahre

„Genrekontamination und Hybridisierung werden - im Zusammenhang mit dem Kontext - als filmische Artikulation der Beziehungen zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus, Balkanisierung und Europäisierung der Gesellschaft interpretiert. Der Film ist ein nicht wiederholbarer, genrebezogener Moment und ein autonom bestimmtes Genre, das aus Verflechtungen verschiedener theoretischer Perspektiven interpretiert wird.“<sup>345</sup>

Bei der Betrachtung des Films am Balkan wird deutlich, dass wenig Zeit verstreichen muss, damit ein tragisches Ereignis auf humoristische Weise filmisch verarbeitet wird.<sup>346</sup> Der Film der neunziger Jahre bestätigt genau diese Annahme Vujkovs, indem nicht nur kürzlich nach dem Krieg, sondern auch zur Zeit desselben Filme über die tragischen Ereignisse in einen tragikomischen-Kontext eingebettet wurden.

Obwohl die Produktion von Kriegs- und Partisanenfilmen in den 1980er Jahren deutlich zurückgegangen war, gewann das Kriegsfilmgenre mit der sich zuspitzenden Lage, politischen Spannungen und militärischen Konfrontationen in den 1990er Jahren wieder an Bedeutung. Besonders in Bosnien und Herzegowina, Kroatien und Serbien wurde die Wiederkehr dieses Genres gefeiert. Da der Krieg in Bosnien bis inklusive 1995 dauerte, wurden in dieser ex-jugoslawischen Republik erst ab der zweiten Hälfte der neunziger Jahre Spielfilme produziert.<sup>347</sup>

Der letzte, vor dem Krieg gedrehte Film, ist aus dem Jahr 1992 und heißt *Tito i ja*<sup>348</sup>. Der Film spielt in den 1950er Jahren und setzt sich mit dem Thema des Titoismus aus den Augen eines kleinen Kindes auseinander. Zwar handelt es sich hier nicht um einen Kultfilm, aber der Film hat große Bekanntheit erlangt und bot dem Publikum zu der Zeit vor den Jugoslawienkriegen einen „humorvollen und dennoch kritischen Einblick in die Anfangsjahre des jugoslawischen Sonderwegs.“<sup>349</sup>

Die kriegerischen Auseinandersetzungen haben die Filmproduktion stark beeinflusst. Parallel zum Zerfall des Staates entstand statt der ehemals gemeinsamen eine dezentralisierte

---

<sup>344</sup> Vgl. ebd., S. 7f.

<sup>345</sup> Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, S. 41. („zanrovska kontaminacija i hibridizacija se interpretira - u sprezi sa kontekstom - kao filmska artikulacija odnosa nacionalizma i kosmopolitanizma, balkanizacije i evropeizacije društva. U duhu (neo)kroceovskog poimanja zanra film je neponovljivi zanrovski momenat, autonom odrediv završnicu iz ukrštenih teorijskih perspektiva.“ [Übers. N. M.]

<sup>346</sup> Vgl. Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>347</sup> Vgl. Levi, *Raspad Jugoslavije na Filmu*, S. 165.

<sup>348</sup> *Tito i ja*, R.: Goran Marković, SFRJ 1992.

<sup>349</sup> Greiner, *Die neuen Kriege im Film*, S. 60.

Filmindustrie, mit der Schaffung republikseigener Produktionshäuser.<sup>350</sup> Der Aussonderungsprozess des Filmwesens verlief zeitgleich mit der Desintegration Jugoslawiens. Nach rechtlich eingeführten Regulationen und der Zuordnung der Künstler\*innen zu den einzelnen Staaten, entstanden Forderungen nach der Aufteilung der föderalen Archive.<sup>351</sup> Graduell traten ästhetische Aspekte des Films in den Hintergrund und stattdessen wurde er vermehrt mit der aktuellen politischen Situation gekoppelt. Anders als bisher bestand seine Aufgabe nicht darin, eine herrschende Ideologie kritisch zu hinterfragen, sondern das gespaltene Bild Jugoslawiens, die einzelnen Nationen und die Beschränkung der Menschen auf ihre Nationalitäten hervorzuheben.<sup>352</sup> Mit manipulativen Porträtierungen der „Anderen“ als Antagonist\*innen und Rival\*innen wurde Angst bei den Zuschauenden hervorgerufen, auf der wiederum die Teilung als natürlicher Prozess gerechtfertigt werden konnte. Während serbische Filme ihren Fokus auf die Thematisierung der Vereinigung der Balkanländer legten, hinterfragt der kroatische Film die Geschichte und versucht dieser aus verschiedenen Perspektiven näherzukommen. In Slowenien wurde dem Film ein von Intellektualität geprägter Subton zugesprochen, wohingegen in Makedonien Mythologie und Mystik in der Filmlandschaft an Bedeutung gewann. Ähnlich wie in Serbien bewegte sich in allen Teilen Jugoslawiens das Interessenfeld innerhalb der kulturhistorischen Ausarbeitung der eigenen Identität aber stets mit Bezugnahme auf den Balkan, der einen gemeinsamen Nenner bildete.<sup>353</sup> Lazarević betont die Widersinnigkeit der Teilung der, die trotz der Mühe, eigene stilistische und inhaltliche Abgrenzungen zu kreieren, ähnliche Zugangsweisen aufweisen. Dies fundiert auf der Tatsache, dass die einzelnen Industrien „nach der jeweils eigenen Interpretation der Vergangenheit, Projektion der Zukunft und Etablierung der Kultur- und Nationalidentität suchen.“<sup>354</sup>

Das lässt erkennen, dass trotz der angestrebten Aufteilung, der Diskurs über den Balkan als Gesamtheit in den Vordergrund gerückt wurde. Seit den 1990er Jahren wurde zudem der oppositionelle Status zwischen Westeuropa und dem Balkan betont. Der filmische Diskurs etablierte sich dabei nicht lediglich innerhalb der Region, sondern beeinflusste auch den Austausch über die Rezeption der gesamten Kultur über die Grenzen der Balkanhalbinsel. In gewisser Hinsicht trug er dazu bei, bereits bestehende Stereotype zu stärken und zu verbreiten. Obwohl die neunziger Jahre in Ex-Jugoslawien durch eine thematische Vielfältigkeit hervorstechen, dominiert das Bedürfnis, die Beziehung zwischen dem Balkan

---

<sup>350</sup> Vgl. Levi, *Raspad Jugoslavije na Filmu*, S. 165.

<sup>351</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 132.

<sup>352</sup> Vgl. ebd.

<sup>353</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 132.

<sup>354</sup> Ebd.

und Europa zu definieren. Der Film agiere dabei als kulturelles Produkt dieser visuellen Ästhetisierung, in dem die Beziehung inszeniert wiedergegeben werden könne.<sup>355</sup>

Lazarević Radak betont einen äußerst wichtigen Punkt und zwar, dass die Aggression dieser Region als Depression gelesen werden könne. Es sei die Melancholie, die eine Gesellschaft aufgrund verlorener moralischer Werte ausstrahle. Krieg und gewalttätige Fantasien können in den Filmen aller Nachfolgestaaten Jugoslawiens erkannt werden, während im Diskurs über Europa eine Desorientierung sichtbar wird. Somit könne die Beziehung zwischen dem Balkan und Westen simplifiziert auf eine Beziehung zwischen einem „infantilisierten Objekt und einem Objekt der Begierde und Macht“<sup>356</sup> reduziert werden.<sup>357</sup>

Auffällig ist, dass die Autorin stets von einer Relation zwischen dem Balkan und Europa spricht, ohne die Präzisierung und Benennung Europas als Westeuropa. Diese Entscheidung unterstreicht eine bedeutende Aussage. Obwohl der Balkan geografisch auf dem europäischen Kontinent liegt, wird er in Bezug auf Europa nicht als integraler Bestandteil behandelt. Der historische Einfluss des osmanischen Reichs, der bis in die Gegenwart Spuren hinterlassen hat, kann als eine mögliche Erklärung dafür dienen. Ebenso beeinflussen die präsenten Kriege, Unruhen und politischen Spannungen die Wahrnehmung des Balkans aus der Perspektive des Westens. Umgekehrt kapselt sich der Balkan zum Teil von Westeuropa ab und beharrt auf der Betonung der kulturellen Unterschiede, was durch Aussagen und Formulierung, wie beispielsweise jene von Lazarević Radak, deutlich wird.

Obwohl die Darstellung düsterer Bilder, desorientierter und arbeitsloser Figuren oder traumatisierter Kriegsveteranen keine Novität war, da sie bereits in früheren Dekaden thematisiert wurden, konnte seit den 1990er Jahren mit neuen Techniken die Bearbeitung dieser Themen wiederaufgenommen und vor allem ausgeweitet werden. Mit Bezugnahme auf die eigenen Vorfahren und deren komplexe, historische Verflechtungen, die bereits im Zuge der Schwarzen Welle behandelt wurden, bot die Wiederaufnahme im Kontext damals präsenter Geschehnisse eine neue Perspektive.<sup>358</sup>

Zudem verdeutlichte der Film der neunziger Jahre gesellschaftliche Veränderungen, indem beispielsweise

„Sängerinnen, anders als in den 1960er Jahren, keinen fügsamen Konservatismus mehr ausstrahlten, sondern eine gewisse Macht erlangen, die mit der Orientalisierung der musikalischen Klänge einherging und den Eindruck von Haremsherrinnen hinterlässt, während die 'Bad Boys' Exekutorenrollen übernehmen. Sie machen dies weder aus rein ideologischen

---

<sup>355</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politički Kontekst*, S. 24.

<sup>356</sup> Ebd. („[...] infantilizovanog objekta i objekta moći i želje.“ [Übers. N. M.]

<sup>357</sup> Vgl. ebd.

<sup>358</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politički Kontekst*, S. 9.

Gründen noch aus Existenzängsten, sondern für Geld, Drogen oder Unterhaltung. Diese Zeit war geprägt von Euphorie, ob nationalistischer oder antinationalistischer; xenophober oder pazifistischer.“<sup>359</sup>

Misstrauen, zunächst den anderen und später sich selbst gegenüber, ist ein weiteres Merkmal der Filme dieser Zeit.<sup>360</sup>

All diese besprochenen filmischen Attribute, so tragisch sie auch klingen, trugen in jener Zeit zur Entstehung zahlreicher kultiger Tragikomödien bei, die bis heute eine hohe Relevanz haben. Als Beispiele seien zwei Filme genannt. *Balkanski špijun*<sup>361</sup> behandelt das Misstrauen im Menschen und in *Maratonci trče počasni krug*<sup>362</sup> wird die oben erwähnte Auseinandersetzung mit den Vorfahren thematisiert.

Die Krise der 1990er Jahre legte das Fundament für die Produktion zahlreicher Filmprojekte. Die Schlüsselthemen enthalten einen deutlichen Subton der Enttäuschung über das Projekt Jugoslawien. Zudem bildete sich in jener Zeit die Vorahnung einer tragischen Zukunft der jugoslawischen Folgestaaten heraus, welche die Balkanisierung, die regionale Zersplitterung und Rivalität weiter stärkte. Auf diese Weise könne dies als beginnende Hinwendung zum Trend der Sozialismuskritik gesehen werden.<sup>363</sup>

### 3.3.5 Filme der 2000er Jahre

„After the fall of Slobodan Milošević’s regime, in October 2000, [the] cinematic output, ironically, turned to the production of a preponderance of clichés. Having spawned several masterpieces in the decade of war and trauma [...] from 2000-2005, films [...] have a tendency to be extremely similar to one another, referencing the notable films of the past [...]. Comedies, in particular, and most of them are generically comedies, tend to be a running series of gags, farcical in nature. A new generation of ‘commedia dell’arte’ cinema characters has entered the stage.“<sup>364</sup>

Im Gegensatz zu bisherigen Kritiken an vorherrschenden Ideologien verzeichnen die Filme der 2000er die auf den ersten Blick scheinbare Annullierung beziehungsweise Leere dieser. In Bezug auf den Zerfall Jugoslawiens wurden nachfolgende Entwicklungen und Konsequenzen in Frage gestellt. Das Argument, dass sie das Ergebnis einer illusorischen

---

<sup>359</sup> Ebd. („pevačice više nisu setne kao što su bile šezdesetih godina, već su zadobile moć koja dolazi iz orijentalizovanog zvuka, te ostavljaju utisak upravnica harema, dok „loši momci“ nisu egzekutori samo iz ideoloških razloga, ili stoga što ih na to primorava strah za egzistenciju, već oni koji to čine zbog novca, droge, ili iz zabave. ovaj period je obeležen euforijom, bilo nacionalističkom, bilo antinacionalističkom; bilo ksenofobijom, bilo pacifizmom.“ [Übers. N. M.]

<sup>360</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>361</sup> *Balkanski špijun*, R.: Dušan Kovačević, Božidar Nikolić, SFRJ 1984.

<sup>362</sup> *Maratonci trče počasni krug*, R.: Slobodan Šijan, SFRJ 1982.

<sup>363</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 130.

<sup>364</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.



Politikführung und ideologischen Manipulation waren, leitete den Diskurs. Die damit einhergehende wirtschaftliche Armut, die bereits in den neunziger Jahren gezeigt wurde, wird mit der geopolitischen Position in Zusammenhang gebracht, wodurch ihre Aussichtslosigkeit noch betont wird. Auch der Einsatz von Symbolen, wie etwa „Ketten [oder] Kreisen“<sup>365</sup>, werden in Filmtiteln als Metaphern benutzt, um die Unmöglichkeit des Entkommens aus dem Kreislauf von Armut und Hass rhetorisch zu untermalen.<sup>366</sup> Durch das Wiederholen verankerter Narrative von Sinnlosigkeit, Rivalität oder Not wird das Überkommen dieser deutlich erschwert. Sogar in einem humorvollen Umgang mit den vorliegenden Rahmenbedingungen bleibt der Subtext der gleiche, wodurch der schwarze Humor weiter an Bedeutung gewinnt.<sup>367</sup>

### 3.3.6 Die Tragikomödie in Ex-Jugoslawien

Der Film erforscht das komplexe Zusammenleben innerhalb eines multikulturellen Staates und das Zurechtfinden einzelner Individuen innerhalb vorgegebener Systeme und Normen.<sup>368</sup>

Dies umfasst auch eine marginalisierte Gruppe, die bisher zwar nicht erwähnt wurde, aber im Balkanfilm große Beliebtheit gewonnen hat - die Roma. Roma werden im Westen durch die Verbreitung und Popularität der Filme von Regisseuren wie Emir Kusturica, gefördert und als prägendes Balkanbild gefestigt. Schauspieler\*innen mit Roma-Hintergrund werden zumeist für Momente des „comic relief“<sup>369</sup> eingesetzt, was hinsichtlich einer notwendigen Grenzsetzung, Wahrung eines politisch korrekten Rahmens und der Untersuchung, inwiefern dies zu weiteren Stereotypisierungen führt, einer reflektierenden Hinterfragung bedarf.

„To a large extent, exploring the Roma serves as a means of self-representation, of admitting and reflecting on one's own marginality. When choosing Roma stories and characters, Balkan filmmakers use them as a metaphor in a ‚Balkans to Europe as Gypsies to us‘ sense.“<sup>370</sup>

Marginalisierung und Exotisierung des Selbst wird allerdings nicht nur durch den Einsatz der Roma erlangt, sondern ebenso mittels kultur-stereotypisierender und selbstironischer

---

<sup>365</sup> Lazarević Radak, *Film i Politicki Kontekst*, S. 9f.

<sup>366</sup> Vgl. ebd.

<sup>367</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>368</sup> Vgl. Greiner, *Die neuen Kriege im Film*, S. 59.

<sup>369</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>370</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, S. 215f.

Darstellungsästhetiken. Dazu gehört auch die seit den 1990er Jahren popularisierte Orientalisierung, welche einen deutlichen Kontrast zur westeuropäischen Kultur schafft.

Auf die Ästhetik der 1990er und 2000er nehmen, wenn auch nicht auf den ersten Blick sofort erkennbar, die Filme der sechziger Jahre deutlich Einfluss. Die Diskurse, Veränderungen und Entwicklungen haben über die Jahrzehnte dazu beigetragen, den zeitgenössischen Film, wie er heute ist, zu schaffen. Die kritische Positionierung und metaphorische Darstellung der Misslagen kann in den einzelnen Figuren und ihren Handlungen abgelesen werden. Themen der Dysfunktionalität des Staatsapparates, Entwurzelung und Entfremdung, Marginalisierung, Arbeitslosigkeit, übergreifende Unzufriedenheit und der Wunsch danach, den Lebensraum zu verlassen, werden zumindest fragmentarisch von einem Jahrzehnt ins andere tradiert.<sup>371</sup>

Dies untermauert die Hypothese, dass das Schockieren, Kritisieren und Hinterfragen grundlegende Charakteristika des jugoslawischen und post-jugoslawischen Films sind. Der wahrgenommene und filmisch wiedergegebene Werteverfall wird anhand einzelner Individuen veranschaulicht. In ihrer Macht- und Autonomielosigkeit scheint eine übergeordnete Autorität, die zum Teil klar definiert ist, aber genauso als Allegorie oder Symbolbild agieren kann, über sie zu bestimmen.<sup>372</sup> So hat sich in der Gegenwart aus grundsätzlich tragischen Sujets die Tragikomödie entwickelt.

Die Filme der letzten Jahrzehnte haben im Hinblick auf die Tragikomik folgendes gemeinsam:

Die Tragikomödie kann als Produktion der Kontrastwahrnehmung im Film eingeordnet und als Möglichkeit, das Paradoxe zu begreifen, verstanden werden. Ihre Ambiguität liegt darin, dass innerhalb der komischen Struktur Elemente beibehalten werden, die Unbehagen und Unwohl auslösen, während gleichzeitig die Gelegenheit zu Entspannung gegeben ist. „Die Parallele zur Realität, welche der Ironisierung ausgesetzt ist, verhindert die Erfahrung von purem, ungestörten Lachen, indem kontinuierlich an die Tatsache erinnert wird, dass der Alltag von Ambivalenzen durchzogen ist.“<sup>373</sup> Das Gefühl der Familiarität und des bereits Bekannten ermöglichen einen zusätzlichen Moment der Spannungsentladung.<sup>374</sup> Angesichts der Tatsache, dass die ex-jugoslawische Vergangenheit von durchaus dunklen Perioden geprägt ist, erscheint der Einsatz des dunklen Humors als eine logische Schlussfolgerung. Vujkov argumentiert, dass ausschließlich der schwarze Humor die Kraft hätte, für den im Alltag unterlegenen und ohnmächtigen Menschen eine überlegene Position zu konstruieren.

---

<sup>371</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politicki Kontekst*, S. 10.

<sup>372</sup> Vgl. Novak, „Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. stoljeću“, 132.

<sup>373</sup> Lazarević Radak, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, S. 115. („Paralela sa stvarnošću koja je izložena ironizaciji ne dopušta gledaocu da uživa u čistom, neometenom smehu, pritiskajući ga činjenicom da je njegova svakodnevnica prožeta scenama koje izazivaju ambivalentno osećanje.“ [Übers. N. M.]

<sup>374</sup> Vgl. Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

Diese Filme stellen die Realität in humorvoller Form dar, weshalb ihre Beliebtheit als Konsequenz kollektiver „Verwundbarkeit und Abhängigkeit“<sup>375</sup> verstanden werden kann.<sup>376</sup>

### 3.4 Dušan Kovačević und das tragikomische Genre

Das Konzept der Tragikomödie ist am Balkan ein beliebtes Genre und wurde bereits zu Zeiten Jugoslawiens eingesetzt. Einen großen Einfluss auf die Popularisierung der hybriden Gattung hatte der zeitgenössische Dramatiker und Regisseur Dušan Kovačević. Mit seinem spezifischen Blick auf die einzelnen Figuren im Film, deren Einstellungen, Beziehungen zur Außenwelt wie auch zu sich selbst und der Relation zur Realität, schaffte Kovačević kultige Tragikomödien, die auch Generationen später in ihrer Beliebtheit nicht abnehmen. Durch die Verbindung alltäglicher Absurditäten mit menschlichen Schattenseiten und dem Leid erzielte der Autor eine Lachen erregende Wirkung.

Um seinen Zugang zum Drama und seine Arbeitsweise mit Dramentexten, die als grundlegende Bausteine für etwaige jüngere Werke dienen, näher zu betrachten, soll im folgenden Abschnitt primär anhand der Dissertation Aleksandra Kuzmićs ein Überblick über sein Wirken geschaffen werden.

#### 3.4.1 Biografie

Geboren wurde Dušan Kovačević am 12. Juli 1948 in einem Vorort der Stadt Šabac. Mit 25 Jahren absolvierte er sein Studium der Dramaturgie an der Belgrader Akademie für Theater, Film, Radio und Fernsehen, heute bekannt als Universität für darstellende Künste (Fakultet Dramskih Umetnosti - FDU). Danach arbeitete er neben seiner Tätigkeit als Autor auch fünf Jahre lang als Dramaturg für das Belgrader Fernsehen und später als Dozent an der Universität der darstellenden Künste. Mitte der 1990er Jahre bekam er eine Anstellung als Künstlerischer Leiter des *Zvezdara Theaters* und wurde kurze Zeit später zum Direktor desselben befördert.<sup>377</sup>

Er ist der Verfasser zahlreicher Dramentexte. Zu seinen bekanntesten Theaterwerken zählen *Eine Ehrenrunde für die Marathonläufer* (*Maratonci trče počasni krug*, 1973), *Radovan der Dritte* (*Radovan treći*, 1973), *Der Balkanspion* (*Balkanski špijun*, 1983), *Der Profi* (*Profesionalac*, 1990), *Lari Tompson* (*Lari Tompson, tragedija jedne mladost*, 1996) und *Die Paten* (*Kumovi*, 2012). Bei den nach 1987 aufgeführten Theaterstücken führte Kovačević teilweise selbst Regie.<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> Ebd.

<sup>376</sup> Vgl. ebd.

<sup>377</sup> Vgl. Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 363.

<sup>378</sup> Vgl. ebd.

Kuzmić betont, dass seine Stücke alleine in Belgrad über 2.500-mal aufgeführt und von über 1,5 Millionen Zuschauer\*innen besucht wurden. Seine Dramen wurden international übersetzt, u.a. auf „Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Russisch, Tschechisch, Slowakisch, Griechisch, Polnisch, Slowenisch, Makedonisch, Schwedisch, Finnisch, Ungarisch, Rumänisch, Bulgarisch, Chinesisch, Spanisch, Persisch, Portugiesisch und Türkisch.“<sup>379</sup>

Neben seiner Tätigkeit als Autor von Theaterstücken schrieb Kovačević Hörspiele und Drehbücher. Zu den bekanntesten zählen *Ko to tamo peva* (1980), *Balkanski špijun* (1984, führte auch Regie zusammen mit Božidar Nikolić), *Sabirni centar* (1990), *Underground* (1995) und *Profesionalac* (2003, auch als Regisseur).<sup>380</sup>

Dušan Kovačević hat für seine Werke unzählige Preise erhalten, national wie auch international. *Prix du Scenarion au Festival du Film Comique* in Marseille für den Film *Maratonci trče počasni krug* und zweimal den *Grand Prix* in Montreal, einen für den Film *Balkanski špijun* und den zweiten für seinen Film *Profesionalac*, um die wichtigsten zu erwähnen. Weitere Festival- und Filmpreise erhielt er zudem in Tschechien, Polen, Deutschland, Valencia und sogar in Wien.<sup>381</sup>

### 3.4.2 Künstlerische Merkmale in den Werken Kovačevićs

Dušan Kovačević wird primär mit der Produktion von Tragikomödie in Verbindung gesetzt. Der noch lebende Künstler hat seit den siebziger Jahren eine Vielzahl von Werken verfasst, die sich in diese Kategorie einordnen lassen. Darunter sticht eines besonders hervor und zwar *Sveti Georgije ubiva aždahu* (1986 und 2009 verfilmt). Dieses Werk ist insofern markant, da es, untypisch für Kovačević, eine historisch weiter zurückliegende Zeit behandelt. Obendrein distanziert der Autor sich von dem komödiantischen Aspekt, für den er besonders bekannt ist und verfasst stattdessen ein melodramatisches Werk.<sup>382</sup> Mit diesem Werk entfernt sich Kovačević von den stereotypen und polarisierenden Darstellungen, welche, so betont Aleksandra Kuzmić, notwendig wären, hätte er Mitte der achtziger Jahre einen Film über den Zweiten Weltkrieg, die Partisanen, Tschetniks oder Ustaschas gedreht.<sup>383</sup> Durch die Thematisierung des Ersten Weltkriegs - was während des Kommunismus streng verboten war, da die damaligen Ereignisse als den serbischen Nationalismus stärkend gesehen wurde - hat er einen wichtigen und unterdrückten

---

<sup>379</sup> Ebd. („nemački, engleski, francuski, italijanski, ruski, češki, slovački, grčki, poljski, slovenski, makedonski, švečki, finski, madjarski, rumunski, bugarski, kineski, španski, persiski, portugalski i turski.“ [Übers. N. M.]

<sup>380</sup> Vgl. ebd., S. 364.

<sup>381</sup> Vgl. ebd.

<sup>382</sup> Vgl. Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 15.

<sup>383</sup> Vgl. ebd., S. 173.

Zeitabschnitt wieder an die Oberfläche gerückt. Wie er im Interview für die Zeitschrift *Polja* hervorhebt, befände sich das Problem in der jahrzehntelangen Zensur, die das Erwähnen, geschweige denn Zeigen einer kollektiv prägenden Zeit untersagte. Das Kippen aus einem Extrem in das andere ist damit unumgänglich, womit Kovačević den Überfluss der filmischen Abhandlung des Ersten Weltkrieges nach Titos Tod unterstreicht.<sup>384</sup> Dafür macht er weder das Publikum, das diese Stoffe sehen möchte, noch die Autoren, die diese produzieren, verantwortlich. Kovačević gibt ausdrücklich jenen die Schuld, die zur Zeit des Kommunismus den Dialog über Vergangenes verboten haben.<sup>385</sup>

Abgesehen von dem eben genannten, bekannten Melodrama kann behauptet werden, dass Kovačevićs größtes Erkennungsmerkmal der wiederholte Einsatz des galligen Humors ist. Erkennbar sei, so erklärt Milana Vujkov, der Einfluss des Hollywoodkinos auf Kovačevićs individuelle Handschrift als Autor und Regisseur, welcher von „bitter-sweet comedies“<sup>386</sup> von Billy Wilder oder Ernst Lubitsch geprägt ist. Sogar in Hitchcocks Thrillern, die von Spannung gekennzeichnet sind, ist ein dunkelhumoriger Unterton gegeben, welcher ebenso als potentielle Inspirationsquelle für Kovačević verstanden werden kann.<sup>387</sup> Als weiteren Vergleichswert nennet Vujkov Charlie Chaplin und schreibt hierbei:

„Charlie Chaplin’s depiction of the macabre but charming serial killer in *Monsieur Verdoux* (1947), a new, dark, twist on the tramp’s cinematic persona, and to a lesser extent, his legendary performance in *The Great Dictator* (1940), influenced an array of equally ludicrous dark characters in the artistic output of [...] Kovačević.“<sup>388</sup>

Kovačević schrieb zur Zeit der Weißen Welle bereits aktiv Dramentexte. Sein Schaffen wurde vergleichsweise weniger oder zumindest anders von der Prager Schule beeinflusst, als jenes zahlreicher anderer Autor\*innen und Regisseur\*innen der Periode. Er verfasste statt direkter künstlerischer Kritiken und Angriffe Dramentexte, die das System in Frage stellen sollten. Mithilfe komischer Elemente und dem Einsatz von Allegorien nimmt Kovačević sein Konzept in Angriff und geht dabei systematisch und methodisch vor.<sup>389</sup> Kovačević äußert im Zuge eines Interviews mit *Polja*<sup>390</sup> aus dem Jahr 1988, dass er sich zwar nicht als Revolutionär sehe, aber als einen wegen des Systems verbitterten und deshalb rebellischen Menschen. Er wolle - sofern dies im herrschenden System möglich ist -

---

<sup>384</sup> Vgl. Pejić, „Razgovor s Dušanom Kovačevićem“, S. 479.

<sup>385</sup> Vgl. Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 173.

<sup>386</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>387</sup> Vgl. ebd.

<sup>388</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>389</sup> Vgl. ebd.

<sup>390</sup> Pejić, „Razgovor s Dušanom Kovačevićem“

durch seine Kunst, wenn auch nur stückchenweise und behutsam, die Wahrheit aussprechen.<sup>391</sup> Im Rahmen desselben Interviews drückt er zudem seine Abneigung gegenüber modernen künstlerischen Tendenzen aus, und zwar hinsichtlich ihrer Propagierung materialistischer Werte. Für Kovačević habe Kunst die Aufgabe, zum geistigen und spirituellen Wachstum anzuregen und einen Mehrwert zu schaffen, der nicht mit Materie gemessen werden kann. Außerdem spricht er der Kunst die Rolle zu, mahnend und warnend zu funktionieren, wobei er zugleich seine Zweifel an der Auffassung des Publikums anführt.<sup>392</sup> Mit seinem Stück *Maratonci trče počasni krug*, erklärt Vujkov, habe er „prophetisch“<sup>393</sup> genau das gemacht und zwar indem er metaphorisch den Jugoslawienkrieg der neunziger Jahre andeutete.

### 3.4.3 Kovačevićs Stil

Im Hinblick auf Dušan Kovačevićs Stil ist an erster Stelle die Verwendung von Figuren als Metaphern bzw. der allgemeine Einsatz des Metaphorischen zu nennen. Bedingt durch das vorherrschende System des Titoismus war es eine Notwendigkeit, den künstlerischen Ausdruck in Sinnbilder zu übersetzen, um - im besten Fall - nicht zensiert zu werden. In seinem Stück *Maratonci trče počasni krug*, das auch während des Kommunismus aufgeführt wurde, zeigt Kovačević anhand der Allegorie einer Familie und deren Mitglieder, die zusammen als Bestatter tätig sind, den graduellen Niedergang des Titoismus.<sup>394</sup> Obwohl seine Neigung zum Einsatz archetypischer Figuren deutlich wird, ist nicht immer klar, ob diese als statisch oder dynamisch anzusehen sind. Eigenschaften wie etwa Bewusstseinslosigkeit, automatisiertes oder mechanisiertes Handeln, Entwicklungsmangel, und Leblosigkeit<sup>395</sup> fallen in die Kategorie der statischen Figur. Dagegen zeichnen Charakteristika wie beispielsweise Einsicht, Selbstreflexion und Potenzial zur Transformation dynamische Figuren aus.<sup>396</sup> Obwohl das statische Figurenprinzip in Komödien vorzugsweise verwendet wird, ist das Konzept bei Kovačevićs Protagonist\*innen komplexer und soll im späteren Verlauf genauer betrachtet werden.

Kovačević ist zudem berühmt für seine experimentelle Art, die sich in dem Spiel mit Dramenstrukturen widerspiegelt. Er bedient sich zum Beispiel der Umkehrung traditioneller Konstrukte.<sup>397</sup> So etwa verlegt er Abschnitte, die konventionell am Ende einer Komödie oder Tragödie angesetzt sind, an den Anfang dieser. Ferner versieht er Dramentexte und Skripten mit Kommentaren und Anmerkungen, die teilweise als solche gar nicht auf der Bühne

---

<sup>391</sup> Vgl. ebd., S. 478.

<sup>392</sup> Vgl. ebd.

<sup>393</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>394</sup> Vgl. Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 23.

<sup>395</sup> Vgl. ebd., S. 38.

<sup>396</sup> Vgl. ebd.

<sup>397</sup> Vgl. ebd., S. 52.

dargestellt werden können. Dies sind nur einige wenige Indikatoren dafür, dass Kovačević ein Künstler ist, der kontinuierlich die Grenzen seiner Kunstgattung auf die Probe stellt und die Grenzen innerhalb dieser zu erweitern versucht.<sup>398</sup> Aleksandra Kuzmić charakterisiert in ihrer ausgiebigen Auseinandersetzung mit Kovačevićs Werken diese als „antizipatorisch“<sup>399</sup>. Unabhängig davon, ob durch Hinweise oder Symbolik, die Antizipation trägt zu einer bestimmten Spannung im Publikum bei.

In seinem künstlerischen Schaffen der neunziger Jahre liegt sein Fokus primär neben Armut und Sanktionen auf der Rückkehr aus dem Krieg, Flüchtlingskrisen, der steigenden Kriminalität, Anarchie und Gesetzlosigkeit.<sup>400</sup> Er zeigt das, was diese Zeit stark geprägt hat. In Bezugnahme auf die Tatsache, dass positive Ausgänge eine Rarität in Kovačevićs Arbeiten sind, schreibt Milana Vujkov: „Kovačević insists that in writing his work he always aims to write tragedy. It just ‚comes out‘ as comedy.“<sup>401</sup>

#### 3.4.4 Themen

Dušan Kovačević beschäftigt sich mit den unterschiedlichsten Themen, die den Alltag der Menschen und diese als Individuen ausmachen. Er wirft einen realistischen Blick auf die Umstände, in denen sich die Bevölkerung befindet und schöpft daraus seine Inspiration. Die Wahrnehmung seiner Umgebung verstellt er dann mittels ästhetischer und rhetorischer Stilfiguren, etwa Metaphern, Karikaturen, Stereotypisierung, etc.<sup>402</sup> Der Autor meint, dass er aus diesem Grund eigentlich den Begriff der Satire nicht möge, da dieser eine Banalisierung darstelle. „Ich schreibe das, was ich sehe, und die Menschen nennen es dann Satire, weil sie nicht erkennen, dass sie darin leben.“<sup>403</sup> Systemkritik und die Verbindung des Titoismus bzw. Kommunismus mit dem „Bösen“<sup>404</sup> ist ebenso ein frequentes Thema in den Werken Kovačevićs.

Daraus ergibt sich folglich auch die Auseinandersetzung mit Ideologien. Diese betrachtet der Autor als ein kollektives Bewusstsein, das Normen schafft, welche sich nicht nur auf das Leben, sondern auch auf das Denken der Figuren auswirken. Etablierte Normen dürfen dabei nicht hinterfragt werden. Sie sind der Grund dafür, dass das „System überlebt, während die darin lebenden Individuen erkranken und verarmen.“<sup>405</sup>

---

<sup>398</sup> Vgl. ebd., S. 347.

<sup>399</sup> Ebd., S. 286.

<sup>400</sup> Vgl. ebd.

<sup>401</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>402</sup> Vgl. Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 343.

<sup>403</sup> Pejić, „Razgovor s Dušanom Kovačevićem“, S. 478.

<sup>404</sup> Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 349.

<sup>405</sup> Ebd., S. 86.

Ein weiteres markantes Thema, das wiederholt in Kovačevićs Tragikomödien vorkommt, ist die Hervorhebung von Oppositionen und Dualitäten wie etwa Mann-Frau, Patriarchat-Liberalität, Stadt-Land oder Moral-Unsittlichkeit. Diese Polarisierungen führen zu Herausforderungen im Umgang der Protagonist\*innen miteinander. Sie stellt die Schwierigkeiten des Zusammenlebens dar, unabhängig davon ob innerhalb der Familie, Freundschaften, in einer Partnerschaft, mit Opponent\*innen oder im Kampf mit dem gesamten Staat, in dem die Figur lebt.<sup>406</sup> Diese Problematik ist der Katalysator für springende komische Momente.

Dušan Kovačević ist unter anderem auch dafür bekannt, dass er das Familienkonstrukt ohne übermäßige Vorstellungen und Idealisierung betrachtet. Stattdessen hebt er die Unannehmlichkeiten, Anstrengungen und Schwierigkeiten hervor und „kompromittiert“<sup>407</sup> das Konzept der Familie hinsichtlich moralischer Fragen.

Obwohl seine Werke insgesamt von einer lustigen Narration gekennzeichnet sind, lässt Kovačević erkennen, dass sich im Hintergrund ein „dunkles Bild des Bösen“<sup>408</sup> verbirgt. Die fiktive Realität wird charakterisiert durch die unter Umständen entstandenen und dann gepflegten schlechten Gewohnheiten und Verhaltensmuster.

#### 3.4.5 Die Figuren in Kovačevićs Werken

Die Interaktion der Figuren mit der Außenwelt formt und macht sie zu dem, was sie sind.<sup>409</sup> Selbst die ihnen zugeteilten Namen sind nicht willkürlich gewählt, sondern Symbole, die den Charakter entweder wegen äußerer oder aber innerer Merkmale abrunden. Die deutlichsten Beispiele wären Namen wie etwa „Čvorović [čvor = Knoten], Nos [Nase], Pevac [Hahn/Sänger]“<sup>410</sup>

Kovačevićs Charaktere sind Angehörige unterschiedlicher Schichten. Sein Hauptaugenmerk liegt dennoch auf den Figuren, die Teil der Peripherie sind und vor allem jenen, die zwar in der Stadt leben, aber in ihrem Reden und Handeln ihrem Ursprung, oftmals ländlichen Regionen, treu bleiben.<sup>411</sup> Sie sind in zahlreiche individuelle Konflikte verwickelt, keiner davon jedoch existenzieller Natur.<sup>412</sup>

Das archetypische Figurenkonstrukt ist ein weiteres Kennzeichen der Dramen. Rigide Wesenszüge, wie beispielsweise Hartnäckig- und Unnachgiebigkeit zeichnen die

---

<sup>406</sup> Vgl. ebd., S. 343.

<sup>407</sup> Ebd., S. 345.

<sup>408</sup> Ebd., S. 343.

<sup>409</sup> Vgl. Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 17.

<sup>410</sup> Ebd., S. 347.

<sup>411</sup> Vgl. ebd., S. 344.

<sup>412</sup> Vgl. ebd., S. 345.



Protagonist\*innen aus.<sup>413</sup> Obwohl das bloße Existieren ohne Abweichung von vorgegebenen Mustern und das Festhalten an Ideologien als ein Merkmal rein statischer Figuren gesehen werden kann<sup>414</sup>, besitzen jene von Kovačević mehr Tiefe und Komplexität. Die Tatsache, dass eine Diskrepanz zwischen den figürlichen Aussagen bzw. Handlungen und deren Innenwelt gegeben ist, zeugt von einer - trotz statischer Züge - bestehenden Tiefe und Dynamik.<sup>415</sup> Wenn auch paradox, kann behauptet werden, dass die Figuren Kovačevićs sowohl statisch als auch dynamisch sind. Vergleichbar mit der Idee der Tragikomödie, welche ebenso zwei theoretisch einander ausschließende Dramenformen vereint, verbindet Kovačević den komplexen, dynamischen Typus (Tragödie) mit dem archaischen, statischen Typus (Komödie) und generiert somit Sujets für eine Tragikomödie innerhalb einzelner Charaktere.

Zudem, so Kuzmić, passiert durch das Kombinieren differierender Archetypen eine Individualisierung und Hervorbringung neuer Figurenkonzepte.<sup>416</sup> Das Figurenkonzept basiert also einerseits auf Typologisierung und andererseits auf der Vermischung dieser, um den von Grund auf geschlossenen Charakteren Tiefe und Mehrdimensionalität bzw. Dynamik zu verleihen.

#### 3.4.6 Abschließende Bemerkungen

Dadurch, dass das gezeigte Weltbild, welches als Ebenbild der realen Welt dienen soll, von „Gewalt, Engstirnigkeit, Unartigkeit und Unbewusstheit“<sup>417</sup> geprägt ist, findet Kovačević einen Weg, das Leben nicht nur ertragbar zu machen, sondern auch attraktiv zu gestalten. Er bringt das Publikum zum Lachen und verleiht ein Gefühl der Superiorität. Die Überlegenheit entsteht zunächst aufgrund der gegebenen Position, in der die Zusehenden außerhalb des Geschehens platziert sind und dieses somit objektiv betrachten können, wodurch das Urteilen über Gut und Böse vereinfacht wird. Das zweite Momentum erkennbarer Publikumssuperiorität ergibt sich dadurch, dass Zuschauende in den Glauben verfallen, moralisch über den gezeigten Figuren zu stehen. Dies sei, betont Kuzmić, grundsätzlich ein Teil der theatralen Illusion. Durch Humor erlöse Kovačević sich und das Publikum von dem Grusel über das Böse in anderen Menschen wie auch in sich selbst.<sup>418</sup>

Die Theaterstücke und Filme Dušan Kovačevićs gelten in den Ländern Ex-Jugoslawiens, vor allem in Serbien, als Kultwerke. Besonders durch das filmische Format werden Botschaften und Bilder generationsübergreifend vermittelt und bleiben nachhaltig im kollektiven

---

<sup>413</sup> Vgl. ebd., S. 344f.

<sup>414</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>415</sup> Vgl. ebd., S. 346.

<sup>416</sup> Vgl. ebd.

<sup>417</sup> Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 350.

<sup>418</sup> Vgl. ebd.

Bewusstsein der Bevölkerung. Die Folge dessen ist, dass vereinzelte Filmzitate im Alltag Einsatz gefunden haben und repetitiv verwendet werden, was sie im weiteren Sinne zu wichtigem Kulturgut („folk wisdom“<sup>419</sup>) werden lässt. In ihrer Publikation erwähnt Vujkov eine durchgeführte Umfrage, die darauf abzielte herauszufinden, wie gut Menschen Filmzitate kennen, ob sie diese den richtigen Filmen oder Szenen zuordnen können und ob sie diese womöglich sogar persönlich verwenden.<sup>420</sup> Abschließend ein Zitat des Ergebnisses bezogen auf den Film *Balkanski špijun* von Dušan Kovačević:

„Eagle has crashed! Eagle has crashed!‘ is a line, an ‚SOS‘ Đuro utters into a Motorola in the *Balkan Spy* (1981), alerting his twin brother Ilija, when he falls off a tree in one of their espionage attempts. It denotes a failed action, a cry for help, and its connotations are more or less the same, but, used with comic distance, much more ridiculous in tone. 70% recognise the quote and its source, a further 55% the scene, and 22% use it in everyday communication, mostly in a generalised way, signalling some sort of failure[...]. It is also interesting to note that the line is, apparently, often used as a popular mobile ringtone.“<sup>421</sup>

#### 4. *Lepa sela lepo gore*<sup>422</sup> – Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen eines Jugoslawienkrieges

Beruhend auf einer wahren Geschichte über eine im Tunnel gefangene serbische Soldatengruppe, erzählt der Film hochstilisiert von einem Ereignis während des vierjährigen Jugoslawienkrieges in Bosnien. Gekennzeichnet durch einen kritischen Realismus, wie auch „metaphysisch bereicherten Naturalismus“<sup>423</sup> hinterfragt *Lepa sela lepo gore* die kriegerische Vergangenheit und die historischen Verbindungen der einzelnen Perioden. Mit der Verbindung von naturalistischen und philosophischen Aspekten, wie auch komischen Momenten wird eine tiefgründige, wie auch selbstreflexive und kritisierende Bedeutungsebene generiert, die existenziellen Fragen, moralischen Dilemmata und metaphysischen Überlegungen nachgeht.

Aufbauend auf Vanja Bulićs Kriegsreportage für das Magazin *Duga* und der Regie Srdjan Dragojević wird die Geschichte zweier Kindheitsfreunde erzählt. Halil, ein muslimischer Bosnier gespielt von Nikola Pejaković, und Milan, ein serbischer Bosnier verkörpert von Dragan Bjelogrić, wachsen wie Brüder zusammen auf, bis sie durch den Krieg zu Rivalen auf die jeweils entgegengesetzten Fronten positioniert werden. Der Film illustriert den

---

<sup>419</sup> Vujkov, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences“, 17.08.2023.

<sup>420</sup> Vgl. ebd.

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996.

<sup>423</sup> Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, S. 95.

Wandel der personifizierten Parole „Brüderlichkeit und Einheit“ hin zur Feindseligkeit und Spaltung.

Geprägt von einer komplexen und vielfältigen Narrationsstruktur, Montage und Symbolik umfasst der Anti-Kriegsfilm mit einem ironischen, gesellschaftskritischen Ton die Problematiken militärischer Auseinandersetzungen und hinterfragt durch den Einsatz tragikomischer Elemente die Sinnhaftigkeit dessen. Der Regisseur Srdjan Dragojević, der für die Produktion gesellschaftskritischer Filme vor einem hoch stilisierten Hintergrund bekannt ist, schafft eine ausgewogene Verschmelzung von Tragik und Komik sowie zwischen Nostalgie und Schock.

Durch Erinnerungspraktika setzt er sich mit der Aufarbeitung geschichtlicher Ereignissabfolgen auseinander und präsentiert sie im Kontext des Krieges der neunziger Jahre, der als Symptom tiefer liegender historischer Ursachen betrachtet werden kann. Während dieser Zeit führt er die Dreharbeiten in die Nähe des Kriegsgebietes in Bosnien und Herzegowina, wodurch auch die ethischen Implikationen dieser hinterfragt werden müssen. Einige Szenen seien an realen, vom Krieg betroffenen Schauplätzen gedreht worden, unter anderem in vom Krieg zerstörten Häusern.<sup>424</sup> Dies wirft Fragen nach der ethischen Verantwortung der Produktion auf.

In diesem Kapitel beabsichtige ich, durch die Analyse die filmische Auseinandersetzung mit dem Jugoslawienkrieg der neunziger Jahre zu untersuchen. Hierbei liegt der Schwerpunkt vor allem auf der formalen Ästhetisierung der fiktionalen Erzählung und Darstellung realer Geschehnisse, dem Einsatz von Symbolbildern und den Figuren, die als Verkörperung spezifischer Gesellschaftsbilder und Ideologien dienen.

#### 4.1 Das filmische Narrativ über ein Land, das es nicht mehr gibt

Der Film ist als geschlossenes, kreisförmiges Narrativ konzipiert. Dies sowohl in Anbetracht des gesamten Films, der eine klare Verbindung zwischen Anfang und Ende schafft, als auch der einzelnen Figuren, deren Geschichten als geschlossene Einheiten - spätestens vor deren jeweiligen Tod - dem Publikum offenbart werden.

„Dieser Film ist der Kinematografie eines Landes gewidmet, das es nicht mehr gibt...“<sup>425</sup> Mit diesen Worten wird die Geschichte eingeleitet gefolgt von einem fiktiven Prolog, der ein

---

<sup>424</sup> Vgl. Mihailović, persönliches Gespräch mit Ljuca.

<sup>425</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. (00:00:24-00:00:30)

Pseudo-Nachrichtenformat aus der sozialistischen Zeit nachahmt. Dieses kann keinem genauen Jahr zugeordnet werden, da statt einer Jahreszahl „MCMXYZ“<sup>426</sup> steht. Die Ausgabennummer lautet 666, was als Zahl des Antichristlichen oder Teuflischen gelesen wird.<sup>427</sup> Das Thema des Beitrags wird im nächsten Bild bekannt: „Die Eröffnung des Tunnels ‚Brüderlichkeit-Einheit‘“ am 27. Juni 1971. Im ersten Bewegbild wird eine Versammlung vor dem Tunnel aufgenommen. Das schwarz-weiß Bild wird untermalt von einer, für die Zeit des Titoismus, markanten Musik und einer Narratorenstimme. Durch den Einsatz der anonymen Stimme eines „Noncharacter Narrators“<sup>428</sup> aus dem Off und der entsprechenden Montage, vermittelt *Lepa sela lepo gore* das Gefühl einer dokumentarischen Erzählung aus der sozialistischen Vergangenheit Jugoslawiens. Der historische Realitätsbezug wird durch die Nahaufnahmen von ausgewählten Details, wie etwa dem Bild von Josip Broz Tito, verstärkt. Während Schauspieler Fedja Stojanovic, in der Rolle des ehemaligen Premier Jugoslawiens und Befürworter einer jugoslawischen Einheit Džemal Bijedić<sup>429</sup> aus dem Auto steigt, wird das schwarz-weiße Nachrichten- bzw. Dokumentationsformat weitergeführt. Die inszenierte Interaktion insbesondere mit Kindern erinnert an die verbreitete Propaganda, die auch aus der Zeit der UdSSR bekannt ist. Geführt von einem schnellen Wechsel der Kameraeinstellungen und -bewegungen, dem Wechsel zwischen der Nahen und Totalen, der Untersicht und Vogelperspektive, soll möglichst das ganze Bild aus unterschiedlichen Blickwinkeln gezeigt werden, um die Illusion von Objektivität zu vermitteln. Das Schwinden des Narrators wird von einem fließenden Übergang aus dem schwarz-weißen ins farbliche Bild begleitet. Dadurch befinden sich die Zuschauenden nicht mehr außerhalb der Geschichte, die vom Erzähler gerahmt und vorgegeben ist, sondern fallen in das unmittelbare Geschehen. Die verlangsamten Großaufnahmen der einzelnen Gesichter vermitteln ein Nähegefühl, das in der darauffolgenden nonverbalen Interaktion zwischen dem Pioniermädchen, das in dem zeremoniellen Kontext dem Politiker eine Schere zum Eröffnen des Tunnels überreicht, und Bijedić intensiviert wird. Die nächste Detailaufnahme zeigt, wie sich Bijedić beim Versuch, das rote Band zu trennen und den Tunnel der Einheit zu eröffnen, mit derselben Schere in den Daumen schneidet. Überdramatisiert spritzt das Blut in alle Richtungen, die Musik hört auf zu spielen und das Gesicht des Mädchens wird in einer Nahaufnahme blutverschmiert festgehalten. In dem Versuch, ihm zu helfen, bindet ein Kollege Bijedićs ein Tuch um seinen Finger, was zu noch stärkeren, unkontrollierten Blutungen führt. Ungeachtet dessen deutet der Begleiter Bijedićs den Musiker\*innen, sie sollen weiterspielen. Die von der formell-feierlichen, offiziellen Musik untermalte Stimmung kippt binnen Sekunden in ein formlos Chaos. Passend zu der nun gespielten Folkmusik,

---

<sup>426</sup> Ebd. (00:00:41)

<sup>427</sup> Vgl. Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, S. 79f.

<sup>428</sup> Bordwell/ Thompson, „Narrative as a Formal System“, S. 100.

<sup>429</sup> Vgl. Kamberović, *Džemal Bijedić*, S. 162.

fangen alle Beteiligten an wild zu tanzen und es entsteht ein kollektives, unübersichtliches Durcheinander, das ästhetisch an eine Trauminszenierung erinnert. Diese Elemente, wie beispielsweise der Blutige Finger, das Chaos oder die Folkmusik, können als Indikatoren für zukünftige Geschehnisse betrachtet werden. Insbesondere die Musik ist ein Indikator für den Werteverfall der neunziger Jahre, da die orientalisierte Folkmusik, medial beeinflusst und kategorisch mit bildungsfernen Schichten sowie Kriminalität in Verbindung gesetzt wird.<sup>430</sup> Damit einhergehend werden besonders Sängerinnenfiguren im Film oftmals mit Sexarbeiterinnen gleichgesetzt, die sich in Kreisen der Illegalität bewegen. Da die Zeit nach Titos Tod und besonders die 1990er Jahre in Jugoslawien mit existenziellen Krisen und Armut auf unterschiedlichen Ebenen assoziiert wird, sticht der Überlebensinstinkt der Menschen hervor, der filmisch durch Figuren Krimineller oder Kriegsprofiteure verbildlicht wird.

Der schnelle, kreisförmige Kameranachschwenk lässt die Wahrnehmung verschwimmen und führt zu einem Orientierungsverlust, der mit der Vermischung lauter Geräusche, Musik und Schreie weiter ausgereizt wird. Während das Bild schwarz ist, ist die Geräuschkulisse weiterhin hörbar.<sup>431</sup> Erneut taucht die blutige Hand im Kader in Slow-Motion auf, bis schließlich die Sequenz schließlich durch eine Abblende beendet wird.

Mit der Einblendung des animierten, mit Feuereffekten versehenen Filmtitels wird der Anfang des Plots markiert, angesetzt in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts in beziehungsweise vor dem Tunnel.

Das Ende des Films wird im selben Stil wie der Anfang eingeleitet. Die kinematografische Klimax ergibt sich durch die zirkuläre Verbindung vom Anfang mit dem Ende. In einer diesmal farbigen Nachstellung einer Nachrichtensendung, die weiterhin den kommunistischen Stern „Petokraka“ (fünfeckiger Stern) zeigt, wird die Abschlusszene symmetrisch zum Anfang, erneut inklusive Erzählerstimme, beim Tunnel inszeniert. Diesmal jedoch unter dem satirischen Namen „Tunnel des Friedens“ („Tunel mira“), der nach dem Krieg wiederaufgebaut wurde. Mit derselben, symbolisch aufgeladenen Detailaufnahme der Hand auf dem roten Band und der Schere werden weitere Kriege und Blutvergißse in dieser Region impliziert.

Bordwell und Thompson erklären die Bedeutung von Kausalität und Effekt hinsichtlich des Narrativs: „All the components of our definition- causality, time, and space-are important to

---

<sup>430</sup> Vgl. Lazarević Radak, *Film i Politički Kontekst*, S. 9.

<sup>431</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. (00:03:45-00:03:50)

narratives in most media, but causality and time are central.<sup>432</sup> Im Filmbeispiel *Lepa sela lepo gore* ist die Festlegung der Ursache nicht an einer der gezeigten Figuren, sondern an der politisch-historischen Lage und den im Film nicht explizit sichtbaren Politiker\*innen festzuhalten. Die über Jahrzehnte steigenden Spannungen und politischen Verflechtungen sind der Grund für den Ablauf der filmischen Story.<sup>433</sup> „In any narrative film, either fictional or documentary, characters create causes and register effects. Within the film's formal system, they make things happen and respond to events.“<sup>434</sup> Die im Plot gezeigten Charaktere können somit, im Sinne Bordwell und Thompsons, als der Effekt der Kausalitätsbeziehung gelesen werden.

Für den Film ist der non-lineare Aufbau der Zeitstruktur essentiell und daher explizit hervorzuheben. Nevena Daković präsentiert eine produktive Aufteilung der Zeitebenen in Verbindung mit ihren Bedeutungsebenen. Dabei fängt sie mit der nullten Ebene an, die als Grundlage fungiert und sich aus dem Prolog und dem Epilog, also den bereits analysierten Szenen, welche in erster Linie den Krieg andeuten, zusammensetzt. Als erste Eben versteht sie das „pragmatisch-politische Niveau“<sup>435</sup>, das sich in der Gegenwart, im Krankenhaus abspielt. Die zweite und ideologische Ebene, die durch Flashbacks hervorsteicht, zeichnet sich in den Tunnel Szenen aus. Daraus hervorgehend entwickelt sich die dritte Ebene, die aus den Erfahrungen der individuellen Charaktere, vor der Zeit im Tunnel festgelegt ist.<sup>436</sup>

„[Diese Ebene] behandelt den Tunnel als psychoanalytisches Divan, indem Ähnlichkeiten zwischen Freud'schen Konzepten des Unbewussten und dem Tunnel verwendet werden, um eine Verbindung zwischen dem Allgemeinen und Individuellen zu schaffen. Der Eintritt in den Tunnel ist ein Beweis für die Unausweichlichkeit und die Einschreibung persönlicher Geschichten als Bestandteil der nationalen Geschichte.“<sup>437</sup>

Die Verbindung der Realität und Fiktion, der Vergangenheit und Gegenwart, dient als Dialog zwischen den Zeiten. Es kann durch die filmische Artikulierung nationaler Erinnerungen als Erklärung für gegenwärtige Konflikte und Problematiken verstanden werden.

Die filmtechnische Verbindung der Zeiten mittels Montage und diverser Übergänge soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

---

<sup>432</sup> Bordwell/ Thompson, „Narrative as a Formal System“, S. 79.

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 80.

<sup>434</sup> Ebd., S. 82.

<sup>435</sup> Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, S. 86.

<sup>436</sup> Vgl. ebd.

<sup>437</sup> Ebd. („Treci, postavlja tunel kao psihoanaliticki divan koristeći slicnosti Frojdovih dimnjaka i tunela i vodeći film od opsteg ka pojedinačnom/licnom. Ulazak u tunel je dokaz neumitnosti sećanja i upisivanje sopstvene (i)storije kao fragmenta nacionalne istorije.“ [Übers. N. M.]

Anzuführen sind abschließend die auffälligen Erzählformen im Film, wie etwa die Narration mittels Kameraführung. „Kamerabewegungen dienen fast ausschließlich der Narration, lenken unsere Blicke auf einzelne Figuren und ihre Aktionen und verfolgen diese, so weit überhaupt erforderlich.“<sup>438</sup> Die kollektiven, wie persönlichen Geschichten, die Konstellationen und individuellen Beziehungen zwischen den Charakteren werden verfolgt und in variierenden Einstellungen gezeigt, welche die Geschichte vorantreiben.

Daran schließt auch die Montage, die ein Mittel der filmischen Narration ist<sup>439</sup>, an und erfüllt in *Lepa sela lepo gore* neben der Erzählfunktion auch jene der poetischen Ästhetisierung. Gekennzeichnet durch ihre Auffälligkeit, einen hohen Grad an Stilisierung und Abwechslung im Härtegrad, trägt die Montage zur Hervorhebung einzelner filmischer Momente bei.

Ebenso spielt der Dialog eine zentrale Rolle, da viele Informationen über die Charaktere oder ihre Vorgeschichten nicht bildlich gezeigt, sondern dialogisch offenbart werden. So weiß das Publikum beispielsweise bereits früh im Film, dass Veljo (Nikola Kojo) ein Räuber ist, jedoch wird im gesamten Film keine Szene, die ihn bei einem Raubüberfall verfolgt, gezeigt. Ein Flashback führt vor, wie Veljo aus dem Ausland gestohlene Güter zu Hause ausgepackt und seiner Mutter und seinem Bruder, die in ärmlichen Verhältnissen leben, gibt. Der Akt des Stehlens wird dennoch nicht sichtbar gemacht, wodurch dieser für den Verlauf der Geschichte als nicht relevant zu verstehen ist. In einer kurzen Anspielung auf seine frühere Beschäftigung wird sichtbar gemacht, wie er versucht, Gvozden (Velimir ‚Bata‘ Živojinović) das Funkgerät zu stehlen, um „in Form zu bleiben“.

Die Entwicklung des Narrativs (im Tunnel) kann zum einen als „goal-oriented“<sup>440</sup> interpretiert werden, da die Figuren das klare Ziel verfolgen, aus dem Tunnel zu entkommen. Zum anderen erfolgt der Entwicklungsprozess durch das Verbinden der unterschiedlichen Zeitebenen und somit die „change in knowledge“<sup>441</sup>.

#### 4.2 Die filmische Ästhetisierung des Krieges

Wie bereits zu Beginn erwähnt, behandelt der Film *Lepa sela lepo gore* unterschiedliche Zeitabschnitte vor und während des Krieges der neunziger Jahre. Die Hauptprotagonisten werden zum einen im Kindesalter gezeigt und zum anderen, als sie bereits junge Erwachsene waren, die in der Vorkriegs- und Kriegszeit lebten. Dieser Abschnitt soll zeigen, wie der Film mittels Montage ein narratives Kontinuum schafft, welches diese Zeiten sinnhaft miteinander in Verbindung setzt. Um dafür einen analytischen Überblick schaffen zu können, sollen im

---

<sup>438</sup> Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse*, S. 173

<sup>439</sup> Vgl. ebd., S. 232.

<sup>440</sup> Bordwell/ Thompson, „Narrative as a Formal System“, S. 91.

<sup>441</sup> Ebd.

Folgenden die markantesten Kameraeinstellungen und Perspektiven hervorgehoben und anhand von Szenenbeispielen untersucht werden. Des Weiteren soll der Schnitt genauer erforscht werden, da er sowohl als strukturalistisches Filmformal als auch in seiner Wirkung zur Verbindung der unterschiedlichen Zeitebenen dient. Diese Untersuchung zielt darauf ab, die Rolle des Schnitts im filmischen Kontext und seiner Auswirkung auf die gesamte Narration zu analysieren.

#### 4.2.1 Die Tragikomik zwischen den Einstellungen

Unterschiedliche Einstellungsgrößen werden in Filmen zur Lenkung auf verschiedene Geschichtsaspekte kombiniert. In *Lepa sela lepo gore* ist es nicht anders. Der Einsatz diverser Einstellungen, von Großaufnahmen, über Nahaufnahmen bis hin zu Totalen, sind im Film ausgewogen verteilt. Die auffälligsten filmischen Einstellungen sollen nun ausgehend von der Groß- und Detailaufnahme betrachtet werden.

Große Aufnahmen, ein Sammelbegriff für Groß- und Detailaufnahmen nach Korte<sup>442</sup>, werden grundsätzlich zur Fokussierung auf Figuren oder Objekte eingesetzt. Damit steht die innere Gefühls- und Gedankenwelt des Individuums im Vordergrund. Für die Zeit der Aufnahme ist der Charakter von seiner Umgebung isoliert und unterliegt der filmisch-figürlichen „Geschlossenheit“<sup>443</sup>. In *Lepa sela lepo gore* werden Großaufnahmen wiederholt eingesetzt: Zu Beginn etwa werden im Rahmen des Nachrichtensegments, in einer slow motion Kamerafahrt die Gesichter der einzelnen Anwesenden vor dem Tunnel aufgenommen. Sie jubeln und verfallen in eine Art kollektiven Optimismus und Euphorie. Im selben Abschnitt wird das Pioniermädchen bei der Überreichung der Schere gezeigt, wobei ihr Gesicht in einer Großaufnahme aufgenommen wird. Mit einer Schnittbewegung wird das Bild des Gesichts des jungen Mädchens hart geschnitten und ihre Mimik kippt von dem zuvor lächelnden in einen seriösen Ausdruck. Mit dem nah aufgenommenen Runzeln der Stirn wird das Gefühl von Verwirrtheit, Unbehagen und Unruhe vermittelt. Ihr Gesicht wird erneut in den Mittelpunkt geschoben, als sich der Politiker in den Finger schneidet und anfängt, stark zu bluten. In einer deutlichen Übertreibung spritzt das Blut in alle Richtungen, unter anderem auf das Gesicht der jungen Pionierin. Die weit aufgerissenen Augen im Kontrast zu dem sonst regungslosen Gesicht zeigen den deutlichen Schockzustand, der sich im Inneren der Figur abspielt, begleitet von einer hilflosen Starre. Diese Darstellung kann als Metapher für die folgenden Ereignisse, die sich ein Jahrzehnt später ereigneten, interpretiert werden. Dem blutigen Krieg und zahlreichen Massakern fallen unzählige Menschen zu Opfer. Diese schockierenden Ereignisse lösten landesweit eine Welle des Entsetzens aus und, obwohl die

---

<sup>442</sup> Vgl. Korte, „Elemente der filmischen Gestaltung“, S. 35.

<sup>443</sup> Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse*, S. 133f.



Menschen wussten, dass der Krieg begonnen hatte, verharrten viele regungslos in ihren Ortschaften. Dies war einerseits auf fehlende Alternativen, andererseits auf die Schwierigkeit, die neu entstandenen Umstände zu begreifen zurückzuführen.

Ein weiteres Beispiel, in dem Nahaufnahmen von Gesichtern verwendet werden, um unterschiedliche erzählerische Wirkungen zu erzielen, zeigt sich im Kontext des Todes der Charaktere, die im Tunnel gefangen sind. Besonders markant ist in diesem Sinne der Tod des ersten Soldaten Lazas (Dragan Petrović) und ebenso die Inszenierung des Todes seines Paten Viljuska (Milorad Mandić). In beiden Fällen wird filmisch der Moment des Sterbens genutzt, um mittels des Einsatzes von Nahaufnahmen einen emotionalisierenden Effekt zu erzielen. Bei Laza wird durch einen zusätzlichen, leicht nach oben gerichteten „low angle“<sup>444</sup> der körperliche Schmerz besonders deutlich hervorgehoben. Die Umgebung wird ausgeblendet und die „Mikrodramatik“<sup>445</sup> tritt in den Vordergrund des Geschehens. Ebenso wird bei dem Tod Viljuskas eine Großaufnahme benutzt, wobei der Tod anders als bei Laza inszeniert wird. Im Fokus steht die Darstellung des leblosen, aus dem Mund blutenden Körpers und den noch offenen Augen, die entweder zum Feind oder in den Himmel emporschauen.

Das durch die Nähe der Kamera zur Figur entstehende „Affektbild“<sup>446</sup> wird im abschließenden Dialog zwischen Halil und Milan, der in der Vorkriegszeit stattfindet, ein letztes Mal eingesetzt. Diese Nahaufnahme generiert abschließend einen engen Bezug zu beiden Charakteren und rundet mit der Bezugnahme auf die dialogische Anfangssequenz<sup>447</sup>, durch die Fortsetzung derselben, den Film ab. Es ist irrelevant, wo sie sich befinden oder was sie in dem Moment machen. Das Hauptaugenmerk liegt auf deren Mimik, den subtilen Emotionen und dem gesprochenen Wort, was in Kombination die Geschichte dramatisch enden lässt. Die Szene, die den ersten Kriegstag zeigt enthält in der ersten und zweiten Darstellung deutliche Ähnlichkeiten. Das Ende ist, betrachtet man zum Beispiel die blutige Hand Milans, eine Fortsetzung vom Anfang. Was sich allerdings ändert ist Milans Antwort auf Halils Frage nach seiner Meinung, ob es zu einem Krieg käme. Wie in der Totalen schriftlich festgehalten wird, ist angeführt, dass diese Szene mit dem ersten Tag des Krieges ansetzt. Dementsprechend antwortet Milan in der ersten Sequenz bejahend auf die ihm gestellte Frage. In der abschließenden Fortsetzung dieser Szene antwortet Milan bereits alkoholisiert auf dieselbe Frage mit einem leichten Lächeln: „Kakvog rata, bolan?“<sup>448</sup> Durch

---

<sup>444</sup> Ebd., S. 141.

<sup>445</sup> Ebd., S. 133f.

<sup>446</sup> Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse*, S. 137.

<sup>447</sup> Vgl. *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. (ab 00:08:00-00:08:03)

<sup>448</sup> Ebd. („Was für ein Krieg, Bruder?“, 2:00:53-2:00:56)

diese rhetorische Frage, die zugleich eine verneinende Antwort darstellt, wird noch einmal der Schmerz des Filmes, wie auch der Geschichte hervorgebracht, bevor ein harter Schnitt die Erzählung beendet.

Neben Großaufnahmen von Gesichtern sind auch jene von einzelnen Körperteilen oder Objekten zu unterstreichen. Auch hierbei wird das gezeigte Objekt isoliert und die „Umgebung tritt zurück.“<sup>449</sup> So wird beispielsweise mehrmals die Hand im Detail gezeigt, etwa als sich der Politiker Dzemat Bijedic mit der Schere in den Finger schneidet oder Milan mit dem zerbrochenen Glas verletzt. In beiden Fällen wird dem Publikum eine blutige Hand gezeigt, was erneut die Symbolik „Blut an den Händen haben“ im Kriegskontext verstärkt. Sowohl der Politiker, als auch Milan, ein einfacher Zivillist, partizipieren auf ihre jeweilige Art und Weise im Kriegsgeschehen, wobei keiner von beiden die eigene Unschuld bewahren kann, was bildlich mit der blutigen Hand betont wird.

Abschließend möchte ich die Nahaufnahmen von Titobildern erwähnen, die eine direkte Verbindung zur realen Geschichte der Region herstellen. Während das, im Prolog auf dem Tunnel hängende Bild eine vergleichsweise ikonenhähnliche Präsenz aufweist, indiziert das auf Nazims Auto festgebundene Bild Titos, das für die Flucht vorbereitet ist, den Machtverlust. Es betont den Verfall einer Ideologie, für die es keinen Platz in der neuen Gesellschaftsstruktur gibt. Im weitesten Sinne kann dies als Überbleibsel gelesen werden, das von Menschen einer Generation, unabhängig davon wohin sie sich bewegen oder wo sie sich befinden, mitgetragen wird.

Obwohl die amerikanische Einstellung und Nahaufnahme im Film überwiegen, sollen sie dennoch knapp zusammengefasst werden, da im Zusammenhang mit ihrem Einsatz keine formal-symbolischen Besonderheiten hervortreten. In diesen Einstellungsgrößen wickeln sich die meisten Handlungen, wie auch verbale Dialoge ab. Im „medium shot“<sup>450</sup> sind außerdem zahlreiche tragikomische Momente eingebettet. Während Großaufnahmen die Emotion und Dramatik der Figur betonen, eignen sich Nahaufnahmen für den Aufbau komischer Momente in tragischen Umständen besonders gut, da die Aufmerksamkeit auf die Figur in ihrer unmittelbaren Umgebung gelenkt wird. Hier entsteht durch das Zusammenspiel zwischen Dialog, „Gestik und Proxemik“<sup>451</sup> und dem Umfeld ein tragikomisches Potenzial. Dabei werden Tragik und Komik den einzelnen Aspekten abwechselnd zugeordnet und bewirken in Kombination den tragikomischen Effekt.

Vergleichbar mit Großeinstellungen generieren Totalen im Film eine eigene Bedeutungsebene und fallen in der Formanalyse besonders auf. Zum einen kann deren

---

<sup>449</sup> Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse*, S. 134.

<sup>450</sup> Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse*, S. 128.

<sup>451</sup> Rüssel, *Reader zur Film- und Fernsehanalyse*, S. 2.

formale Funktion als „establishing shot“<sup>452</sup> in der Prologszene erkannt werden, die in erster Linie zur Orientierung dient. Zusätzlich ermöglicht diese Einstellung neben der Umgebungswahrnehmung, die Rezeption der vorherrschenden Stimmung, die durch die im Film gezeigte Masse vor dem Tunnel entsteht. Laut Kühnel und im Falle von *Lepa sela lepo gore* zutreffend, ist die „zweite Funktion [der Totalen die] Eröffnungsfunktion“<sup>453</sup>, da genau diese Einstellung in der Eröffnungsszene des Prologs verwendet wird. Hinzu kommt die Berücksichtigung der „Totalen als Stimmungsbild“<sup>454</sup>, die sich ebenso auf den vorliegenden Film übertragen lässt, insbesondere im Zuge der Inszenierung des Raums vor dem Tunnel. Dafür kann beispielhaft die Szene von Viljuskas Tod herangezogen werden. Nach einer Ansammlung traumatischer Ereignisse, etwa dem Tod seines Paten Laza und der Erschießung der ehemaligen Lehrerin aus Selbstschutz, beschließt er „nach Hause zu gehen“. In einer Weiten Einstellung des Tunnels schaut das Publikum, das sich einerseits aus den nichtdiegetischen Zuschauer\*innen und andererseits den in der Diegese anwesenden Soldaten zusammensetzt, Viljuska beim Verlassen des Tunnels zu. In der Entfernung zwar variierend, behält die Kamera dennoch kontinuierlich eine der drei Totaleneinstellungen - Weit, Totale, Halbtotale.<sup>455</sup> Somit wird ein verstärktes Raumgefühl generiert und die Länge des Tunnels wird zusätzlich verdeutlicht. Es wird erkennbar, wie weit sich die Soldaten vom Tunneleingang verstecken. Außerdem wird der Hell-Dunkel Kontrast zwischen dem Raum inner- und außerhalb des Tunnels signifikanter. Das Licht am Ende des Tunnels kann dabei deutlicher und als Symbolik wahrgenommen werden, wodurch sich die Ambivalenz zwischen oder Verschmelzung von Gefahr und Erlösung ergibt.

Eine andere Funktion der Totalen wird in der Szene gezeigt, als Nazim mit seiner Familie flüchtet und dem Kneipenbesitzer Sloba (Petar Bozovic) die Schlüssel überreicht, deutlich. Mit dem Einsatz der weiten Einstellung tritt Nazims „Schwäche“ in den Vordergrund. Seine Schwäche ergibt sich nicht durch die Tatsache, dass er mit seiner Familie offenbar emigrieren möchte, sondern dadurch, dass er auf dem weiten Feld alleine seinen Freunden gegenübersteht inszeniert wird, wie er diese unzweifelhaft belügt. Seine Unsicherheit wird zusätzlich durch seinen leicht schiefen Stand und die beschämte Haltung akzentuiert. Des Weiteren wird am Ende des Films zwar in keiner Totalen, sondern einer Halbtotalen Einstellung das Kriegsende symbolisiert. Mit der Kamerafahrt und einer Einstellung zwischen halbtotale und amerikanischer, werden die Leichen bzw. Opfer des Krieges explizit gezeigt. Die aufeinanderliegenden, blutverschmierten Menschen, die im Prolog jubelnd vor demselben Tunnel standen, verkörpern im wahrsten Sinne des Wortes die Konsequenzen

---

<sup>452</sup> Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse*, S. 114.

<sup>453</sup> Ebd., S. 132.

<sup>454</sup> Ebd., S. 133.

<sup>455</sup> Vgl. Korte, „Elemente der filmischen Gestaltung“, S. 35.

der kriegerischen Auseinandersetzungen. Anders als beim Tod der einzelnen Soldaten aus dem Tunnel, liegt der Fokus hier nicht auf der individuellen Geschichte, sondern auf dem Hervorheben der Masse. Der „Top-Shot“<sup>456</sup>, welcher die ganze Länge der Kamerafahrt beibehalten wird, erzwingt einen direkten Blick auf die Opfer.

#### 4.2.2 Perspektivische Ästhetisierung der Machtgefälle

Die bereits in der Analyse der Einstellungsgrößen zum Teil angeschnittenen Kameraperspektiven stellen einen ebenso wichtigen und symbolischen Aspekt des Werkes dar. Je nach Perspektive wird eine andere Stimmung hervorgehoben, die wiederum eine entsprechende Wirkung auf die Zuschauer\*innen hat.

Neben der Normalsicht lässt sich der wiederholte und auffällige Einsatz von Ober- und Untersicht erkennen. Die erste Vogelperspektive, die betrachtet wird, ist in der ersten Szene, in der die Protagonisten Halil und Milan erstmals als Erwachsene vor dem Krieg eingeführt werden, sichtbar. Bei einem Basketballspiel in einer Eins-zu-Eins Konstellation befinden sich beide Figuren auf der gleichen Ebene, während das Publikum aus einer Aufsicht, genauer einem Top Shot, beobachtet. Dass sich beide Figuren auf derselben Ebene befinden hebt ich deshalb hervor, weil dies durch den Film hindurch nicht immer der Fall ist. Der spielerische Kampf der gleichgesetzten Kindheitsfreunde dient als Symbol für einen baldigen Umschwung im Verhältnis.

Je nachdem, wer oder was als Bezugsposition genommen wird, stellen die Perspektiven unterschiedliche Verhältnisse und Gefälle dar.

Die Untersicht indiziert Superiorität, die auf unterschiedlichen Ebenen aufbauen kann - Wissen, Machtposition, Popularität etc. Ein Beispiel hierfür ist die Darstellung der Soldaten, welche die jungen Männer von zu Hause abholen und in die Kaserne zu Kriegsvorbereitungen mitnehmen. Diese werden aus einer Froschperspektive aufgezeichnet, welche ihre Dominanz gegenüber hilflosen Müttern, wie etwa Milans oder Veljas, porträtiert. Dementsprechend wird in diesem Fall die Mutter aus einer den Point of View der Soldaten nachahmenden Aufsicht gezeigt. Ähnlich wird die Froschperspektive eingesetzt, um die Macht der serbischen Soldaten beim Niederbrennen bosnischer Dörfer hervorzuheben. Das Publikum wird unterhalb der Normalsicht platziert und schaut der Gruppe bei zerstörerischen Akten zu. Ein weiterer Einsatz der Untersicht im Sinne der Betonung bestehender Machtgefälle wird im Dialog zwischen den kleinen Halil und Milan und einer Sexarbeiterin deutlich. Während die sexuell erfahrene und ältere Frau aus einer leichten Froschperspektive zu sehen ist, nehmen die Kinder im filmischen Rahmen eine herabgesetzte Position durch die Aufsicht ein. Die Untersicht wird allerdings nicht nur bei

---

<sup>456</sup> Rüssel, *Reader zur Film- und Fernsehanalyse*, S. 3.

bedrohlichen oder dominanten Charakteren eingesetzt. Ein Beispiel dafür ist das Foto, welches von Halil und Milan vor ihrer gemeinsamen Werkstatt geschossen wird. In diesem Kader wird durch diese Perspektivenwahl ein der Stolz und Zusammenhalt der Figuren vermittelt.

Entgegengesetzte Perspektiven, die mittels Schnitt abwechselnd das Machtgefälle aus beiden Blickwinkeln zeigen, sind im Film ein auffallendes Merkmal. Ein Extremfall, der das besonders deutlich zeigt ist, als Viljuska einem anderen, von Milan angeschossenen, serbischen Soldaten seine Waffe in den Mund schiebt. Mit hoher Schnittfrequenz wird das Überlegenheitsverhältnis betont, indem der stehende Viljuska (Froschperspektive) den liegenden Soldaten (Vogelperspektive) mit der Waffe bedroht und ihn durch oralsexuelle Insinuation demütigt.

Viljuskas Tod ist durch ein ebenso markantes, symbolisch aufgeladenes Perspektivbild gekennzeichnet. Nachdem er barfuß und entwaffnet den Tunnel verlässt, wird er mittels Kamerafahrt von den Füßen aufsteigend, mit kontinuierlicher Top Shot Perspektive gefilmt. Mit zunehmender Entfernung sieht man ihn, mit unveränderter Kameraperspektive, hinaufschauen. Die ausgeweiteten Armen symbolisieren einerseits die Kapitulation, andererseits seine Akzeptanz der Lage und seine „Offenheit“ gegenüber dem bevorstehenden Tod. Aus der extremen Vogelperspektive oder dem Point of View der bosnischen Soldaten, die auf dem Tunnel platziert sind, wird das Erschießen des serbischen Soldaten, der somit endlich „nach Hause“<sup>457</sup> gehen kann gezeigt.

#### 4.2.3 Montage: Das Bindeglied der Zeitebenen I.

In der Auseinandersetzung mit dem Schnitt steht in erster Linie der filmische Umgang mit zeitlichen Übergängen und Verbindungen im Fokus. *Lepa sela lepo gore* schaffte es trotz überwiegend harter Schnitte mittels bildlicher und akustischer Brücken, zeitübergreifende Einstellungsverknüpfungen zu generieren. Die Übergänge sind damit zwar bildlich und akustisch nachvollziehbar, bleiben aber keineswegs unsichtbar. Das Stilisieren der Zeitsprünge trägt zu einer paradoxen Verbindung von fließenden Übergängen und harten Schnitten bei.

Die Krankenhausszene ab der zwölften Minute ist ein geeignetes Beispiel hierfür. Diese Szene zeigt den im Krankenhausbett liegenden Milan und im Hintergrund unter allen hörbaren Geräuschen das hervorstechende Klingeln des Telefons. Nach einem harten Cut

---

<sup>457</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. („idem kuci“, 01:41:17-01:41:19)

treten die Soldaten Velja und Laza, die in ein verlassenes Haus eingebrochen sind, hervor. Bevor das Telefon im Haus erneut ertönt, sagt Velja ironisch zu Laza: „Heb ab. Es ist für dich.“<sup>458</sup> Diese Verbindung ermöglicht das nachvollziehbare Zeigen eines Flashbacks, welcher durch Ironie das komische Element in den tragischen Kontext einbettet. Das Lustige, in dem Fall Veljas rhetorischer Witz, hebt die Tragik der gezeigten Situation zusätzlich hervor.

Eine bildliche Verbindung der Zeiten ist in der Szene der Werkstattverbrennung seitens serbischer Soldaten ersichtlich. Ohne an der Vernichtung der Gebäude teilzunehmen, schaut Milan zu, wie seine Mitmenschen, die von ihm und Halil aufgebaute Autowerkstatt zerstören. Mit einer Kamerafahrt zu Milans Körpermitte wird die Schussbereitschaft seinerseits angedeutet. Durch die weitere Ranfahrt zu seinem Rücken, die zur absoluten Abdunkelung des Bildes führt, wird ein Sprung in die Vergangenheit geschafft. Auf die mittels Ranfahrt generierte Ablende folgt ein unsichtbarer Schnitt, nach dem in einer Großaufnahme Halils Gesicht gezeigt, das den Kader zunächst ausfüllt. Mit der langsamen physischen Distanzierung von der Kamera, fährt diese vertikal aufwärts um Milans Gesicht zu zeigen, während dieser auf der Leiter steht und versucht, das Schild der Werkstatt gerade aufzuhängen. Nachdem weitere Nachbarn dazu stoßen, soll ein Foto der zwei Freunde aufgenommen werden. Dabei wird plötzlich anstelle des Blitzes Schussfeuer sichtbar, welches wiederum eine Transition zur Ausgangsszene ist, in der Milan seine Kriegskameraden wegen der Destruktion der Werkstatt anschießt.

Ähnlich wie die Telefonszene wird eine zeitliche Überbrückung durch die Kombination von Bild und Sound geschaffen, etwa als Milan erneut im Krankenhaus gezeigt wird, während sich draußen ein Unwetter ereignet. Ein blendend heller Blitz und lauter Donnerschlag in Milans Gesicht versetzen die Zuschauer\*innen zurück in die Kriegszeit, in der dasselbe Bild des Blitzeffekts und der gleiche Ton des Donners Milan als Soldat im Kader erscheinen lassen.

Auch Intermedialität, die erneut über die Bildfunktion wirkt, schafft einen markanten temporalen Übergang. Mit dem Fokus auf das Feuer der brennenden Werkstatt<sup>459</sup> springt der Film von der Kriegszeit ins Krankenhaus, wo als verbindender Faktor ein brennendes Haus im Fernsehen dargetellt wird. Durch den Kameraschwenk wird ein Feuerzeug aufgenommen, dessen Feuer in diesem Moment zum Anzünden einer Zigarette verwendet wird. Somit werden zwei filmische Zeitebenen verknüpft. Darüber hinaus wird das Motiv des Feuers auf drei Ebenen dargestellt: Zunächst taucht das Feuermotiv als Erinnerung in Form

---

<sup>458</sup> Ebd., („Idi javi se. Za tebe je.“, 00:12:05-00:12:10)

<sup>459</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. (00:19:51-00:19:53)

eines filmischen Flashbacks auf. Dann wird es in der gegenwärtigen Szenerie des Krankenhauses durch das Feuerzeug sichtbar, das ein unterschwelliges Gefahrenpotenzial in sich trägt. Schließlich wird das Motiv des Feuers auf der intermedialen Metaebene des Fernsehers erneut aufgegriffen, wodurch eine Verbindung zwischen Erinnerungen an Vergangenes und Gegenwärtigem sowie den Schauplätzen der Kriegsfront und Krankenhaus hergestellt wird.

Auch der bereits erwähnte Einsatz der Kamerabewegung ermöglicht, besonders in Kombination mit der Bild- und Tonebene die Überbrückung der Zeit und des Raumes. Um diese Feststellung zu belegen, möchte ich die Szene von Viljuskas Tod als exemplarisches Beispiel heranziehen.

Nachdem Viljuska hoffnungslos, barfuß und entrüstet den Tunnel verlässt, um „nach Hause zu gehen“<sup>460</sup> wird er von den Rivalen erschossen. Die Schüsse werden aus unterschiedlichen Perspektiven und Einstellungen gezeigt. Schlussendlich ist die Kamera hinter ihm in der Untersicht positioniert, sodass der Anschein erweckt wird, Viljuska falle auf die Kamera und somit auf den Zuschauenden. Die Schwarzblende wird als Ausgangspunkt für einen weichen Schnitt und die darauffolgende Szene verwendet, nämlich als mit der Rückfahrt der Kamera ein neuer Bildraum eröffnet wird. Sich von einer schwarzen Trommel distanzierend wird ein Flashback von Viljuskas Einzug in den Krieg offenbart. Nachdem er in den Bus Richtung Kriegsfront steigt und sich die Bustür schließt, wird das Publikum in das Geschehen der Kriegszeit versetzt, in der Viljuska stirbt. Die Kamera, die nun vor ihm positioniert ist, verharrt unbewegt, während Viljuska durch seinen Fall auf den Boden sich unaufhaltsam von ihr entfernt. Im Zusammenhang damit kann die zuvor dargestellte Busfahrt als symbolische Reise in den Tod gelesen werden.

Ebenso symbolgeladen ist der Tod Veljas. Sein Suizid wird von einer Kameraaufnahme innerhalb des Films gerahmt. Die Schwarzblende wird erneut als Übergangselement verwendet. Als Velja den Reißverschluss einer Tasche öffnet, wird deutlich, dass die Zuschauer\*innen innerhalb der Tasche platziert sind und sich in einer vergangenen Zeitebene befinden. In dieser Dimension wird Velja zunächst aus einer extremen Untersicht gezeigt. In diesem Flashback erinnert das Öffnen der schwarzen Tasche an eine Leichenschau, was verschiedene Interpretationsmöglichkeiten bietet. Einerseits kann das Publikum die Totenperspektive einnehmen und somit die düstere Stimmung und Bedeutung des Moments nachempfinden. Andererseits kann argumentiert werden, dass der zu dem Zeitpunkt noch lebende Velja symbolisch seiner eigenen Zukunft ins Auge blickt, bevor er die Entscheidung trifft, statt seines jüngeren Bruders in den Krieg zu ziehen.

---

<sup>460</sup> Ebd. (01:38:37-01:40:47)

### 4.3 Kriegssymbolik der Filmbilder

Symbole und metaphorische Bilder werden im gesamten Film auf verschiedenen Ebenen vermittelt, ob durch Kameraeinstellungen, Schnitt, Ton oder Dialoge. Bestimmte Motive fallen allerdings besonders auf und wirken durch wiederholtes Zeigen sinnstiftend.

Zuerst soll der Tunnel als eines der zentralen filmischen Motive näher untersucht werden. Ein erheblicher Teil der Handlung spielt sich in oder vor diesem Tunnel ab, der als Metapher für Jugoslawien, insbesondere in Anbetracht der zwischenethnischen Beziehungen, verstanden werden kann. Damit wird suggeriert, dass die Relationen zwischen den Nationen stets angespannt waren und unumgänglich früher oder später eskalieren mussten. Der Tunnel fungiert als eine Art schwarzes Loch, in dem alles unterdrückt wurde, was in der gesellschaftspolitischen Realität nicht erlaubt war oder den Erhalt eines, wenn auch nur scheinbaren, solidarischen Miteinanders störte.<sup>461</sup>

Auf einer psychologischen Ebene kann der Tunnel als das Unterbewusstsein gelesen werden. Es ist jener Ort, an dem Flashbacks der Charaktere gezeigt werden und Erinnerungen hochkommen. Damit einhergehend ergibt sich im weitesten Sinne der Vergleich mit der Couch im Rahmen einer Psychoanalyse, da sich die Soldaten in der im Tunnel verbrachten Zeit nicht nur nach innen gekehrt erinnern, sondern ihre Erinnerungen nach außen hin in Form von Erzählungen kommunizieren und teilen.

Direkt verbunden mit dem Tunnel ist auch der darin schlafende „Drekavac“, der eine mythologische Figur des Bösen porträtieren soll. Ein Dialog zwischen Halil und Milan im Kindesalter erklärt, dass der Drekavac die Menschen fressen und die Häuser niederbrennen würde, sollte er erwachen. Mit der Verwendung dieser Metapher werden die Ursachen des Krieges als auch der Krieg selbst abstrahiert dargestellt. Dieser wird als schicksalhaft und „fatalistisch unumgänglich“<sup>462</sup> präsentiert. Der Drekavac liegt demnach metaphorisch im Dunklen versteckt und wartet darauf, rauszuspringen.<sup>463</sup> Gleichzeitig kann der Drekavac oder das Betreten seines Territoriums in filmischer Hinsicht als Konfrontation mit inneren „Dämonen“ interpretiert werden – das sind eigene Ängste, herausfordernde Entscheidungen oder die Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit. Im diesem Sinne kann der Tunnel als Ort der Verbindung und Identifizierung mit der mythologischen Figur gelesen werden.

---

<sup>461</sup> Vgl. Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 138f.

<sup>462</sup> Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 203.

<sup>463</sup> Vgl. ebd.



Als zweites soll die bildliche Symbolik des Feuers betrachtet werden. Die Verwendung des Begriffs im Filmtitel deutet bereits auf Ambivalenz hin. Einerseits - und überwiegend - als destruktives Element eingesetzt, wird es zugleich dialogisch mit Schönheit in Verbindung gebracht.<sup>464</sup> Die Ästhetisierung des Feuers und der Zerstörung kann als Kritik am Barbarentum und als visuelle Dekonstruktion der Nationalitäten oder nationalen Identitäten gelesen werden. Gleichzeitig manifestiert sich das Feuermotiv wiederholt als satirischer Moment im Film. Beispielsweise wenn die serbischen Soldaten voller Optimismus das Dorf zerstören<sup>465</sup> oder eine mengenmäßig überschaubare Personengruppe vor dem Krankenhaus für Frieden demonstriert, indem sie Kerzen auf der Straße anzünden. Obwohl diese Geste als Gedenken an die Opfer gedacht ist, wird dennoch die Parallele zur destruktiven Eigenschaft des Feuers im übrigen Film deutlich hervorgehoben.

Ein abschließendes Motiv, das durch die Inszenierung auffällt wird das Blut – genauer gesagt, die blutige Hand. Dies wird unübersehbar, wenn sich Dzermal Bijedic in den Finger schneidet, oder etwas dezenter dargestellt, wenn Milan sein Schnapsglas zerbricht und sich dadurch verletzt. Die Darstellung des ersten Beispiels ist stark stilisiert und erinnert durch die Überzeichnung an die Ästhetik von Zeichentrickfilmen. Dadurch wird der Moment der Ernsthaftigkeit abgeschwächt und die Situation wird ins Lächerliche gezogen. Anders ist die Verletzung Milans zu betrachten, die im ersten Moment marginal erscheinen mag, jedoch eine bedeutungsvolle Botschaft übermittelt. Die Darstellung der blutigen Hände kann unabhängig von ihrer spezifischen Darstellungsweise als Allusion auf den kommenden Krieg interpretiert werden. Gleichzeitig können sie auch als mögliche Verbindung mit der Redewendung „to be caught red-handed“ gelesen werden. Sowohl der Politiker als auch der Zivilist sind in den Krieg verwickelt und tragen zur gesellschaftlichen Destruktion bei.

#### 4.4 Sound: Das Bindeglied der Zeitebenen II.

In *Lepa sela lepo gore* ist die Filmmusik ein hervorstechendes Merkmal. Dem Sound wird nicht nur die atmosphärische Funktion zugesprochen, sondern darüber hinaus wird dieser als zusätzliches Mittel zur Symbolisierung oder aber Ironisierung eingesetzt. Die Unterscheidung zwischen diegetischer und non-diegetischer Filmmusik variiert in ihrer Klarheit und Wahrnehmbarkeit, da die Abgrenzung zwischen beiden manchmal deutlicher und zuweilen weniger deutlich ist.

Als sich Halil und Milan beispielsweise in der Zeit vor dem Krieg für einen Ausflug in die Stadt fertigmachen und ins Auto setzen, dreht Milan das Lied „Igra rock' en' rol cela

---

<sup>464</sup> Vgl. *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. (Velja: „Lepa sela lepo gore“. 01:02:15-01:02:18)

<sup>465</sup> Ebd. (00:23:23-00:23:36)

Jugoslavija<sup>466</sup> von Električni Orgazam auf.<sup>467</sup> Die diegetische Musik wandelt sich unbemerkt in eine nicht-diegetische, als die Lautstärke der Musik trotz zunehmender Entfernung des Autos konstant bleibt. Ebenso unverändert bleibt die Intensität nach einem harten Schnitt, wonach das Auto vor dem Tunnel in einer Totale, mit dem Blick aus dem Tunnel heraus, gezeigt wird. An dieser Stelle führt ein Cut das Publikum weiter zurück in die Kindheitszeit der Protagonisten. Der harte Schnitt wird durch den daran anschließenden musikalischen Kontrast unterstrichen, wenn die Sexarbeiterin gezeigt wird, die leise ein Volkslied singt und langsam vor den Jungs schlendert. Zwar werden die Soundebenen überlagert und somit der harte Schnitteffekt gelindert, aber der Kontrast zwischen den Abschnitten bleibt nichtsdestotrotz klar erkennbar.

Ebenso auf diegetischer wie auch non-diegetischer Ebene werden Lieder wahrnehmbar, die mit Kommunismus und Titoismus assoziiert werden. Diese betonen den Bezug zur Vergangenheit und erwecken bei den Figuren und potenziell auch Zuschauer\*innen ein Gefühl von Nostalgie. Während diese Lieder außerhalb der Diegese einen pompösen und intensiven Klang vermitteln, heben sie innerhalb derselben die bestehende Leere hervor. Als Gvozden (Velimir ‚Bata‘ Živojinović), ein loyaler Kommunist und Vertreter des Titoismus, beschließt aus dem Tunnel rauszufahren und sich für die verbliebenen überlebenden Soldaten zu opfern, verschmelzen die diegetischen und non-diegetischen Klänge durch das Abspielen kommunistischer Hymnen. Dies vermitteln einen angehenden Triumph und untermalt Gvozdens Stärke und Entschlossenheit.

Ebenso zu erwähnen ist der Sound im Zusammenhang mit dem musikalischen Leitmotiv „Igra rok’ en’ rol cela Jugoslavija“. In der großen Zerstörungsszene, in der die serbischen Soldaten durch ein Dorf ziehen und alles in Brand setzen, erklingt simultan das genannte Lied. Das fröhliche, dynamische Lied behandelt den Zusammenhalt Jugoslawiens, was in Kombination mit der gezeigten Szene einen stark ironisierenden Moment schafft. Der non-diegetische Sound trägt zum komischen Effekt bei, während das Bild die Tragödie porträtiert. Auffällig sind dabei die Brüche in der Musik, welche durch diegetische Geräusche wie etwa Feuer, Schüsse, die Klangkulisse der Zerstörung umso dramatischer hervorstechen. Die Musik untermalt zudem in Kombination mit einzelnen Einstellungen, zum Beispiel dem tanzenden Soldaten, die Leichtigkeit, mit der die Destruktion ausgeführt wird.

Der rein diegetische Sound ist vordergründig von Dialogen, Musik und kriegsbezogenen Geräuschen, wie etwa Schüssen oder Schreien gekennzeichnet. Ein bedeutsames Merkmal,

---

<sup>466</sup> Električni Orgazam, 1988

<sup>467</sup> Vgl. *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. (00:20:52-00:20:55)

das einen Großteil des Films prägt, sind die Stimmen aus dem Off. Primär sind damit die nicht sichtbaren Rivalen, die den Tunnel umzingeln, gemeint. Durch die Verbindung mit den Gefangenen über ein Funkgerät spielen sie wiederholt unterschiedliche Inhalte über Funk ab. Die Inhalte variieren und reichen von Liedern über simple Kommunikation bis hin zur akustischen Übertragung von begangenen Verbrechen an anderen Personen. Die gleichzeitige Unsichtbarkeit und Hörbarkeit der bosnischen Soldaten wirkt sich einerseits negativ auf die Psyche der Gefangenen aus und vermittelt andererseits auch dem Filmpublikum das permanent präsente Gefahrenpotenzial.

#### 4.5 Kollektive Figurenportraits im Kontext ihrer sozialen Zugehörigkeit

Die Figurenanalyse soll nicht anhand der Auseinandersetzung mit einzelnen Charaktere erfolgen. Stattdessen werden die Figuren gruppiert und kategorisiert, um als Personifikationen sozialer Gruppen oder Schichten betrachtet werden zu können. Eine Kategorie setzt sich ganz vordergründig aus den im Tunnel gefangenen Soldaten zusammen. Da alle Mitglieder eigene Geschichten und Hintergründe haben, die auch im Film gezeigt werden, generiert die Gruppe ein vielfältiges Bild, welches als Symbol für die nationale Heterogenität verstanden werden kann. Daher müssen im Kontext der Kategorie der Soldaten aus dem Tunnel weitere Subkategorien definiert werden. Im nächsten Schritt werden die Antagonisten hinsichtlich ihrer Inszenierung untersucht, gefolgt von einer abschließenden Analyse der weiblichen Figuren.

Das Darstellungskonzept der nationalen Identität lehnt an das Bild des „wild man of the Balkans“<sup>468</sup> von Fredric James an, welches von einer angeborenen und genetisch weitergegebenen Aggression der Menschen vom Balkan spricht. Die westliche Perzeption dieser Region diente dem Regisseur als Inspiration und Mittel zur Kritikausübung, indem negative Stereotypisierungen stärker betont und bildlich hervorgehoben werden. Obwohl dabei die nationale Identität dekonstruiert wird, schafft der Film mittels dieser Vorgangsweise eine gleichzeitige Romantisierung der Nation.<sup>469</sup>

Die eindimensionalen Figuren, die zunächst als agierende nationale Typen verstanden werden können, erhalten mit dem Verlauf der Zeit an Tiefe und erinnern in ihrem Aufbau an Srdjan Kovačevićs tragikomische Figurenkonzepte.<sup>470</sup> Mit einer solchen Figurenkonstruktion soll primär die Heterogenität der Nation hervorgehoben werden. Von den unterschiedlichen

---

<sup>468</sup> Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 82.

<sup>469</sup> Vgl. ebd.

<sup>470</sup> Vgl. Kuzmić, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, S. 52.

Motiven der Soldaten in den Krieg zu ziehen bis hin zu deren Verhalten im gleichen, werden die gezeigten Männer kaum glorifiziert. Zugleich wird die kommunistische Idee der Einheit und Brüderlichkeit als positiver Gedanke vermittelt, der besonders in jenen Momenten hervortritt, wenn die Figuren sich in Lebensgefahr befinden. Die existenzgefährdenden Umstände werden als Momente der Verbindung gezeigt, in denen die Gemeinsamkeiten der Figuren die einzelnen Unterschiede überblenden und neben der Vereinigung auch komische Momente hervorbringen. Verstärkt wird die Komik durch den Dialog, welcher als Mittel zur Kritik eingesetzt wird. Die kritischen Untertöne sind größtenteils in einer Mischung aus komischer Ironie und Hyperbel verpackt. In Bezugnahme auf den Autor Daniel J. Goulding schreibt Zvijer, dass der Film das Aneignen und Vulgarisieren serbischer nationaler Mythen in Miloševićs Regime, wie auch die degradierende und degradierte Rhetorik desselben anprangert.<sup>471</sup> Neben der unzähligen Profanitäten schafft der Film mittels Rhetorik und Dialog die kritische Einbettung in den damals realen sozialpolitischen und historischen Kontext, beispielsweise als der Professor sagt: „Die Tito-Armee ist eine der größten Katastrophen, die dem Menschen widerfahren konnte.“<sup>472</sup> Oder etwa als Gvozden betont: „Er [Tito] hat viel gelogen, aber wir haben ihn geliebt.“<sup>473</sup> Die Widersprüchlichkeit und Absurdität der Zeit wird wiederholt beleuchtet und ihre Auswirkungen auf die Zeit danach wird hinterfragt. Srdjan Dragojević betont mittels schwarzem Humor und Ironie, permanent an der Grenze zwischen Weinen und Lachen, die Tatsache, dass in einem Krieg, wie es der in Ex-Jugoslawien war, die Menschen beider Seiten gleichzeitig zu Tätern und Opfern werden. Somit kommt es zur widersprüchlichen Verbindung der zugleich destruktiven und selbstdestruktiven Natur des Konfliktes.

Die Soldatenfiguren im Tunnel lassen sich grob auf drei Typen aufteilen: Die Systemkritiker, die Kriegsbefürworter und die Figuren, die als Nebenprodukt des Krieges verstanden werden können, auf die abschließend eingegangen werden soll. In die erste Kategorie des selbstkritischen Bildes fallen der Hauptprotagonist Milan (Dragan Bjelogrić), der intellektuelle Professor Petar (Dragan Maksimović) und zum Teil der General Gvozden (Velimir ‚Bata‘ Živojinović). Alle drei Figuren sind so konzipiert, dass sie in der Gesamtkonstellation und im Vergleich zu den anderen Soldaten hervorstechen. Auffällig ist dabei das weitgehende Ausfallen der humoristischen Komponente sowie ein mystischer, verschlossener Charakter von Milan und teilweise Gvozden. Beim Professor fällt hingegen sein hoher Bildungsgrad und Hang zur lyrischen Kunst auf, während Gvozden der einzige mit einer militärischen Ausbildung ist. Diese Gruppe soll den Teil der Soldaten zeigen, die eine positive Konnotation

---

<sup>471</sup> Vgl. Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 198.

<sup>472</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. („Ta titova vojska je jedna od vecih nesreca koja je coveka mogla da snadje.“, 01:09:15-01:09:23)

<sup>473</sup> Ebd. („Mnogo je lagao [...] ali smo gas vi voleli.“, 01:44:02-01:44:07)

vermitteln.<sup>474</sup> Diese drei Figuren sind die einzigen, die nicht beim aktiven Zerstören der Dörfer inszeniert werden beziehungsweise deren Teilnahme nicht durch Spaß am Krieg gekennzeichnet ist. Vielmehr verkörpern sie die reflektierte Population, welche die Tragik und Sinnlosigkeit des Geschehens erkennt. Ein Beispiel dafür wäre die Szene, als der Professor im noch brennenden Haus das zuvor klingelnde Telefon in die Hand nimmt und eine verzweifelte Frau an der Leitung hört. Sie schreit nach ihrem Mann, der zuvor von den Soldaten getötet wurde. Während ein Teil der Soldaten sichtlich Spaß an der Situation hat, spiegeln sich im Gesicht des Professors, Milans und Gvozdens hingegen Mitleid und Unbehagen wider.

An dieser Stelle soll die Figur Milans als Hauptcharakter speziell hervorgehoben und näher betrachtet werden. Der serbische Bosnier wird als einfacher Mann porträtiert. Noch mit seiner Mutter wohnend lebt er in ärmlichen Verhältnissen, die zusätzlich durch deren bildungsfernen Soziolekt und einem gängigen Gebrauch von Fäkalsprache untermalt werden. Durch seine enge Freundschaft mit dem muslimischen Bosnier Halil wird erkenntlich, dass Milan einem ideologischen Fanatismus und Extremismus fernsteht, sich selbst dennoch als Serbe identifiziert, zum Beispiel als er Geld von Halil nimmt und von allen angebotenen Währungen die „tschetnische“<sup>475</sup> nimmt. Nachdem er eigene Soldatenmänner wegen Verbrennung der Werkstatt Halils anschießt erfährt er, dass Halil zusammen mit weiteren muslimischen Soldaten seine Mutter ermordet haben soll. In diesem Moment kippt Milans politische und persönliche Einstellung. Fortan sieht auch er die bosnischen Kämpfer als Rivalen, die es zu besiegen gilt. Seine Stärke und Kampfbereitschaft werden wiederholt besonders in Flashbacks aus seiner Kindheit erkennbar, wenn Milan und Halil im Spiel gegeneinander kämpfen und dabei keiner von beiden aufgeben will. Dieses Durchhaltevermögen spiegelt sich ebenso in der Kriegszeit, aber auch im Krankenhausaufenthalt wieder. Obwohl Milan zunächst als Loyalen Freund gezeigt wird, der Gerechtigkeit, Treue und Freundschaft über gesellschaftliche oder ordnungssystematische Regeln stellt. Sein Bedürfnis nach Rache wird auf der anderen Seite, besonders nachdem er vom Tod seiner Mutter erfährt und später in der Zeitebene des Krankenhauses hervorgehoben. Trotz seiner Überzeugung seine Mutter rächen zu müssen, schafft er es im Endeffekt nicht, wodurch seine humane Natur wieder in den Mittelpunkt gerückt wird. Das Paradoxon der Figur ist die Teilnahme am Krieg, den er repetitiv, ob durch Mimik und Gestik oder verbal, als fehlgeleitet und sinnlos betrachtet. Trotz seiner anfänglichen antikriegerischen Einstellung und Gewissenhaftigkeit, die beispielsweise auch im Moment, als er es nicht schafft, seine ehemalige Lehrerin zu erschießen, obwohl sie in dem Moment

---

<sup>474</sup> Vgl. Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 199.

<sup>475</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. („Cetnicke“, 00:08:30-00:08:32)

ein potenzielles Risiko für sein eigenes Leben darstellt, deutlich wird, verübt er dennoch, wie alle anderen Soldaten im Krieg, barbarische Taten.

Abschließend soll seine Kindheitsangst vor dem Tunnel beziehungsweise dem im Tunnel schlafenden Drekačac thematisiert werden. Dieser, sich über Jahre ziehenden Angst, muss er sich im Moment der Lebensgefahr stellen. Entgegen anfänglichen Zögerns läuft er in den Tunnel, um sich vor den Feinden zu schützen. Dort „schaut er seiner Angst ins Auge“<sup>476</sup> und taucht damit symbolisch auf ein tieferes Niveau seines Bewusstseins ab. Somit wird erkenntlich, dass der Drekačac nie im Tunnel, sondern sich stets innerhalb der einzelnen Charakteren befand. Sowohl Milan als auch Halil mutieren im Krieg zu dieser Gestalt, vor der sie als Kinder Angst hatten.

Der zweite vertretene Typus wird von den Figuren Viljuska (Milorad Mandić), Laza (Dragan Petrović) und Velja (Nikola Kojo) verkörpert. Sie zeigen die kritisierte und negative Seite der Soldaten, welche zwar mit unterschiedlichen Motiven in den Krieg gezogen sind, dennoch vergleichsweise ähnliche Charakterzüge aufweisen. Laza und Viljuska beispielsweise sind Männer, die sich aus religiöser Überzeugung dem Krieg angeschlossen haben. Viljuskas Motivation zur Teilhabe wird zusätzlich durch sein markantes Kostüm hervorgehoben. Mit einer durchgängigen Erscheinung in tschetnischer Soldatenuniform, langen Haaren und Bart, wird seine Zugehörigkeit zur orthodoxen Gruppe optisch betont. Betrachtet man beide Figuren, so wird deutlich, dass der Religion dabei ein deutlicher Primitivismus zugeschrieben wird, der mit dem bloßen Praktizieren religiöser Bräuche und dem Wiederholen leerer, vorgegebener Phrasen, deren Kern und Sinn unverstanden bleiben, verdeutlicht wird.<sup>477</sup> Sowohl Viljuska als auch sein Pate Laza können als „Sklaven nationaler Stereotypen“<sup>478</sup> gelesen werden, die durch mediale Manipulation von der Notwendigkeit des Krieges und ihrer individuellen Relevanz im selben überzeugt wurden. Ihre Hauptcharakteristika bestehen aus Ungehobeltheit, Aggressivität, leichter Beeinflussbarkeit und der damit einhergehenden Leichtgläubigkeit.

Obwohl Velja nicht dieselbe Motivation teilt, fällt er in die Kategorie der negativ konnotierten Soldaten. Seine Figur wird zudem besonders auffällig für den Comic Relief eingesetzt. In Anlehnung an das klassische Konzept der Tragödie und Komödie wird die Verschmelzung dieser beiden dramatischen Gattungen in der Zusammensetzung der zwei Subkategorien der Soldatengruppe deutlich. Während die tragischen Figuren (Milan, Professor, Gvozden) von moralischen Prinzipien geleitet handeln, können die komischen Figuren niederen und

---

<sup>476</sup> Ebd. (00:34:55-00:34:59)

<sup>477</sup> Vgl. Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 154.

<sup>478</sup> Ebd., S. 113. („robovanje nacionalnim stereotipima“ [Übers. N. M.]

weniger gebildeten Schichten zugeordnet werden. Ein Beispiel hierfür ist unter anderem auch Veljo, der bereits vor dem Krieg seinen Lebensunterhalt durch illegale Mittel finanzierte. Er ist jene Figur, die zwar nicht aus persönlicher Überzeugung in den Krieg zieht, sondern um seinen jüngeren Bruder zu beschützen. Er kann dennoch, basierend auf seinen mit Spaß verbundenen zerstörerischen Handlungen im Krieg, in die Gruppe der kritisierten Soldaten eingliedern.

Abschließend ist es wichtig, die Figur Brzi (Zoran Cvijanović) zu beleuchten. Durch einen zufälligen Zusammenhang landet er aufgrund seines Drogenkonsums im Krieg. Neben den wiederholten Anspielungen auf seine Drogensucht und den Flashbacks, die sein von dieser Problematik beeinflusstes Leben verdeutlichen, zeichnet er sich primär durch seine Hilfsbereitschaft und Gutmütigkeit aus. Ironisierend wurde dem grundsätzlich langsamen und durch Opiate beeinflussten Charakter den Spitznamen „Brzi“ verliehen, was übersetzt „der Schnelle“ bedeutet. Die Figur fungiert hauptsächlich als humoristische Entlastung, verkörpert aber gleichzeitig auch das Tragische. Ein dafür geeignetes Szenenbeispiel ist, als er trotz einer Schussverletzung und den damit einhergehenden körperlichen Herausforderungen Witze erzählte. Die Betonung des Drogenmissbrauchs, der durch den Krieg verstärkt wurde, gelang Dragojević auch durch die Einbeziehung zweier Freunde von Brzi, die ihn im Krankenhaus besuchten. Auf Milans Frage, welcher Nationalität sie angehören, antwortet einer stotternd: „Ich bin ein Junkie.“<sup>479</sup>. Obwohl Brzi diese Worte nicht selbst ausspricht, können seine beiden Freunde als repräsentative Figuren betrachtet werden. Das wiederum ermöglicht die hermeneutische Auslegung, zu erkennen, dass auch Brzi unter anderem durch die substanzbedingte Distanz zur Realität eine anti-kriegerische Einstellung innehatte. Diese Annahme wird durch seine Sensibilität gegenüber der unbekanntenen Reporterin verstärkt, genauso wie durch seine im Vergleich zu den anderen Soldaten deutlich erschütterte und starke Reaktion auf Veljas Suizid. Sein Suchtverhalten kann zusätzlich als eine Form des Eskapismus interpretiert werden und mit dem wiederholten Musikhören im Tunnel – und später im Krankenhaus – in Verbindung gebracht werden. Das bis hin zum Koma anhaltende, mitunter fanatische Drücken der Musikplayer-Tasten scheint eine beruhigende und spannungsabbauende Wirkung zu haben. Es wird deutlich, dass es Brzi nicht gelingt, die Realität ohne den Einsatz von Rauschmitteln zu verkraften.

Dragojević gelingt eine permanente Gratwanderung zwischen Tragik und Komik. Das Publikum befindet sich stets in einem schwankenden Zustand zwischen Tränen und Gelächter, ebenso wie die Figuren selbst, die mitunter lachen, um nicht in Tränen auszubrechen.

---

<sup>479</sup> Lepa sela lepo gore, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. („Ja sam narkoman.“, 00:50:25-00:50:30)

Der Film lässt grundsätzlich keine klare Trennung zwischen Gut und Böse zu und hinterfragt kontinuierlich, welche Figuren als positiv und welche als negativ zu verstehen sind. Dies wird einerseits durch Dialoge veranschaulicht, wie beispielsweise zwischen Velja und Gvozden, als die Frage danach gestellt wird, wer tatsächlich ein „guter Mensch“ ist und wer nicht. Ist Velja ein schlechterer Mensch, wenn er angesichts der existenziellen Rahmenbedingungen im Land aus wohlhabenden Ländern stiehlt, um das Überleben seiner Familie zu sichern und seinem Bruder ein Studium zu ermöglichen? Ist Gvozden ein besserer Mensch, weil er stets nach Regeln und Normen handelt? Diese Frage sowie das Hinterfragen der Geschichte ereignen sich besonders deutlich in Milans Flashbacks, die primär eine einzigartige Freundschaft zeigen, die sich im Verlauf der Zeit änderte. Auch hier stellt sich die Frage nach der „guten“ und der „bösen“ Seite. In ihrem letzten Dialog vor dem Tunnel, was zugleich das letzte Gespräch vor Halils Tod ist, stehen sich die zwei ehemaligen Freunde gegenüber. Dabei realisiert Milan, dass Halil seine Mutter nicht ermordet hat, während Halil erkennt, dass Milan nicht derjenige ist, der seine Werkstatt niedergebrannt hat. Die Reinheit ihrer Beziehung wird damit wiederhergestellt und fortan bewahrt, wodurch ein poetisierender Optimismus eines potenziellen zukünftigen Miteinanders eröffnet wird.<sup>480</sup>

Halil ist die einzige Figur, die auf der Rivalenseite der serbischen Soldaten kämpft, die das Publikum auch aus der Zeit vor dem Krieg kennt und deren Aussehen bekannt ist. Milans Kindheitsfreund ist, so wie Milan, ein einfacher Mann, der in demselben, die Einheit und Brüderlichkeit romantisierenden Dorf aufwächst und arbeitet. Als Kinder oftmals zum Verwechseln ähnlich gezeigt, werden Milans und Halils Parallelen ersichtlich. Mit dem Krieg allerdings treten deren unsichtbare, religiöse und national-ideologische Unterschiede in den Vordergrund, weswegen sie von nun an gegeneinander kämpfen. Anders als die Soldaten im Tunnel werden die Antagonisten in keinem Moment klar sichtbar, ausgenommen Halil, der ein letztes Mal nach dem Ausbruch der serbischen Gruppe aus dem Tunnel im Dialog mit Milan sieht. Wegen der bekannten Hintergrundgeschichte der Figuren wird die Unmöglichkeit der Kategorisierung von Gut und Böse wiederholt betont.

Zum Zweck einer besseren Lesbarkeit werden diese Soldaten dennoch als Antagonisten bezeichnet, um eine konkrete Trennung für die Analyse schaffen zu können. Die Rivalen sind überwiegend auditiv anwesend und werden nur selten sichtbar. Selbst wenn sie im Kader auftreten werden sie durch einen starken Blur verwischt, wodurch sie sozusagen in ihrer Sichtbarkeit weitgehend unsichtbar bleiben. Die von den Tschetniks als „Balijs“ pejorativ bezeichneten muslimischen Bosnier kommunizieren über Funk und adressieren die Gefangenen ebenso kollektiv abwertend als Tschetniks. Die Benennung der politischen und religiösen Orientierung tritt als zusätzlicher spaltender Faktor hervor. Nach dem Krieg - im

---

<sup>480</sup> Vgl. Levi, *Raspad Jugoslavije na Filmu*, S. 228.



Krankenhaus - zieht sich die unsichtbare Trennung weiter in Form einer Glaswand, welche die serbischen Soldaten von einem bosnischen abgrenzen.

Zvijer erklärt, dass die Beharrung auf dem Gegner in Form einer auditiven Gefahr beziehungsweise seiner verschwommenen Darstellung als Möglichkeit gesehen wurde, um Klischees und Stereotypisierung zu vermeiden. Die Generierung eines Rivalenbildes hätte leicht eine einseitige, propagandistische Funktion erfüllen und gegen die ursprüngliche, antikriegerische Einstellung des Filmes fungieren können. Weiter führt er fort, dass eine Visualisierung des Gegners im Film als übertriebene und nicht notwendige Betonung bereits bekannter, realer Soldatenbilder wäre.<sup>481</sup> Obwohl die Antagonisten zwar nicht sichtbar sind, wird ihre Brutalität dennoch bildlich und auditiv festgehalten. Etwa die Ermordung Milans Mutter, die zwar nicht innerhalb eines kontinuierlichen Gesamtbildes, sondern binnen mehrerer, durch den Schnitt fragmentierter Bilder festgehalten wird. Weder die Tat selbst, noch die Täter werden explizit visualisiert. Stattdessen werden Bilder einstechender Messer, das leidende Gesicht der Mutter und das Blut an der Wand gezeigt, um die Tat zu inszenieren. Eine andere Darstellungsform verläuft über die Tonebene, als sie beispielsweise einen serbischen Soldaten zu Tode quälen und die im Tunnel Gefangenen sowie das Publikum durch das Zuhören am Geschehen teilhaben lassen beziehungsweise zur Teilhabe zwingen. Zvijer fasst dementsprechend das Antagonistenbild folgendermaßen zusammen:

“Was in diesem Film besonders charakteristisch für das Bild des Feindes ist, ist, dass er nie deutlich zu sehen ist, sondern seine Präsenz in der auditiven Ebene verortet ist, wobei die Brutalität indirekt betont wird. Man könnte sagen, dass der Feind auf diese Weise entvisualisiert wird und in die Sphäre des Imaginären und Mythologische verlagert wird. Er ist unsichtbar, scheint aber omnipräsent zu sein und kennt keine Gnade.”<sup>482</sup>

Anders als die Inszenierung der im Film überwiegend männlichen Figuren, befinden sich die Frauenfiguren in *Lepa sela lepo gore* im Hintergrund des Geschehens. Mit der Ausnahme der US-amerikanischen Reporterin, die mit den serbischen Soldaten gefangen ist, verkörpern Frauen entweder die Rolle der Mutter, Lehrerin, Krankenschwester oder Prostituierten. Den Figuren wird jegliche Tiefe entzogen und sie fungieren als eindimensionale Charaktere, die auf der einen Seite zum Komischen, andererseits zum

---

<sup>481</sup> Vgl. Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 188.

<sup>482</sup> Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 188f. („Ono što je, dakle, u ovom filmu posebno karakteristično za sliku neprijatelja jeste to da se on nikada jasno ne vidi, već je njegovo prisustvo smešteno u auditivnu ravan, pri čemu je brutalnost indirektno naglašena. Možda bi se moglo reći da je neprijatelj na ovaj način, devizualizacijom, smešten u sferu imaginarnog, pa gotovo i mitskog (ne vidi se, izgleda kao da je sveprisutan i nema milosti).“ [Übers. N. M.]

Tragischen beitragen. So sieht man zum Beispiel die Prostituierte namens Teta Djana (Mica Trofitaljka) in einem Flashback mit den jungen Halil und Milan auf den Tunnel klettern, wo die Jungs in Austausch für Geld ihren Körper sehen wollen. Sie fängt dort kniend an einen der Jungs auszuziehen und macht dabei eine Bemerkung: „Vid' cune, prava pionirska!“<sup>483</sup>. Dieser sexualisierte Kommentar ist als humoristische Bemerkung über den „pionirischen“ Körper des kleinen Jungens zu übersetzen. Die einerseits als Kompliment fungierende Aussage, kann andererseits in Verbindung mit einem Kind, neben der grundlegenden sexuellen Misshandlungsproblematik, als Ironie gedeutet werden. Trotz des sexuellen Übergriffs zählt diese Szene beziehungsweise Aussage zu einer der bekanntesten im Film, die teilweise in Bezug auf *Lepa sela lepo gore* wie auch in der Alltagssprache eingesetzt wird.

In Milans Flashbacks wird die Lehrerin ebenso als humoristische Komponente eingesetzt. Als sie versucht, die Jungs zu disziplinieren, stellen ihr Halil und Milan manipulativ die Frage, ob sie deswegen gegen die gesetzlich vorgegebene „Einheit und Brüderlichkeit“<sup>484</sup> sei, woraufhin sie sofort ihren Ansatz verändern und anpassen musste. Die Lehrerin wird zudem in einer expliziten Sexszene gezeigt, die humoristisch aufgeladen ist. In der Großen Pause schläft sie mit dem Postmann auf einer Weide und merkt dabei nicht, dass ihnen die neugierigen Jungs aus dem Gebüsch aus zusehen. Als sie anmerkte, sie würde zu spät zur Stunde kommen, kommentierten Halil und Milan für sie unhörbar, dass sie sich keine Sorgen machen sollte, da die große Pause lang genug sei.<sup>485</sup> Diese Szene beinhaltet außerdem den Moment, in dem über Rundfunk Titos Tod mitgeteilt wird. Die Lehrerin und der Postmann fangen in dem Moment beide an, während des Aktes zu weinen. Die dadurch generierte Absurdität verstärkt die komische Wirkung des für die Figuren tragischen Moments. Obwohl der Ernst der Situation und das Wissen über die damit zusammenhängenden Folgen bewusst sind, wird dies in einem Kontext gezeigt, der Komik durch Grotteske generiert. Als Verbindung zu dieser Szene aus der Vergangenheit wird die Lehrerin im Tunnel als zutiefst tragische Figur gezeigt. „Wir schicken euch eine Hure, damit ihr euch ein wenig entspannen könnt.“<sup>486</sup> – mit diesen Worten wird die Frau im Tunnel angekündigt. An ihrer Kleidung und ihren Körperverletzungen wird deutlich, dass sie von den Gegnern vergewaltigt und zur Provokation in den Tunnel geworfen wurde. Wegen der Annahme, dass sie mit Explosiv zu ihnen geschickt wurde, wird sie aus Angst von Viljska erschossen, woraufhin sich herausstellt, dass das ein Spiel der Gegner war und sie eigentlich harmlos war. Ihr lebloser Blick und die dennoch mit Tränen gefüllten Augen, die zerrissenen Kleider und der blutige Körper verleihen der Szene einen Moment höchster Tragik, ohne dabei die Vergewaltigung

---

<sup>483</sup> *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. (00:22:20-00:22:23)

<sup>484</sup> Ebd. (01:37:18-01:37:22)

<sup>485</sup> Vgl. *Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996. (01:30:25-01:30:27)

<sup>486</sup> Ebd. („Sada, posto smo se zabavili, saljemo vam kurvu da se malo opustite.“, 01:34:36-01:34:41)

explizit zeigen zu müssen. Vergleichbar mit der angedeuteten und impliziten Darstellung vom Tod Milans Mutter, manifestiert sich das angetane Leid im Kopf der Zuschauer\*innen. Die weiblichen Figuren betonen die Opferrolle der Frau, die durch den Krieg unumgänglich ist. Besonders Vergewaltigung nimmt dabei eine zentrale Stelle im Krieg ein beziehungsweise wird diese als Waffe und Mittel zur Unterdrückung oder als Teil ethnischer Säuberungen eingesetzt.

Obwohl Zvijer schreibt, dass die einzige, für die Geschichte relevante weibliche Rolle mit Tiefe die Reporterin im Tunnel sei<sup>487</sup>, darf die Bedeutung der anderen weiblichen Figuren nicht außer Acht gelassen werden. Der Autor hat allerdings insofern mit der Aussage Recht, dass Lisa die einzige weibliche Figur ist, die durch Mehrdimensionalität ausgezeichnet ist. Durch Zufall landet Lisa im Tunnel mit den Soldaten und fungiert in der Rolle als Reporterin, die in der Perspektive der serbischen Soldaten positioniert ist. Trotz anfänglicher Schwierigkeiten und potentieller Gefahren für Lisa – besonders seitens Viljuska und Laza, welche auch sexualisierte Gewalt in Erwägung ziehen – freunden sie sich an. Sie wird als eine Möglichkeit erkannt, die Geschichte aus der serbischen Perspektive zu erzählen. Jedoch erleidet sie während der Flucht aus dem Tunnel, als sie noch einmal zurückläuft, um ihre Kamera zu holen, einen tragischen Tod. Sie fällt mit einer deutlichen Schusswunde auf den Boden vor ihre noch laufende Kamera. Die Frau hinter der Kamera, steht in einem poetischen Augenblick ihres Todes vor derselben.

## 5. Narrative Rhythmen und intermediale Filmstrukturen: Eine Analyse des Films *Turneja*<sup>488</sup>

Goran Markovićs Film *Turneja* aus dem Jahr 2008 behandelt die Geschichte einer Theatergruppe, die inmitten des Jugoslawienkrieges 1993 auf Tournee fährt. Durch die Krise finanziell stark betroffen, hoffen die Schauspieler\*innen darauf, zusätzlich Geld verdienen zu können und begeben sich somit am 12.12.1993<sup>489</sup> auf eine Reise, die bis zum 15.12.1993<sup>490</sup> andauert. Trotz anfänglichen Zögerns nehmen sie das Risiko bewusst in Kauf und fahren nach Srbobran, wo sie für serbische Soldaten auftreten sollten. Der Film thematisiert die verheerenden Auswirkungen, die ein totalitäres Regime und Krieg auf das Bewusstsein der Menschen haben.

---

<sup>487</sup> Vgl. Zvijer, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, S. 115, 120.

<sup>488</sup> *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008.

<sup>489</sup> Vgl. ebd. (00:06:14-00:06:17)

<sup>490</sup> Vgl. ebd. (01:17:13-01:17:16)

Die zunächst 1996 als Theaterstück aufgeführte<sup>491</sup> Tragikomödie zeigt eine Reihe von tragischen Ereignissen, die in einen Mantel der Komik gewickelt und humoristisch präsentiert werden. In einer geschlossenen Struktur und historischen, politischen, wie auch kulturellen Anspielungen setzt sich der Film retrospektiv mit dem Krieg auseinander. Dabei werden alle drei Seiten beziehungsweise Fronten visualisiert und in Relation zu den Künstler\*innen behandelt. Die Schauspieler\*innen, erklärt die Autorin Milena Djordjjević in ihrer Publikation zum Film, als Objekte, die den Einblick in den Krieg der neunziger Jahre ermöglichen und gleichzeitig subjektivieren.<sup>492</sup>

Um einen genaueren Einblick in das Werk erhalten zu können, soll zunächst die Narration untersucht und anhand der ersten Szene analysiert werden. Neben der formalen Analyse, wie zum Beispiel der Montage und Kameraführung, wird auch die verschachtelte Darstellung der Kunst betrachtet, intermediale Bezüge werden hervorgehoben und die symbolische wie auch kritische Rhetorik wird untersucht.<sup>493</sup> Hervorzuheben ist, dass durch den Fokus auf die Darstellung der schauspielerischen Kunstformen innerhalb des Films, im Zuge dieser Analyse nicht explizit und in einem eigenen Kapitel auf die Tonfunktion eingegangen wird.

### 5.1 Temporale Verknüpfung der Erzählstruktur und Kriegsgeschehen: Analyse der narrativen Struktur von *Turneja*

Im Folgenden wird eine Analyse der narrativen Struktur vorgenommen, wobei ein besonderes Augenmerk auf der temporalen Abfolge der Ereignisse liegt. Dies betrifft einerseits die Entwicklungen der Charaktere, andererseits den Verlauf des Kriegsgeschehens binnen der Tourneedauer. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese zeitliche Abfolge im Film die klassische Dramenstruktur widerspiegelt und somit eine Verbindung zum Theater herstellt. Hierbei werden zwei ausgewählte Sequenzen exemplarisch betrachtet, um die zirkuläre Bewegung der Handlung zu verdeutlichen. Damit einhergehend wird erläutert, wie die Nähe zu einem theatralen Prolog und Epilog geschaffen wird, in denen die Entwicklung der Charaktere auf entsprechende Weise dargestellt wird.

Die Narration basiert auf den viertägigen Erlebnissen einer fiktiven Theatergruppe aus dem Belgrader Nationaltheater (*Narodno Pozoriste*), das anfangs flüchtig durch die Architektur des Eingangsbereichs, wie auch mittels Establishing Shot des Platzes gegenüber erkennbar wird.<sup>494</sup> Das Ensemble setzt sich zusammen aus dem Organisator der Tournee Stanislav

---

<sup>491</sup> Vgl. Atelje 212, „Turneja“, 18.08.2023 (offizielle Website des Theaters mit den Daten zur Premiere)

<sup>492</sup> Vgl. Djordjjević, „Demistifikacija glumca u filmu Turneja Gorana Markovića“, S. 10.

<sup>493</sup> Filmische Verschachtelung zu vergleichen mit der „Krieg im Krieg“ Struktur (Calic, Marie-Janine, *A History of Yugoslavia*, S. xxiii)

<sup>494</sup> Vgl. *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:06:20-00:06:25)

(dargestellt von Tihomir Stanić), dem jugoslawienweit bekannten Schauspieler Miško (Dragan Nikolić), der kroatischen Schauspielerin Sonja (Mira Furlan), dem alkoholabhängigen Žaki (Josif Tatić), dem jungen, bereits bekannten Schauspieler Lale (Gordan Kičić) und schließlich der jungen, unerfahrenen Schauspielstudentin Jadranka (Jelena Djokić).

Eingeführt wird der Film, vergleichbar mit *Lepa sela lepo gore* mit einer schriftlichen Adressierung der Zuschauer\*innen, um eine zeitliche und kontextuelle Einführung und Orientierung zu erleichtern. Zunächst wird die Geschichte temporal eingeordnet, indem das filmisch behandelte Jahr „1993.“<sup>495</sup> gezeigt wird. Daraufhin gibt ein Insert an: „Nach dem Zerfall Jugoslawiens wütet in vielen der heute bereits ehemaligen Teile ein schrecklicher und grausamer Krieg.“<sup>496</sup> Dieser Satz verdeutlicht durch die Worte „heute bereits ehemaligen Teile“ explizit, dass *Turneja* nach dem gezeigten Ereignis verfilmt wurde und in einer Region gezeigt wird, die nach 15 Jahren in dieser Form nicht mehr existiert.

„Es scheint aber, dass diese Umstände in einem Belgrader Theater am wenigsten gespürt werden...“<sup>497</sup> Damit wird das Publikum in die Zeit des filmischen Geschehens versetzt und mit der einsetzenden Musik eingeführt.

Bezieht man sich in der Betrachtung der Narration auf das Kausalitätsprinzip<sup>498</sup> Bordwell und Thompsons, so kann die Figur Stansilav, der Organisator, als Auslöser der gesamten folgenden Geschehnisse betrachtet werden. Dieser wiederum kann aber ebenso als Folge des vorherrschenden Systems und der darin entstandenen Notlage gelesen werden. Das finanzielle Leid der Künstler\*innen funktioniert als Motivator für das gemeinsame Unternehmen, welches wiederum zu weiteren und anderen Notständen bzw. Misslichkeiten führt. Die Künstler\*innen erkennen während des Ausfluges die Steilheit des Gefälles zwischen Menschen, die an oder nahe den Fronten leben, und jenen, die in den Städten ansässig sind und die damit einhergehenden unterschiedlichen Erfahrungen und Wahrnehmungen vom Krieg.

Der temporale Aufbau der Geschichte ist linear und folgt einer chronologischen Struktur. Anders als im zuvor analysierten Film bedient sich der Autor keiner Flashbacks oder Flashforwards. Dennoch wird jeder neue gezeigte Tag mit einem Textinsert markiert. Die Eröffnungsszene ist zwar nicht mit einer zeitlichen Markierung versehen, lässt sich aber als

---

<sup>495</sup> Ebd. (00:00:29-00:00:32)

<sup>496</sup> Ebd. („Posle raspada Jugoslavije u mnogim njenim sad vec bivsim delovima hara strasni, surovi rat.“, 00:00:34-00:00:38)

<sup>497</sup> Ebd. („Cini se da se te okolnosti ipak najmanje osecaju u jednom beogradskom pozoristu...“, 00:00:39-00:00:45)

<sup>498</sup> Vgl. Bordwell/ Thompson, „Narrative as a Formal System“, S. 82.

der 11. Dezember 1993 ableiten. Die Zeitangaben fangen mit dem ersten Tag der Tournee an, als die Theatergruppe am Sonntag, 12. Dezember 1993<sup>499</sup> nach Srbobran fährt. Innerhalb dieses Tages wird die erste Fahrt mit dem heruntergekommenen Transporter, die erste Interaktion mit einem Soldaten, das erste Schockerlebnis wegen Explosionen in unmittelbarer Nähe, wie auch ein Abendessen mit dem Heer in Srbobran gezeigt. Beendet wird dieser Tag mit einem von einer eingeschlagenen Bombe ausgelösten Stromausfall.<sup>500</sup>

Der im folgenden Abschnitt gewählten Ansatz einer Detailanalyse ist mit der Struktur des gesamten Stücks zu begründen. Vergleichbar mit dem klassischen Dramenmodell, das häufig mit Theater assoziiert wird, fungieren die geschlossenen Szenen als Akte oder Rahmen, in denen die Erfahrungen des Theaterensembles an den verschiedenen Fronten dargestellt werden. Indem dabei die einzelnen Sequenzen als abgeschlossene Tage ausgelegt sind, wird die dynamische Intensität des Krieges verdeutlicht. Mit der bereits erwähnten Betrachtung der Abschnitte als einzelne Akte wird zudem die Relation zwischen Theater und Film hervorgehoben, wodurch zusätzlich auf die narrative Komplexität hingewiesen wird.

Am Montag, dem 13. Dezember 1993<sup>501</sup> wird das erste Stück für serbische Zivilisten in Srbobran aufgeführt, um am Nachmittag eine zweite Performance für die Soldaten an der Front zu ermöglichen. Nach einer erneuten Fahrt mit dem Transporter müssen die Schauspieler\*innen ein neues, serbisches Stück im Operationssaal für die Kämpfer aufführen. Der zweite Tag endet damit, dass die Schauspielerin Sonja beschließt, auf eigene Hand den Ort zu verlassen, woraufhin die restliche Truppe ihr aus Sorge um ihre Sicherheit folgt.

Der Dienstag, 14. Dezember 1993<sup>502</sup> beginnt auf einem nebligen Waldweg, über den die Künstler\*innen irren. Dieser Tag bringt neue Erlebnisse mit sich, so etwa gelangen sie auf ein Minenfeld, das sie gekonnt umgehen, treffen auf eine kroatische paramilitärische Einheit, welche sie über das Minenfeld zwingt, werden von einer serbischen paramilitärischen Einheit gerettet und versuchen schließlich einen Weg zu finden, nach Belgrad zu gelangen. Am Abend wieder in Sicherheit beim Serbischen Heer werden sie großzügig im „Hotel Jackson“<sup>503</sup> empfangen und von einem Kriegsprofiteur bewirtet. Nachdem Žaki unter Alkoholeinfluss in das Zimmer des Hotelbesitzers stürmt und von diesem rausgeworfen wird, muss die Gruppe im Transporter übernachten, womit dieser Tag endet und filmisch abgeschlossen wird.

---

<sup>499</sup> *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:06:14-00:06:18)

<sup>500</sup> Ebd. (00:20:15-00:20:23)

<sup>501</sup> Ebd. (00:20:25-00:20:29)

<sup>502</sup> Ebd. (00:42:57-00:43:00)

<sup>503</sup> Ebd. (01:05:30-01:05:35)

Der letzte Tag, Mittwoch, 15. Dezember 1993<sup>504</sup> treffen die Künstler\*innen, als sie vom Weg abkommen und sich im Wald verirren, auf die bosnisch-muslimischen Soldaten. Nachdem sie freigelassen werden, gelangen sie am Abend nach Belgrad, wo sie alle zusammen auf der Bühne abendessen. Es wird bekannt, dass es bereits nach Mitternacht ist, als Stanislav mitteilt, dass er sich auf den Nachhauseweg macht und dafür den Bus um 01:10 erwischen möchte<sup>505</sup>. Die Szene und somit auch der Film enden, als alle Bühnenlichter bis auf das letzte abgedreht werden.<sup>506</sup>

Zur Narration und ihrer Struktur ist es wichtig hervorzuheben, dass sie sich auf zwei Ebenen entwickelt. Einerseits ist die filmische Erzählung, die den gesamten Film ordnet und primär für das Publikum relevant ist, zu nennen und andererseits die Narration der theatralen Werke und schauspielerischen Performances innerhalb der filmischen Geschichte. Die Autorin Cale Feldmann erklärt im Zuge dessen, dass die Schauspielerei in beiden Medien - dem filmischen, wie auch theatralen - nicht nur wegen der Vermittlung über die Leinwand im Fall des Films im Gegensatz zur unmittelbaren physischen Anwesenheit des Theaterschauspielers getrennt wäre, sondern hebt sie auch die Unterwerfung des Publikums unter das narratorische Diktat des Films, etwa durch Kadrierung, Montage oder Kameraführung, hervor.<sup>507</sup> Es ist von besonderer Bedeutung, die Differenzierung zwischen diesen beiden Ebenen bewusst zu berücksichtigen. Das vom Film ausgehende manipulierte Schauspiel wird teilweise mit dem inszenierten Theaterspiel vermischt, wodurch das Wechselspiel zwischen den zwei medialen Dispositiven deutlich wird.

Im Film *Turneja* wird das Theater somit aus den Augen der Filmkamera betrachtet und präsentiert. Gleichzeitig, auf dem klassischen Dramenmodell aufbauend, wird eine theatrale Narrationsstruktur verwendet, die oftmals der Bezeichnung als aristotelisches Drama unterliegt. Das von Gustav Freytag entwickelte und an Aristoteles, wie auch Horaz angelehnte Modell unterteilt das Drama auf fünf Akte.<sup>508</sup> Auf diese Art und Weise lässt sich auch *Turneja* strukturieren und unterteilen.

Die Einleitung dient der „Darstellung von Ort, Zeit, Volkstum und Lebensverhältnissen des Helden“<sup>509</sup> beziehungsweise in diesem Fall der Held\*innen. Die Theatergruppe wird inmitten einer Probe gezeigt und die einzelnen Charaktere, sowie die vorherrschenden, chaotischen Umstände innerhalb des Theater werden eingeführt.

---

<sup>504</sup> Ebd. (01:17:14-01:17:17)

<sup>505</sup> Vgl. ebd. („Ja zurim na onaj novobeogradski i 01:10.“, 01:39:19-01:38:22)

<sup>506</sup> Vgl. ebd. (01:40:00-01:40:07)

<sup>507</sup> Vgl. Feldman, „Preko svih granica“, S. 7.

<sup>508</sup> Vgl. MasterClass, „Freytag's Pyramid“

<sup>509</sup> Egle, „Die Technik des Dramas“, S. 1.

Das darauffolgende „erregende Moment [meint den] Eintritt der bewegten Handlung [...], welche[s] die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird“<sup>510</sup> bzw. meint es das in Bewegung setzen der Held\*innen. Betrachtet man das Ensemble, so ist es jener Moment, als sie beschließen, die Reise mit einem klaren Ziel auf sich zu nehmen.

Die narratologische „Steigerung“<sup>511</sup> ereignet sich ab dem ersten Tag der Tournee, der auch schriftlich mit der Datumsangabe markiert und hervorgehoben wird. Die Fahrten der Gruppe, ihre Aufführungen, Begegnungen und Konfrontationen sind alle Teil der Steigerung, die mit dem Monolog der jungen Schauspielstudentin einen „Höhepunkt“<sup>512</sup> erreichen. Dies ist jene Szene im Film, die „das Ergebnis des auf-steigenden Kampfes stark und entschieden [heraustreten lässt]“<sup>513</sup> und die Klimax darstellt, auf welche alle vorherigen Szenen und Momente hinarbeiten und vorbereiten. Gert Egle schreibt dabei in Anlehnung an Freytags Dramenmodell:

„Allen Glanz der Poesie, alle dramatische Kraft wird der Dichter anzuwenden haben, um diesen Mittelpunkt seines Kunstwerks lebendig herauszuheben. Die höchste Bedeutung hat er freilich nur in den Stücken, in denen der Held die aufsteigende Handlung durch seine inneren Seelenvorgänge treibt. [...] Wenn an einem Punkte der Handlung plötzlich, unerwartet, im Gegensatz zu dem Vorhergehenden etwas Trauriges, Finsteres, Schreckliches eintritt, das wir doch sofort als aus der ursächlichen Verbindung der Ereignisse hervorgegangen und aus den Voraussetzungen [sic!] des Stückes als vollständig begreiflich empfinden, so ist dies Neue ein tragisches Moment.“<sup>514</sup>

Eben diese Beschreibung trifft auf die Performance der Schauspielstudentin Jadranka zu. Der zuvor unscheinbaren und zurückhaltenden Figur wird die volle poetische, wie dramatische Kraft gegeben und in ihrer Monologaufführung ausgedrückt. Mit diesem Wendepunkt schwindet das komische bzw. humoristische Element des Films und die Tragik rückt im Zuge der „fallenden Handlung“<sup>515</sup> zunehmend in den Vordergrund. Die Abnahme der Spannung wird zudem durch das Ausfallen der Reaktionen auf die Explosionen dargestellt und leitet somit die Katastrophe der Tragikomödie ein, die in diesem Fall eine kathartische Wirkung hat.

„Κάθαρσις need not be understood as the mere purgation of pity and fear [...]. Instead, I argue that κάθαρσις ought to be understood as a kind of ‚rebalancing‘ of the individual and also the community. [Aristoteles] does not simply intend the mere purgation of feeling, but rather a deeper

---

<sup>510</sup> Ebd.

<sup>511</sup> Ebd.

<sup>512</sup> Ebd.

<sup>513</sup> Ebd.

<sup>514</sup> Ebd.

<sup>515</sup> Ebd., S. 2.



sense of rebalancing of the soul, as found in Greek medicinal theory. Tragedy can also assist the community in being more responsive to the vulnerable by enlarging its vision of ‚what is‘; tragedy enlarges the community’s political reality and helps to reshape its responsiveness to suffering in its own midst.“<sup>516</sup>

Wird Katharsis als Moment der Sensibilisierung und Balancierung der Seele, nach der Definition von McCoy gedeutet, so wird diese in *Turneja* dann erkenntlich, als die Figuren ein Verständnis für die reale politische Lage außerhalb ihrer Bubble erhalten und aus der alltäglichen Hektik in einen reflektierenden Ruhezustand gelangen. Die reale und somit auch politische Wahrnehmung der Gruppe wird erweitert, wodurch deren Reaktion auf ihr Umfeld und Leid angepasst wird.<sup>517</sup>

In diesem Sinne ist auch der Kontrast zwischen dem Prolog und dem Epilog, also der ersten und der letzten Szene hervorzuheben. Während in der Eröffnungsszene der Raum hinter der Bühne gezeigt wird, geprägt von Lärm, einer großen Menschenmasse und kontinuierlicher Bewegung, in der nur die Theaterschauspieler\*innen sitzen und Poker spielen, sieht man am Ende die Gruppe zusammen mit der Studentin Jadranka auf der Bühne bei einem Esstisch, der eigentlich als Bühnenrequisit dient, beisammensitzen. Ohne Publikum oder überflüssige Dialoge entsteht ein deutlicher Gegensatz zur Eröffnungsszene, indem statt Lärm Ruhe eintritt, sowohl auf die Außenwelt, als auch die Innenwelt der Figuren bezogen.

## 5.2 Die visuelle Erzählkunst: Die Symbiose zwischen Bühne und Leinwand durch Montage, Kameraführung und Perspektive

Aufbauend auf der Narrationsstruktur und Intermedialität des Films, werden in der „Übertragung [...] der mise-en-scène in das zweidimensionale Filmbild“<sup>518</sup> konzeptionell nachvollziehbare Vorgehensweisen befolgt. Die Herausforderung dieser liegt in diesem konkreten Fall in der Darstellung des Theaters im Film und die Verbindung dieser zwei Kunst- und Darstellungsformen. Durch die Analyse formaler Kriterien strebt diese Untersuchung an, einerseits die Bedeutung dieser zu interpretiert und andererseits ihre Wirkung zu erforschen. Es gilt unter anderem aufzuzeigen, wie der Film vorgeht, um seinem Publikum das Gefühl einer Theatervorstellung, beispielsweise durch den Einsatz von Plansequenzen, zu vermitteln.

---

<sup>516</sup> McCoy, *Wounded Heroes*, S.170.

<sup>517</sup> Vgl. ebd.

<sup>518</sup> Kühnel, *Einführung in die Filmanalyse*, S. 95.

Anders als in *Lepa sela lepo gore* wird der Montage in *Turneja* eine weniger komplexe Funktion zugeteilt. Der Einsatz der Montage erinnert überwiegend an Blackouts und Übergänge aus dem Theater, welche die Trennung der einzelnen Sequenzen erleichtern. Besonders auffällig stechen in diesem Sinne die Auf- und Abblenden hervor. Eben diese Fade in-s und Fade out-s<sup>519</sup> evozieren eine assoziative Verbindung zum Theater, in dem entweder ausgehende Lichter oder im weiteren Sinne Vorhänge klare Momente der Trennung bzw. filmisch betrachtet des Schnitts markieren. Damit einhergehend wird, besonders in der Sequenz des zweiten Ausflugstages, der Einsatz der Überblendung deutlich. Die Plansequenz<sup>520</sup>, in der stets das gesamte Künstler\*innenkollektiv sichtbar ist, soll in Kombination mit der Überblendung, die durch den Nebel stilistisch erleichtert wird, einen dem Theater approximativen Blick auf das Geschehen ermöglichen.

Neben dem fließenden Schnitt, der primär als Annäherung an die Theaterkunst gedeutet werden kann, wird ebenso der harte Schnitt eingesetzt. Während die einzelnen Tage als geschlossene Einheiten mit einer Aufblende eingeleitet und mittels Abblende beendet werden, wird innerhalb dieser Tagessequenzen der harte Schnitt insbesondere für Dialogszenen eingesetzt. Dabei wird teilweise auch das „Schuss-Gegenschuss-Verfahren“<sup>521</sup> verwendet, beispielsweise als das Ensemble auf das kroatische Paramilitär trifft und Sonja, als einzige Kroatin, mit dem Kommandanten spricht.<sup>522</sup> In der direkten Konfrontation wird durch ein solches Verfahren zusätzlich Spannung aufgebaut und die Szene dynamisiert. Durch die Sichtbarkeit der jeweiligen Gruppen, sprich den Soldaten hinter dem Kommandanten bzw. den Schauspieler\*innen in Kostüm und Make-Up hinter Sonja, wird in dieser Spannung ein weiterer Moment der Komik eingebaut.

Eine Verbindung des harten Schnitts als Filmelement und des Vorhangs, der als Schnitt im Sinne des Theaters gelesen werden kann, wird im Zuge der ersten Theateraufführung in Srbobran sichtbar. In diesem Beispiel wird die Schnittstelle dadurch geschaffen, dass der Vorhang vor dem Publikum geschlossen wird und gleichzeitig im Film der Schnitt erfolgt, wodurch das Publikum hinter den Vorhang positioniert wird. Invers wird dasselbe Prinzip angewendet, als die Szene hinter der Bühne durch einen harten Schnitt getrennt wird, während zeitgleich der Vorhang auf der Bühne geöffnet wird und somit eine neue Szene für das Publikum im Theater einerseits, wie auch das Filmpublikum andererseits eröffnet.

Neben der Montage sind ebenso die Kadrierung, sowie die Perspektivensetzung auffallend.

---

<sup>519</sup> Vgl. ebd., S. 210.

<sup>520</sup> *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:42:52-00:43:37)

<sup>521</sup> Korte, „Elemente der filmischen Gestaltung“, S. 47.

<sup>522</sup> Vgl. *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:46:26-00:47:23)

„[D]ie Totale ist ein bevorzugtes Mittel, um dem Betrachter formale Zusammenhänge zu verdeutlichen, lokale Zuordnungen und Raumorientierungen zu geben.“<sup>523</sup> In diesem Sinne wird sie auch in *Turneja* eingesetzt, etwa in der ersten Szene, als das Theater und dessen Künstler\*innen erstmals eingeführt werden, wie auch während ihrer Fortbewegung von einem Ort zum nächsten, ob mit einem Fahrzeug oder zu Fuß. Darüber hinaus beginnt jeder Tag der Tournee mit einer Totalen, um die lokale Einordnung zu ermöglichen. Vor ihrer Abfahrt aus Belgrad bspw. wird durch die Anwendung der Totale der Platz „Trg Republike“, der sich gegenüber vom Nationaltheater befindet, erkennbar.<sup>524</sup> Auf diesem Platz wird erstmals der Transporter, der die Gruppe von A nach B bringen soll, in seiner Heruntergekommenheit gezeigt. Das scheinbar bereits vom Krieg beschädigte Vehikel steht in einem deutlichen Kontrast zu den Künstler\*innen, die sich z. T. durch ihre Rolle als Vertreter der hohen Kunst als wichtiger und überlegener wahrnehmen. Das Spiel mit Kontrasten wird im Film außerdem wiederholt eingesetzt und trägt zum tragi-komischen Effekt bei.

Die Abfahrt wird ebenso als totale Einstellung aus einer leicht schrägen Vogelperspektive gezeigt, in der kurioserweise auch ein Vogelschwarm gezeigt wird, der bei der Abreise wegfiegt. Die, durch eine Totale vermittelte Atmosphäre, beschreibt Korte mit den Begriffen der „Unterlegenheit, Einsamkeit [und] Schwäche“<sup>525</sup>, die besonders im Laufe des Filmes hervortreten. Weiters werden totale Einstellungsgrößen an den Grenzübergängen eingesetzt, da somit wieder eine räumliche Orientierung, aber auch atmosphärische Abschätzung ermöglicht wird. In Anlehnung an die Funktion der örtlichen Positionierung wird die Totale aus der schrägen Vogelperspektive, die an den Blick einer Überwachungskamera erinnern, auch beim Abendessen in Srbobran deutlich. Wie die Szene einsetzt, so endet sie in derselben Kadrierung, als wegen eines Bombeneinschlags der Strom und somit das Licht ausfällt. Diese Einstellung ermöglicht dem Filmpublikum, den Überblick über den gesamten Raum und den sich darin befindenden Figuren, sowie der eintretenden Paniksituation zu behalten.

Der bereits erwähnte Totaleneinsatz im Zuge der Fortbewegung kontribuiert zur tragikomischen Stimmung, etwa als die wiederholten Explosionen neben dem Transporter bei der Passierung der Front gezeigt werden<sup>526</sup> oder als die Gruppe vom Fahrzeug in einen geschlossenen Raum fliehen muss.<sup>527</sup> Die tragischen Umstände des Krieges werden durch die karikative Körperbewegung der einzelnen Künstler\*innen humoristisch untermalt.

---

<sup>523</sup> Korte, „Elemente der filmischen Gestaltung“, S. 36.

<sup>524</sup> Vgl. *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:06:20-00:06:25)

<sup>525</sup> Korte, „Elemente der filmischen Gestaltung“, S. 49.

<sup>526</sup> Vgl. *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:29:20-00:29:30)

<sup>527</sup> Vgl. ebd. (00:29:35-00:29:57)

In der Sequenz der ersten Aufführung für die serbischen Soldaten und Zivilisten wird die Totale mit leichter Aufsicht<sup>528</sup> verwendet, um Überblick über den vollen Saal zu ermöglichen. Die Ähnlichkeit der Individuen im Publikum lässt sie als eine Einheit oder ein Ganzes wirken, wodurch die Individualität der Einzelperson untergeht, wie es mit den Soldaten im Krieg vergleichbar ist. Die einzige Figur, die aufgrund ihrer Bekleidung und zentralen Positionierung im Bild aus der Masse hervorsticht ist dabei die Lehrerin und Ehefrau des Oberst Gavro (Novak Bilbija), gespielt von Stela Ćetković.

Eine Alternation zwischen der totalen und nahen Einstellung wird zu Beginn des letzten Ausflugstages erkennbar. Durch den frequenten Schnitt zwischen dem Raum außerhalb (Total) und innerhalb (Nah) des Fahrzeugs, wird die Situierung der Künstler\*innen in die Außenwelt geschafft. Sie wachen in der brutalen Realität auf und werden mit dem bestialischen Umgang der Menschen untereinander konfrontiert.

Wie im Beispiel *Lepa sela lepo gore* finden nahe Einstellungsgrößen ihren Einsatz kontinuierlich hauptsächlich im Dialog der Figuren untereinander. Dabei liegt der Fokus neben dem gesprochenen Wort auch auf der Mimik und im weiteren Sinne der figürlichen Innenwelt. Ebenso wird damit die Identifikation mit den gezeigten Charakteren erleichtert. Im Film werden zudem die Figuren durch die Kadrierung miteinander verbunden oder aber als Einzelgänger innerhalb der Gruppe gezeigt. So steht Stanislav beispielsweise repetitiv alleine im Kader bzw. mit Figuren, die nicht der Theatergruppe dazugehören, während seine Freundin Jadranka wiederholt mit Lale im Bild zu sehen ist, was deren Gefallen aneinander zusätzlich betont. Die mise-en-cadre koppelt somit die junge Schauspielstudentin mit dem jungen Schauspieler, so wie auch Miško und Žaki oftmals nebeneinander im Bild positioniert werden.

Der Dialog zwischen Stanislav und dem kroatischen Kommandanten (Bogdan Diklić) soll hierbei beispielhaft hervorgehoben werden, da neben der nahen Einstellung, in der die zwei männlichen Figuren sichtbar gemacht werden, durch einen harten Schnitt auf die Reaktionen Jadrankas hingeleitet wird, die vor Stanislav zusammen mit dem Publikum die Heikelkeit und das Mislingen der Situation erkennt.<sup>529</sup> Nachdem, aufgrund von Stanislavs versehentlichem Benennung des Theaters als „pozoriste“ statt „kazaliste“, wie es auf kroatisch heißt, die serbische Herkunft der Schauspieler\*innen verraten wird, werden sie auf das Minenfeld geschickt. Mit einem „Top shot“<sup>530</sup> aufgezeichnet betreten die Figuren den Kader, welcher das Feld rahmt. Diese absolute Risikosituation, existenzielle Unsicherheit und Annäherung an die Todesgefahr erreicht dabei einen Höhepunkt, der durch die Positionierung der

---

<sup>528</sup> Vgl. Rüssel, *Reader zur Film- und Fernsehanalyse*, S. 3.

<sup>529</sup> Vgl. Turneja, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:48:54-00:49:19)

<sup>530</sup> Rüssel, *Reader zur Film- und Fernsehanalyse*, S. 3.

Kamera untermalt wird. Gleichzeitig wird eben diese Gefahr durch die überspitzte Gestikulation und Gangart der Gruppe relativiert und ins Absurde getrieben. Des Weiteren wird im gesamten Film ein auffälliger Point of View Shot<sup>531</sup> eingebaut, und zwar, als das Kollektiv vom Weg abkommt und während eines Streits im Fahrzeug gegen einen Baum fährt. Das vom Kontrollverlust bedingte Reinfahren in den Baum ist jener Moment, der zusammen mit einem fast unbemerkten Schnitt eine Kontrastsituation auslöst, in der das Chaos und der Streit in einen Ruhezustand kippen. Diese Situation führt in weiterer Folge dazu, dass die Gruppe schließlich auf das Heer der bosnischen Muslime trifft. Die Soldaten dieser Armee werden erstmals in Naheinstellungen neben den Köpfen Žakis und Miškos im Fenster sichtbar<sup>532</sup> und durch einen „Reißschwenk“<sup>533</sup> werden weitere in Lales Fenster, sowie bei den restlichen Figuren gezeigt. In der Gefangenschaft des bosnischen Heers akzentuiert eine nahe Einstellung besonders die Stärke der jungen Studentin. Als Jadranka dem muslimischen Kommandanten (Branimir Popović) am Ende ihres kraftvoll vorgeführten Monologs gegenübersteht, befindet sie sich in direkter Konfrontation mit dem Mann, weiterhin in einer Naheinstellung und seitlich vom Kameraobjektiv gerahmt. Trotz des Machtgefälles, welches zusätzlich durch den Größenunterschied betont wird, überzeugt Jadranka mittels ausgedrückter Emotionen von ihrer Dominanz und Stabilität, welche den nach außen hin reservierten Kämpfer beeindruckt und mitnimmt.

Die Kamerabewegungen im Film dienen oft der Vorstellung der Figuren und Räume, in denen sie sich befinden. Ebenso umfasst sie ein komisches Potential, etwa als bspw. Žaki seinen ersten Monolog während des Abendessens in Srbobran aufführt<sup>534</sup> zeigt die Kamerafahrt flüchtig die unterschiedlichen Reaktionen der Anwesenden auf die Performance. Die Mimiken variieren in ihrem Ausdruck von Verwirrung bis Gleichgültigkeit, während eine Figur - die Frau des Kommandanten - Begeisterung zeigt. Die Bewegung der Linse steuert den Blick des Publikums und manipuliert diesen im Gegensatz zum Theater, in dem Zuschauende selbstständig den eigenen Blick fokussieren können. Gleichzeitig wird der Versuch einer Annäherung an die Theaterperspektive erkennbar, wie bereits im Zuge der Plansequenz zu Beginn erklärt wird. Auch wird durch die Kamerabewegung teilweise der Blick der Figuren im Film nachgeahmt, zum Beispiel als Stanislav im Büro der serbischen Armee steht und die Serie gemalter, wie auch fotografierter Krieger und Kämpfer begutachtet.<sup>535</sup> Dabei schwenkt sein Blick (und damit der Blick der Kamera) von den Malereien der Tschetniks über ein Foto von Ratko Mladić, den zur Zeit des

---

<sup>531</sup> Vgl. Korte, „Elemente der filmischen Gestaltung“, S. 50.

<sup>532</sup> *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (01:27:57-01:28:00)

<sup>533</sup> Korte, „Elemente der filmischen Gestaltung“, S. 37.

<sup>534</sup> Vgl. *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:17:43-00:18:48)

<sup>535</sup> Vgl. ebd. (00:59:05-00:59:13)

Krieges der neunziger Jahre aktiven General der serbischen Armee und Kriegsverbrecher, hin zu einem anderen Foto, das Radovan Karadžić zeigt, der ebenso zu jener Zeit als Politiker tätig und in den Genozid von Srebrenica verwickelt war.

Das Zusammenspiel von Kadrierung, Kamerabewegung und Montage kann anhand der Eröffnungsszene exemplarisch und zusammenfassend analysiert werden.

Der Film wird mit einer Aufblende in der Totalen eröffnet, in der man das gefüllte Theaterbuffet hinter der Bühne sieht. Zwischen den Statisten im Kostüm taucht eine männliche Figur mit Hut auf - Stanislav. Zögerlich und scheinbar jemanden oder etwas suchend bewegt er sich zur Kamera, die mit der Rückfahrt einsetzt, um die nun verwendete Halbtotale beizubehalten. Mit der Fahrt wird er bis zum Tisch begleitet, an dem seine Kolleg\*innen sitzen, zu denen er sich dazu gesellt. Fortan in der amerikanischen Einstellung verweilend werden zunächst die Figuren Lale, Miško, Stanislav, Žaki und Sonja eingeführt. In dieser Anordnung positioniert (von links nach rechts betrachtet) bleiben sie stets alle sichtbar, während über das aktuelle Kartenspiel diskutiert wird. Nach einer kurzen Detailaufnahme von Miško Händen<sup>536</sup>, die den Kartenhaufen am Tisch mischen, werden erstmals die Figuren in Nahaufnahmen gezeigt. Zusammen mit der, das Filmthema einleitenden Frage Stanislavs: „Hättet ihr Lust auf eine kürzere Tournee?“<sup>537</sup> bringen die Nahaufnahmen der einzelnen Figuren ihre unterschiedlichen Einstellungen und Reaktionen isoliert dem Publikum näher. Während Stanislav versucht, die Gruppe von der Idee zu überzeugen und es bei Lale auch teilweise schafft, weigert sich bspw. Miško klar und deutlich gegen diesen riskanten Vorschlag. Zeitgleich macht Žaki eine zynische Bemerkung, als Stanislav meint, Srbobran sei so ruhig wie ein Kurort und erwidert: „Der einzige Unterschied ist, dass sie [in Srbobran] statt Mineralwasser gegenseitig das Blut des jeweils anderen trinken.“<sup>538</sup> Hierbei wird auch ein Moment des Tragikomischen deutlich, da im Umgang mit dem tragischen Thema auf humoristische Alternativen bzw. auf schwarzen Humor zurückgegriffen wird.

Mit einem harten Schnitt und einer weiteren Kamerafahrt wird der Theaterregisseur (Dejan Mijač) ins Bild geführt.<sup>539</sup> In amerikanischer Einstellung porträtiert drückt er seine Enttäuschung über die Arbeitsmoral und das Verhalten der Schauspieler\*innen während der Probezeit aus und kritisiert, dass sie aus dem Theater, ihrem Arbeitsplatz, ein Kasino gemacht haben. Während dieser seine kritische Meinung kundgibt, werden die Reaktionen der Theaterschauspieler\*innen in Nahaufnahmen als wenig tangiert gezeigt. Nach dem pseudo-dramatischen Abgang des Regisseurs steht Sonja wütend auf und verlässt den

---

<sup>536</sup> Vgl. ebd. (00:01:48-00:01:50)

<sup>537</sup> Ebd. („Jeste li raspoloženi za jednu kracu turneju?“, 00:01:50-00:01:53)

<sup>538</sup> Ebd. („Jedino sto umesto kisele vode jedni drugima piju krv.“, 00:02:05-00:02:09)

<sup>539</sup> Vgl. ebd. (00:03:22-00:03:31)

Tisch. Mit einem harten Schnitt wird der Spielraum auf die Bühne bzw. in den Publikumsraum verlegt, wo die Schauspielerin den Regisseur konfrontiert. Ihr Ansturm auf die Bühne wird in einer Totalen aufgenommen, während der künstlerische Leiter mit einer zweiten Person von hinten in einer nahen Aufnahme zu sehen ist. Durch diese Perspektivierung wird eine räumliche Tiefe im zweidimensionalen Bild geschaffen. Sonja wird auf der Bühne beim Diskutieren in der amerikanischen Einstellung gezeigt, wodurch ihre trotzig und aufgrund der vorherigen Kritik defensive Körpersprache zur Geltung kommt. Nachdem die kurze Auseinandersetzung vorbei ist verlässt der Regisseur langsam seinen Platz, während Sonja erneut wegstürmt, was zunächst nur auf der auditiven Ebene wahrnehmbar und nach dem Schnitt im Buffetraum ersichtlich wird. Als sie sich daraufhin demonstrativ auf ihren Sessel platziert, setzt die Kamerafahrt ein. Zunächst als Hinfahrt nähert sich die Kamera der Gruppe, passiert diese und führt die Fahrt in Form der Rückfahrt weiter. Mit zunehmender Entfernung gehen immer mehr Statisten vor dem Objektiv vorbei und trennen das Publikum von den Protagonist\*innen. Der darauffolgende Kameraschwenk<sup>540</sup> wendet den Blick vom hektischen Buffetraum und den sich darin befindenden Personen ab und zeigt stattdessen das Theater als architektonischen Raum von der anderen, ruhigen Seite. An dieser Stelle wird der filmische Prolog mittels Abblende beendet.

#### 5.4 Die Verflechtungen der Künste: Intermediale Bezüge, Grenzüberschreitungen und die Verschmelzung von Bühne und Publikum

Im Film *Turneja* werden wiederholt intermediale Bezüge zu anderen literarischen, dramatischen, filmischen, wie auch musikalischen Werken aufgestellt. Die Struktur baut somit auf dem Konzept der „Mise en abyme“<sup>541</sup> auf, welche jene Komposition des Films meint, die jeweils auf andere filmische oder im weitesten Sinne künstlerische Inhalte verweist. Milena Djordjjević weist in ihrer Publikation „Demistifikacija glumca u filmu Turneja Gorana Markovića“ ebenso auf die Tatsache hin, dass der Titel des Films ein Heteronym ist und, wie einleitend bereits erwähnt, sowohl als dramatischer, als auch filmischer Text verfasst wurde. Angesichts der politischen Lage der neunziger Jahre in Jugoslawien, war es nicht möglich, das Skript zu verfilmen, weshalb dieses erst über ein Jahrzehnt später entstand. Die Theateraufführung dieses Dramas kann, in Anlehnung an Djordjjević, als eine Art Probe für den Film betrachtet werden, in welcher die filmische Umsetzung eingeübt und die konstitutive Rolle der Schauspielenden, wie auch des Publikums festgelegt werden konnte.<sup>542</sup>

---

<sup>540</sup> Vgl. ebd. (00:05:50-00:05:55)

<sup>541</sup> Djordjjević, „Demistifikacija glumca u filmu Turneja Gorana Markovića“, S. 11.

<sup>542</sup> Vgl. ebd.

In diesem Abschnitt sollen die Verknüpfungen und Überlagerungen zwischen dem Spiel im Spiel beziehungsweise den Strukturen des Theaterspiels und Filmspiels beleuchtet werden. Abhängig davon, an welcher Front sich das Kollektiv befindet, werden bestimmte Aufführungen für spontane und zum Teil lebensrettende Auftritte gewählt. Die Untersuchung betont unter anderem auch die Verbindung oder das Herausstellen der Kontraste zwischen Kunst und Politik im Kontext des Jugoslawienkriegs. Hierbei soll auch der Frage nachgegangen werden, wer in diesem Kontext als Schauspieler\*in und wer als Publikum fungiert.

Die „structure en abyme“<sup>543</sup> lässt sich auch in der Verschachtelung der Figuren erkennen, welche Theaterschauspieler\*innen im Film spielen. Hervorzuheben ist dabei die begriffliche Unterscheidung, die Djordjjević in ihrem Beitrag zum Film anführt damit *Turneja* einerseits als „mise en abyme“ charakterisiert, während sie andererseits die verschachtelte narrative Struktur mit dem Ausdruck „structure en abyme“ beschreibt. Die Schauspieler\*innen sind einerseits reale Personen, wie beispielsweise die bekannte Akteurin Mira Furlan, aber auch fiktive Figuren, etwa Furlan in der Rolle der Theaterdiva Sonja. Diese gespielte Figur wiederum fungiert als Referenz für weitere Figuren aus unterschiedlichen, real existierenden Dramen. Ebenso verkörpert auch die reale Schauspielerin Jelena Djokić die fiktive Schauspielstudentin Jadranka, welche im Verlauf des Filmes weitere Rollen inkarniert, wie etwa die schöne Helena aus *Iphigenie auf Tauris*.<sup>544</sup> Auf diese Rolle und Performance Jadrankas, sowie ihre Bedeutung innerhalb der Narration, soll im späteren Verlauf genauer eingegangen werden.

Schauspieler Dragan Nikolić, der die Figur des bekannten Schauspielers Miško darstellt, kommentiert in diesem Sinne seine fiktive Rolle und gesamte Arbeit am Film *Turneja* wie folgt:

„In unseren Schauspielschulen haben wir gelernt, wie man Persönlichkeiten aus der Klassik oder historische Figuren spielt, aber niemand hat uns gelehrt, wie man einen Schauspieler spielt... Das ist eine der schwierigsten Aufgaben...“<sup>545</sup>

Mit der Konzeption des Films wird die klassische Struktur des Theaters, in dem den Spielenden und dem Publikum klare Aufgaben und Positionierungen im Raum zugeteilt werden, aufgebrochen. Die Distanz zwischen Schauspieler\*innen und Zuschauer\*innen wird

---

<sup>543</sup> Ebd.

<sup>544</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>545</sup> Ebd. („U našim glumačkim školama mi smo učili kako se glume ličnosti iz klasike ili istorijske ličnosti, ali niko nas nije učio kako se to glumi glumac... To je jedan od najtežih zadataka...“ [Übers. N. M.]



aufgelöst, wodurch Bühne und Publikumsraum sowie Illusion und Realität verschmelzen.<sup>546</sup> Dies eröffnet die Frage, was demnach als Theater verstanden werden kann und wo bzw. ob dessen Grenzen, dessen Anfang und Ende festgelegt werden können.

### **Das Spiel für die serbische Front**

Das erste Stück, das von dem Ensemble aufgeführt wird, ist Georges Feydeaus *Der Floh im Ohr*<sup>547</sup>, welches sie auf der Hinfahrt nach Srbobran einstudierten. Bevor es allerdings zur ersten, offiziellen Performance kommt, sieht sich Žaki gezwungen, beim Willkommens-Abendessen einen Monolog aufzuführen, um eine sich zuspitzende Spannung zwischen den Soldaten zu deeskalieren. Es handelt sich dabei um das Lied *Na Liparu*<sup>548</sup> des serbischen Dichters Djura Jakšić, in dem er seine Liebe zur Natur ausdrückt. Žaki wendet sich dabei aus der Rolle des lyrischen „ich“ an das lyrische „ihr“. Die Situation gewinnt an Grotesktheit, als der Schauspieler in seiner Performance zwischen den multiplen Rollen im Lied wechselt und dementsprechend seine Stimme und Sprechweise anpasst. Von der Nachahmung des Vogelgesangs, mit der er die zerstrittenen serbischen Soldaten adressiert, kippt Žaki in die Performance einer Partisanenhymne *Konjuh planinom*, um die gesamte Darbietung mit „Los geht's, Kameraden, Sturmangriff!“<sup>549</sup> und einem Aufprall gegen die Glaswand zu beenden, was als einziges eine affirmative Reaktion der anwesenden Soldaten provoziert.<sup>550</sup>

Obwohl Žakis „acting out“<sup>551</sup> für seine Schauspielkolleg\*innen desaströs wirkt, wird dieses vom Publikum im Film besser aufgenommen, als die gemeinsam vorbereitete, aber dilettantisch ausgeführte Inszenierung auf der Bühne. Das schablonenhafte und somit unglaubliche Spiel sei dabei laut russischen Schauspielers Konstantin Stanislawski eine der größten Gefahren für die Kunst.<sup>552</sup>

### **Das Spiel für die kroatische Front**

Nachdem das Ensemble in der Nacht von der serbischen Front flieht, gelangen sie unbewusst zu einer Gruppe kroatischer Soldaten. Die einzige Kroatin in der Gruppe, Sonja, muss, um das eigene, wie auch das Leben ihrer Kolleg\*innen zu retten, für die Soldaten spielen und sie glauben lassen, dass das Künstler\*innenkollektiv aus einem zagreber Theater kommt. Sonja fängt an, aus der Rolle der Petrunijela aus der Komödie „Dundo Maroje“<sup>553</sup> von Marin Držić zu agieren, die unter der Regie von Ivica Kunčević 1981 im

---

<sup>546</sup> Vgl. ebd.

<sup>547</sup> *Der Floh im Ohr*, Georges Feydeaus, FRA 1907.

<sup>548</sup> *Na Liparu*, Djura Jakšić, SRB 1867.

<sup>549</sup> *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. („zamnom braco, juriiiiš!“, 00:18:42-00:18:47)

<sup>550</sup> Vgl. Feldman, „Preko svih granica“, S. 11.

<sup>551</sup> Ebd.

<sup>552</sup> Vgl. Stanislavski, *Sistem*, S. 43.

<sup>553</sup> *Dundo Maroje*, Marin Držić, KRO 1551.

Zagreber Nationaltheater aufgeführt wurde.<sup>554</sup> Im Film stellt das Minenfeld ihre Bühne dar, während das Publikum aus den kroatischen Soldaten besteht. Die Figur der Petrunijela ist die Dienerin einer reichen Kurtisane, deren grundlegende Charakterzüge durch Spontanität, Kalkuliertheit und kokettes Verhalten ausgezeichnet sind. Der Kontrast zwischen der gespielten Rolle und den Umständen, in denen sie spielt, ist unübersehbar. Zusätzlich ist auch der Kontrast zwischen der Figur Sonja und der Figur Petrunijela deutlich. Diese Diskrepanzen sind ein zusätzliches Hindernis und eine Erschwerung in der Ausführung der Figur, deren Glaubwürdigkeit über Leben und Tod der gesamten Theatergruppe entscheiden soll. Während Sonja das Stück aufführt, entstehen komische Momente, die das Publikum innerhalb der Diegese zum Lachen bewegen. Bei dem Filmpublikum auf der anderen Seite setzt das Lachen aus, während die Situation bei der Aufführung von Feydeaus Stück umgekehrt war.<sup>555</sup> Der Film zeigt in dieser Szene die Notwendigkeit der Motivation für eine gelungene Ausführung einer Figur. Sonjas Beweggrund ist dabei, wie bereits erwähnt, im wahrsten Sinne des Wortes das Am-Leben-Bleiben. Das Überleben durch Erleben der Kunst und die Vermittlung der „Wahrhaftigkeit“ auf der Bühne<sup>556</sup> rücken somit als zentrales Element, anders als in der Performance für die serbischen Soldaten, in den Vordergrund. Im Gegensatz zu Sonja, schafft es Stanislav nicht mit seiner Performance zu überzeugen und wird als Serbe, der vorgibt oder vorspielt Kroate zu sein, erkannt. Dieser Moment beendet das Spiel im Spiel und der Kommandant zwingt die Gruppe, über das umliegende Minenfeld zu gehen.

### **Das serbische Paramilitär**

Die dramatische Szene der Überquerung des Minenfeldes wird durch die Ankunft der serbischen paramilitärischen Einheit unterbrochen. In die Rolle der Spielenden treten zunächst der Kommandant der Einheit und ein von ihm willkürlich ausgewählter kroatischer Soldat, welcher in der Opferrolle agieren soll. Das Publikum setzt sich zusammen aus den serbische, wie auch kroatischen Soldaten und den Theaterschauspieler\*innen, für welche, im Zuge der Rettungsaktion, die Performance scheinbar aufgeführt wird.

Die Hauptrolle und Regie übernimmt dabei der Führer der serbischen Panthergarde (Sergej Trifunović). Von seinem ausgewählten Opfer verlangt er dabei dasselbe, wie die kroatische Armee von den Künstler\*innen - über das Minenfeld zu gehen. Zusätzlich dazu soll er zusammen mit dem Gardenfürer das Lied „Kukavica“<sup>557</sup> von Svetlana (Ceca) Ražnatović singen. Dadurch, dass dem kroatischen Soldaten der Liedtext allerdings unbekannt ist, hofft Sonja sein Leben retten zu können, indem sie das Lied singt. Trotz ihres Versuches zu

---

<sup>554</sup> Vgl. Feldman, „Preko svih granica“, S. 12.

<sup>555</sup> Vgl. Djordjijević, „Demistifikacija glumca u filmu Turneja Gorana Markovića“, S. 16.

<sup>556</sup> Stanislavski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 149.

<sup>557</sup> Svetlana Ražnatović, 1993.

helfen wird die „theatrale Darbietung“ so lange fortgeführt, bis eine Mine explodiert und mit dem Tod des Soldaten auch die Aufführung endet. In dieser Szene werden sowohl das Leben, wie auch die Kunst an die Grenze des Unaushaltbaren getrieben.<sup>558</sup>

Der Mord wird im Stil einer antiken Tragödie inszeniert und erfüllt alle notwendigen Kriterien: Es gibt eine Bühne (das Minenfeld), ein Publikum (kroatische Soldaten, serbische Soldaten und Künstler\*innen) und die Darsteller (serbischer Kommandant und kroatischer Soldat). Im Gegensatz zum Theater, welches von Natur aus einer geschlossenen Welt, aus Schauspielern, einem Bühnenbild und Dialogen besteht<sup>559</sup>, werden hier die Minen nicht nur angedeutet oder gekennzeichnet, sie sind kein Bestandteil eines konstruierten Bühnenbildes, sondern innerhalb der filmischen Wirklichkeit real. In dieser Aufführung wird außerdem die vierte Wand gebrochen, wodurch sich das Publikum unmittelbar im Geschehen befindet.<sup>560</sup> Im Verlauf dieser Szene trägt ein weiterer Moment zur Entstehung des Abgrund-Effekts (*mise en abyme*) bei. Als Miško um Gnade für die kroatischen Soldaten bittet, antwortet der Kommandant streng: „Was glaubt ihr eigentlich, wo ihr seid? Das ist ein Krieg, kein Filmset.“ Diese ausdrückliche Betonung, dass es sich hierbei um keinen Film handelt, erzeugt ein illusionistisches Bild und verstärkt die Verschachtelung des Films im Film. Darüber hinaus kann dies auch im Sinne des theoretischen Zugangs Djordjjevićs' interpretiert werden, indem eine Distanzierung vom Film eine Annäherung an das Theater anregt.

In der Sequenz des Aufeinandertreffens mit der Panthergarde werden zudem weitere, der *structure en abyme* zugehörige, intermediale Bezüge geschaffen. Der Kommandant erwähnt im Rahmen der Vorstellung des Schauspielers Miško die Serie *Otpisani*<sup>561</sup> aus den siebziger Jahren, welche die Geschichte mehrerer serbischer Freiheitskämpfer während des Zweiten Weltkrieges erzählt. Zwar nennt er die Serie „izbrisani“<sup>562</sup> statt „otpisani“, was entweder als Wissensmangel der Figur oder aber als beabsichtigte Modifikation im Sinne der Fiktion verstanden werden kann. Unabhängig davon ändert es nichts an der Tatsache, dass der Schauspieler Dragan Nikolić, der in *Turneja* die Figur Miško verkörpert, in der Serie *Otpisani* durch seine Hauptrolle als Prle deutlich an Bekanntheit gewonnen hat. Ein weiterer Schauspieler, der in derselben Serie aus dem Jahr 1974 mitspielt, ist Vojislav Brajović, in *Turneja* in der Rolle des Dichters Ljubić zu sehen. In seinem ersten Auftritt im Film wird aus einer voyeuristischen Perspektive mit dem Blick aus dem Fenster der bombardierten Bibliothek gezeigt, wie sich Miško und Ljubić beziehungsweise Dragan Nikolić und Voja Brajović zur Begrüßung freundschaftlich umarmen, was einerseits die Hoffnung auf eine

---

<sup>558</sup> Vgl. Djordjjević, „Demistifikacija glumca u filmu *Turneja Gorana Markovića*“, S. 17.

<sup>559</sup> Vgl. ebd.

<sup>560</sup> Vgl. ebd.

<sup>561</sup> *Otpisani*, R.: Dragan Marković, SFRJ 1974.

<sup>562</sup> *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:53:29-00:53:30)

baldige Rückkehr nach Belgrad andeutet und andererseits die Erinnerung des Publikums mit der Serie *Otpisani* verschmelzen lässt.<sup>563</sup>

### **Jadranka/Iphigenie**

Im Zusammenhang mit der *mise en abyme* soll das Spiel im Spiel Jelena Djokićs untersucht werden. Das jüngste Mitglied der Schauspieltruppe, die fiktive Schauspielerin Jadranka, verkörpert die Rolle der Iphigenie aus Euripides' *Iphigenie auf Tauris*<sup>564</sup>. Die Darstellung von Jelena Djokić in dieser Rolle wird als Klimax des Films betrachtet, da Jadranka in dieser Szene die Gelegenheit erhält, sowohl persönlich als auch in ihrer Profession zu reifen. Die Schlüsselszene des Films zeigt einen entscheidenden Monolog, den sie für ihre Schauspielprüfung vorbereitet und auf der muslimischen Kriegsfront aufführt.<sup>565</sup>

Das Zusammentreffen der Schauspieler mit der muslimischen Armee erinnert an die Geschichte des Opfers von Iphigenie in der Tragödie. Der Film spiegelt die Verbindung zwischen Jadrankas Darstellung und der mythologischen Figur wider, da sie in dieser Szene buchstäblich vor der Entscheidung steht, ihr Leben für das Wohl anderer zu opfern. Diese Darstellung wird als Wendepunkt und kathartischer Moment im Film betrachtet.<sup>566</sup> Der Monolog wird in totaler Hoffnungslosigkeit und tiefster Tragik aufgeführt, die anders als bisher in keinem humoristischen Kontrapunkt zur Situation steht.<sup>567</sup>

Die Autorin Djordjjević untersucht die Beziehung zwischen Theater und Film und wie diese in der Darstellung der Iphigenie durch Jadranka verschmelzen. Sie argumentiert dabei, dass Jadrankas Darstellung auf der Bühne und vor der Kamera unterschiedlich auf das Publikum wirkt. Während die theatrale Darbietung eine Trennung von Iphigenie und Jadranka unmöglich macht, wird der Fokus des Filmpublikums auf Jelena Djokićs Schauspielkunst verlegt.<sup>568</sup> In diesem Moment wird durch die schauspielerische Leistung auf mehreren Ebenen das Spannungsfeld zwischen Theater und Film spürbar, während sich die reale Person Jelena Djokić in der Schwebelage zwischen unterschiedlichen Rollen befindet.

### **Theater, Film und Komik**

Im Film scheint das Lachen hauptsächlich für das Filmpublikum vorbehalten zu sein, was auf den tragikomischen Charakter des Mediums hinweist. Obwohl gelegentlich Heiterkeit auch im Theaterpublikum entsteht, insbesondere wenn diese von den Schauspieler\*innen am wenigsten intendiert ist, überwiegen dennoch das Unverständnis und die damit

---

<sup>563</sup> Vgl. Feldman, „Preko svih granica“, S. 12.

<sup>564</sup> *Iphigenie bei den Taurern*, Euripides, antikes Griechenland 414-412 v. Chr.

<sup>565</sup> Vgl. Djordjjević, „Demistifikacija glumca u filmu Turneja Gorana Markovića“, S. 18.

<sup>566</sup> Vgl. ebd.

<sup>567</sup> Vgl. Feldman, „Preko svih granica“, S. 13.

<sup>568</sup> Djordjjević, „Demistifikacija glumca u filmu Turneja Gorana Markovića“, S. 20.

einhergehende Ernsthaftigkeit in den dargestellten Situationen. In *Turneja* verlieren die Schauspieler\*innen mit fortlaufender Handlung ihre „Unschuld [und] verschmelzen mit der brutalen Realität“<sup>569</sup>. Die Momente gespielter Dramen innerhalb der filmischen Realität wiederholen sich, wobei der „ausgesprochene Dramentext [der gespielten Figuren] als Substitution für das Unausgesprochene“<sup>570</sup> der Filmfiguren dient. Abschließend schreibt Djordjijević, dass mit dem Ablegen der persönlichen Masken Schauspieler\*innen ihre gesellschaftlichen Rollen verlassen, wodurch das Spiel zum Prozess der Befreiung und Selbsterkenntnis im Rahmen des Theaters wird.<sup>571</sup>

## 5.5 Theater versus Krieg: Inszenierungen und Interaktionen der Figuren und Geschehnisse

Im Zuge der folgenden Figurenanalyse soll zunächst auf die Soldaten der drei Fronten (serbische, kroatische, bosnische) in der Reihenfolge, wie sie im Film vorkommen, durchgeführt werden. Dabei werden die Figuren der Einheitskommandanten nicht explizit untersucht, sondern im weitesten Sinne als Vertreter für das gesamte Soldatenkollektiv, welches stets auf die Akzentuierung des Individuums verzichtet und stattdessen die Einheit betont. Im nächsten Schritt und abschließend sollen die Charaktere der gespielten Schauspieler\*innen, mit einem besonderen Augenmerk auf der Rolle der weiblich gelesenen Figuren im Film näher analysiert werden.

### 5.5.1 Die Soldaten

Die einzige Front, welche die Schauspieler\*innen vorbereitet antreffen bzw. freiwillig zu ihnen gehen, sind die serbischen Soldaten in Srbobran. Diese empfangen das Künstler\*innenkollektiv mit einem Abendessen, bei dem deutlich wird, dass die Soldaten wenig Affinität zum Theater und der Kunst allgemein zeigen, es sei denn, diese erfülle den Zweck einer bestimmten Ideologie oder diene dem Patriotismus. Bereits in der initialen Interaktion mit einem Soldaten, während einer Routinekontrolle auf dem Weg nach Srbobran, manifestiert sich die begrenzte Bildung des involvierten Kontrolleurs sowie seine Anhaftung an nationalitätsbasierten Hass beziehungsweise Profilierung. Dies wird etwa durch seine Unkenntnis bezüglich der im Pass angegebenen Adresse, die als „Dzavaharlal Nehru“<sup>572</sup> angeführt ist, veranschaulicht. Der Kontrolleur nimmt fälschlicherweise an, dass es sich dabei um den Namen einer anwesenden muslimischen Person handelt, während es die Wohnadresse Lales ist. Zudem wird das erhöhte Aggressionspotential der Soldaten, sowohl

---

<sup>569</sup> Ebd., S. 21. („stapaju se sa užasom stvarnosti kojoj su mislili da ne pripadaju“ [Übers. N. M.]

<sup>570</sup> Ebd. („izgovoreni dramski tekst je zamena za neizgovoreno“, [Übers. N. M.]

<sup>571</sup> Vgl. ebd.

<sup>572</sup> *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:10:40-00:10:47)

Fremden als auch eigenen Mitmenschen gegenüber, gezeigt, als Oberst Gavro beispielsweise wegen der Annahme, seine Frau betrüge ihn mit einem anderen Soldaten, im Affekt einen Tisch umwirft.<sup>573</sup>

Lacher werden im Film vor allem dann ausgelöst, wenn gewalttätige Akte oder misogynen Verhalten dargestellt werden. Die entspannte Reaktion der Soldaten auf Explosionen und Schießereien verdeutlicht ihre Abstumpfung, die sie aufgrund der Kriegsrealität entwickeln mussten, was besonders in jener Szene verdeutlicht wird, als einer der jungen Soldaten während eines Angriffs Stanislav nach Zigaretten fragt.<sup>574</sup>

Die Alltäglichkeit des Todes wird ebenfalls hervorgehoben, beispielsweise durch die ruhige Haltung eines Soldaten, der ein Bein verloren hat und eine Schauspielstudentin über den Tod eines Arztes informiert, der kurz zuvor durch eine Mine ums Leben kam. Seine Ruhe wird durch den Kontrast zur hektischen Schauspielerin Jadranka, die wegen des Ohnmächtigen Lales Hilfe sucht, zusätzlich betont. Eine bedeutende Rolle spielen auch die jungen Soldaten im Publikum, die die junge Schauspielerin auf der Bühne objektivieren und durch gestikulative Akte auf eine sexualisierte Darstellung hinweisen. Sie brechen die vierte Wand, indem sie während der gesamten Aufführung schreien, mit den Darsteller\*innen kommunizieren und somit kontinuierlich die vierte Wand beziehungsweise die Trennung zwischen Darsteller und Publikum aufheben.

Im Rahmen dieser Untersuchung werden die kroatischen Soldaten als erhebliches Gefahrenpotenzial für Personen nicht kroatischer Abstammung inszeniert. Ihr Auftreten wird durch eine ästhetisierte Betonung der Bedrohung geprägt. Dies geschieht, indem zunächst ihre Silhouetten aus der Ferne und durch den Nebel aufgenommen werden. Die langsame Annäherung der Soldaten an die Künstler\*innen, die bereits als Zeichen der Kapitulation ihre Arme erhoben haben, wird durch die Anwesenheit der opaken Sonnenbrille des kroatischen Armeekommandanten verstärkt.

Die anfängliche Distanz und Zurückhaltung der Soldaten wandelt sich in ein freundliches Miteinander, sobald sie annehmen, dass es sich um eine Gruppe kroatischer Artist\*innen handelt. Trotz dieser scheinbaren Annäherung bleibt das Misstrauen beim Kommandanten bestehen, das besonders im Dialog mit Stanislav zum Ausdruck kommt.<sup>575</sup> Die Geschicklichkeit des kroatischen Einheitsleiters ermöglicht es ihm, Stanislav zu überlisten

---

<sup>573</sup> Vgl. ebd. (00:17:22-00:17:25)

<sup>574</sup> Vgl. ebd. (00:30:25-00:30:27)

<sup>575</sup> Vgl. ebd. (00:49:10-00:49:20)

und so zu enthüllen, dass es sich tatsächlich um Personen einer feindlichen Nationalität handelt.

Der Kommandant wird als höflich dargestellt, etwa wenn er die Gruppe zwar nonverbal, aber dennoch mit einer Geste des Huthebens und Nickens begrüßt. Diese Geste des Willkommens fällt in den Interaktionen mit den Soldaten der serbischen Front und später mit denen der bosnischen Front aus. Die minimale verbale Kommunikation des Kommandanten unterstreicht zusätzlich die misstrauische und gleichzeitig strategische Haltung der von Minenfeldern umgebenen Soldaten, wie Miško deren von den Tschetnik herbeigeführte Missslage erläutert.<sup>576</sup>

Anders als an der serbischen Front wird das Theaterspiel von den Soldaten positiv aufgenommen und begrüßt. Durch die Abwesenheit einer klassischen räumlichen Trennung, bedingt durch eine erhöhte Bühne, werden die Soldaten teilweise direkt in das Spielgeschehen einbezogen. Es ist offensichtlich, dass die Männer Freude an der koketten Darbietung der Schauspielerin Sonja und an der dargestellten Figur Petrunijela haben. Zudem finden sie, ähnlich wie die serbischen Soldaten, subtile Gewaltdarstellungen, wie etwa Miškos Sturz, der durch den leichten Stoß von Sonja verursacht wird, sowie die Spannung zwischen den männlichen und weiblichen Figuren, welche Sexualität indizieren, besonders amüsant. Nachdem die ethnische Zugehörigkeit der Darsteller\*innen durch das dilettantische Spiel Stanislavs enthüllt wird, zögern die Soldaten nicht und schicken die Gruppe ohne Ausnahmen kollektiv über das Minenfeld. Ironisch wird ihnen dabei gesagt, dass sie freigelassen seien und zu ihren eigenen Landsleuten gehen könnten. Allerdings müssen sie dabei den vorgegebenen Weg über das Minenfeld nehmen.<sup>577</sup>

Beim zweiten Auftritt serbischer Soldaten, in diesem Fall der Einheit der Panthergarde, wird deutlich, dass Ähnlichkeiten zwischen ihnen und den Kroaten bestehen. Beide Parteien passen ihre Handlungen und ihr Verhalten an die Ethnie des Gegners an und betrachten den Tod des jeweiligen Rivalen als einzige Konfliktlösung. Auf die Bitte der Künstler\*innen hin entscheidet der Führer der Panthergarde jedoch, nicht alle anwesenden Kroaten zu töten, sondern wählt willkürlich einen aus. Dieser wird über das Minenfeld geschickt, vergleichbar mit dem Prinzip „Auge um Auge, Zahn um Zahn“. Hierbei wird eine weitere Ebene der Demütigung hinzugefügt, indem der serbische Kommandant vom ausgewählten Opfer verlangt, das Lied „Kukavica“ der serbischen Sängerin Ceca vorzusingen, das übersetzt „Feigling“ bedeutet.

---

<sup>576</sup> Vgl. ebd. (00:51:52-00:51:54)

<sup>577</sup> Vgl. ebd. (00:51:04-00:51:20)

Die Darstellung der bosnischen Front erfolgt zuletzt und wird ähnlich intensiv in Bezug auf das Gefahrenpotential inszeniert wie die kroatische Einheit. Deren Einführung erfolgt allerdings aus unmittelbarer Nähe, im Gegensatz zur Ferne bei den Kroaten. Nach dem Unfall tauchen plötzlich unbekannte Soldatengesichter neben den beschlagenen Fenstern des im Wald verlorenen Fahrzeugs auf. Dies erzeugt eine Ästhetik, die mit dem Nebel bei der kroatischen Front vergleichbar ist.

Die intensiven, durchdringenden Blicke der Soldaten von außen, welche die Schauspieler\*innen direkt anstarren, erzeugen sowohl innerhalb wie auch außerhalb der Diegese ein unbehagliches Gefühl und steigern die Spannung. Die explizite Bedrohung für die Frauen wird stärker als zuvor spürbar, als einer der Soldaten, der die junge Schauspielerin betrachtet, vulgär äußert: „Vidi picke, bog te maza.“<sup>578</sup>. Diese profane Formulierung objektifiziert den weiblichen Körper und verweist auf die sexualisierte Gewalt und den Missbrauch von Frauen im Krieg. Ein weiterer Soldat verstärkt diese Gewalt, indem er behauptet, die Frauen seien ein „Geschenk vom Himmel“<sup>579</sup> für sie.

Der Kommandant der bosnischen Einheit zieht den Fahrer gewaltsam aus dem Wagen und steigt statt ihm ein. Als er Jadranka sieht, streichelt er ihr schließlich über ihr Gesicht. Als der Kommandant den nationalistischen Dichter Ljubić erkennt und sich an seinen Aufruf zur Säuberung von Muslim\*innen im Fernsehen erinnert, befiehlt er allen, den Transporter zu verlassen.<sup>580</sup> Seine Autorität, wie bei den vorherigen Kommandanten, wird in diesem Moment besonders deutlich. Obwohl alle Künstlerinnen festgenommen sind, wird nur Ljubić umfassend durchsucht. Nachdem er aus dem Blickfeld der Gruppe verschwindet, bleibt sein Schicksal unbekannt. Nur seine Stimme ist im Off zu hören, wie er schreit und seine Identität versucht zu leugnen.<sup>581</sup>

Die Nahaufnahme der Hände des Einheitsführers, die ein Stück Holz schnitzen, impliziert die fortbestehende Lebensgefahr für die hinterbliebenen Schauspieler\*innen.<sup>582</sup> In seinem Monolog beleuchtet der Kommandant, als einziger aller drei Fronten, die Vergangenheit. Er erläutert, wie sehr die Bosnier\*innen die Serb\*innen, deren Kultur, inklusive Jargon, Kunst und Sportvereine, schätzten. Seine Stärke wird in diesem Monolog durch Nostalgie und Ehrlichkeit ausgedrückt. In einem angespannten Wechselspiel zwischen Sehnsucht nach Vergangenem, Trauer über die verlorene Einheit und dem gegenwärtigen, politisch bedingten und propagandistisch manipulierten Hass, vermittelt der Soldat Sentimentalität

---

<sup>578</sup> Ebd. (01:28:08-01:28:11)

<sup>579</sup> Ebd. („Ovo nam je poklon s neba, Enese.“, 01:28:12-01:28:17)

<sup>580</sup> Vgl. ebd. (01:30:22-00:30:27)

<sup>581</sup> Vgl. ebd. (01:30:58-01:31:15)

<sup>582</sup> Vgl. ebd. (01:31:16-01:31:19)



durch seine Worte, während er gleichzeitig, durch das Platzieren seines Messers unter Miškos Hals, aktuelle Rivalität symbolisiert.<sup>583</sup>

Im Monolog von Jadranka wird offensichtlich, dass die muslimische Front scheinbar als einzige die tiefergehende Kunst und Tragik, die von den Schauspieler\*innen vorgetragen wird, versteht. Sie sind die Einzigen, die von der Kunst berührt und kathartisch beeinflusst werden, was dazu führt, dass die freiwillige Entscheidung getroffen wird, die Künstler\*innen freizulassen.

### 5.5.2 Die Schauspieler\*innen

Die scheinbar bekannteste männlich gelesene Figur oder jene mit dem höchsten Kultstatus ist Miško. Er scheint das männliche Pendant zu Sonja zu sein, als jener, der bereits lange in der Industrie tätig ist. Dies trifft neben der fiktiven Figur ebenso auf den realen Schauspieler Dragan Nikolić zu. Seine Beliebtheit bei Frauen wird ebenso, während sie an der serbischen Front verweilen, erwähnt.<sup>584</sup>

Als aufsteigender Star, der sich allerdings bereits etwas etablieren konnte, wird der junge Lale porträtiert, der durch sein ungezügelteres Temperament charakteristisch ist. Seine konfrontative Art wird bei verschiedenen Gelegenheiten offensichtlich. Besonders in der Aufführung für die serbischen Soldaten zeigt sich seine Entschlossenheit zur Konfrontation, als er während seiner Performance auf einen der lauten Zuschauer mit seinem Requisitenschwert einschlägt.<sup>585</sup> Diese Eigenschaft wird auch in seinen Diskussionen mit dem Dichter Ljubić deutlich, als es zu gravierenden politischen Meinungsverschiedenheiten kommt.

Žakis Figur ist plakativ durch den übertriebenen Alkoholkonsum gekennzeichnet. Der Alkoholismus soll einer der Gründe sein, weshalb er von einem, wie Sonja beschreibt, einst attraktiven und charmanten Mann zu dem geworden ist, was er ist.<sup>586</sup> Dabei geht es allerdings nicht nur um das äußere Erscheinungsbild, sondern vielmehr um die kognitiven Fähigkeiten, die offenbar mit der Zeit abgenommen haben, wodurch er in vielerlei Hinsicht langsamer geworden ist. Nichtsdestotrotz wird auch bei Žaki das weitreichende Wissen und der hohe Bildungsgrad erkenntlich.

Die Figur, die man am ehesten als den Außenseiter der Gruppe betrachten könnte, ist Stanislav. Dadurch, dass er kein bekannter oder aktiver Schauspieler ist, versucht er mit

---

<sup>583</sup> Vgl. ebd. (01:32:23-01:32:38)

<sup>584</sup> Vgl. ebd. (00:19:20-00:19:31)

<sup>585</sup> Vgl. ebd. (00:39:30-00:39:33)

<sup>586</sup> Vgl. ebd. (00:03:00-00:03:03)

allen Mitteln an Geld zu kommen, weshalb er diese Tournee organisiert. Er ist jener Charakter, der stets neue Probleme hervorruft bzw. bestehende nicht lösen kann. Die Gruppe behandelt ihn aufgrund der schlechten Erfahrungen im Zuge des Ausfluges als Sündenbock, wobei ihm nicht einmal seine Freundin Jadranka zur Seite steht.

Sonja gilt als die herausragende Theaterschauspieler\*in innerhalb der Gruppe. In den Anfangsszenen wird im Verlauf eines Dialogs zwischen ihr und Žaki deutlich, dass ihre Karriere und persönliches Leben aufgrund einer gemeinsamen Aufführung mit ihm einen negativen Wendepunkt erfahren haben.<sup>587</sup> Sie pflegt eine spezifische Beziehung zu Žaki, der sich beim Antreffen der bosnischen Soldaten als ihre Ex-Mann herausstellt, als sie trotz der angespannten Stimmung die Tatsache betont, seinen Nachnamen nicht mehr zu haben.<sup>588</sup>

Zuletzt bleibt Jadranka, die optimistische Schauspielstudentin, die sich im dritten Studienjahr befindet. Sie befindet sich am Anfang ihrer vielversprechenden Theaterkarriere und strahlt deshalb eine enorme Begeisterung und Ambition aus. Im Verlauf der Handlung durchläuft sie eine bemerkenswerte Charakterentwicklung, die den Höhepunkt in ihrer Verkörperung der Iphigenie darstellt.

Die Schauspieler\*innen werden alle als höchst gebildet und progressiv dargestellt. Der Film impliziert allerdings, dass diese progressive Haltung durch das Leben fern von der existenzbedrohenden Kriegsfront möglich ist. Von außenstehenden Figuren wird die Gruppe zunächst als ein Kollektiv von Kriegsprofiteuren charakterisiert, als sie vom serbischen Heer Geld für ihre Performance verlangen.<sup>589</sup> Von der kroatischen Armee werden sie als Diversanten beschuldigt, die eine geplante Operation ausführen<sup>590</sup>, während die der Gastgeber im Hotel Jackson als „estradni umetnici“<sup>591</sup> vorstellt. Dieser Begriff hat im serbischen Kontext meist eine negative Konnotation und bezieht sich auf Unterhaltungskünstler, die sich von der künstlerischen Tiefe abwenden, um kommerzielle Projekte mit monetärem Mehrwert zu verfolgen.<sup>592</sup>

Um abschließend auf die Darstellung und Bedeutung der Frauenfiguren im Film einzugehen, ist zunächst zu erwähnen, dass deren Charakterentwicklung innerhalb der Diegese besonders intensiv ist. Sonja kippt aus der Rolle der lauten Diva in jene einer reflektierten Frau, die von der Front stärker zurückkommt, ebenso wie auch Jadranka binnen weniger

---

<sup>587</sup> Vgl. ebd. (00:02:56-00:02:59)

<sup>588</sup> Vgl. ebd. (01:28:56-01:28:59)

<sup>589</sup> Vgl. ebd. (00:40:24-00:40:34)

<sup>590</sup> Vgl. ebd. (00:50:15-00:50:21)

<sup>591</sup> Ebd. (01:08:35-01:08:39)

<sup>592</sup> Vgl. Djordjjević, „Demistifikacija glumca u filmu Turneja Gorana Markovića“, S. 12.

Tage wächst. Ihre ursprüngliche Rivalität verschwindet damit zur Gänze und sie werden ein Team. Die klare anti-kriegerische Einstellung der Frauen zum Krieg wird wiederholt geäußert, wie auch deren Wunsch und Fähigkeit Harmonie, wenn auch nur teilweise, einzuführen. So reagiert der Kommandant der Panthergarde nicht auf Miškos Bitte, die kroatischen Soldaten am Leben zu lassen, während Sonjas Stimme, so sanft sie auch ist, gehört und respektiert wird.<sup>593</sup> Ebenso beeinflusst Jadrankas Monolog durch ihre dabei vermittelte Stärke die rigiden Soldaten, die danach beschließen, die Gruppe gehen zu lassen. Die Charakterstärken der Frauen werden gleichzeitig durch ihre Sensibilität, Emotionalität, Dominanz und individuelle Intensität verdeutlicht.

Diese Analyse verdeutlicht die Herausforderung einer eindeutigen Abgrenzung zwischen Protagonisten und Antagonisten im Kontext des Krieges. Die Beteiligung aller Akteure trägt zu erheblichen Auswirkungen bei, wobei Motivation und Teilnahme nicht immer rational abgrenzbar sind, sondern als durch Manipulation beeinflusstes Handeln und als Engagement für vorgegebene Ideologien interpretiert werden können. Die Bereitschaft, grausam gegeneinander vorzugehen, wird auf allen drei Fronten aufgezeigt, was die Ähnlichkeiten der rivalisierenden Seiten hervorhebt und den Kampf in einem absurden Licht erscheinen lässt – als Auseinandersetzung zwischen scheinbar Gleichen. In diesem Sinne ist die Äußerung des Arztes (Svetozar Cvetković) in Srbobran zu verstehen, dem hier die Funktion eines kritischen Kommentators zukommt:

„Dieser Krieg ist in vielerlei Hinsicht irrational. Hier kämpfen vor allem dieselben Menschen, die dieselbe Sprache sprechen, dieselbe Mentalität und dieselben Gefühle haben. Sie unterscheiden sich in nichts. Ich habe darüber nachgedacht, wie schwierig es wäre, einen Film über einen solchen Krieg zu drehen, besonders in Bezug auf Kostüme, aber auch alles andere. In einem echten Kriegsfilm unterscheiden sich die beiden Seiten immer auf den ersten Blick, nicht nur äußerlich, sondern auch im Verhalten. Aber hier sind alle gleich. Sowohl Serben als auch Kroaten, auf der anderen Seite die Muslime...das sind alles völlig identische Menschen.“<sup>594</sup>

---

<sup>593</sup> Vgl. *Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008. (00:54:54-00:54:58)

<sup>594</sup> Ebd. („A uopste je ovaj rat po mnogo cemu iracionalan. Pre svega ovde ratuju isti ljudi, govore istim jezikom, imaju isti mentalitet, ista osećanja. Ne razlikuju se nipočemu. razmisljao sam koliko bi bilo tesko da se snimi film o jednom ovakvom ratu, pre svega kostimografski a i ostalo. u pravom ratnom filmu dvestrane se razlikuju uvek na prvi pogled ne samo po izgledu nego i po ponasanju. a ovi ovde svi isti...i srbi, i hrvati, s druge strane muslimani...sve su to potpuno identici ljudi.“, 0:34:45-0:35:30 [Übers. N. M.]

## 5.6 Krieg, Eskapismus und gesellschaftlicher Verfall: Parallelen und Divergenzen in den Filmen *Lepa sela lepo gore* und *Turneja*

Abschließend wird erkenntlich, dass die Filme *Turneja* und *Lepa sela lepo gore* sowohl eine Reihe von Parallelen als auch Unterschieden aufweisen, die ihre Darstellung von Krieg, Eskapismus und gesellschaftlichem Verfall reflektieren.

Während *Lepa sela lepo gore* im Zuge der Narration die soziopolitische Lage der filmisch behandelten Zeiten auslegt, erfordert *Turneja* bereits ein Verständnis für kulturelle Referenzen wie die Sängerin Ceca Ražnatović und ihren Ehemann, den im Film von Sergej Trifunović gespielten Führer der serbischen paramilitärischen Einheit, Arkan.

Weiter erinnert die Aussage von Lale in *Turneja*, „Ich bin kein Serbe, ich bin Schauspieler“, an die Antwort der Drogenabhängigen Krankenhausbesucher in *Lepa sela lepo gore*, die sich als „Narkomanen“ bezeichnen, wenn sie gefragt werden, ob sie Serben oder Bosnier sind. Beide Reaktionen zeigen eine Distanzierung von der politisierten Realität des Krieges, in der die Figuren unfreiwillig gefangen sind.

Ein damit einhergehender, signifikanter Aspekt ist der Eskapismus aus der polarisierenden Realität. In *Turneja* zeigt sich dies in Žakis Alkoholsucht, während in *Lepa sela...* die Darstellung von Drogensucht als Mittel zur Flucht vor der Realität dient. Beide Figuren werden wiederholt als physisch präsent, dennoch mental von der Umgebung abwesend porträtiert.

Die Verbindung von Künstler\*innen und Krieg wird in beiden Filmen thematisiert. Während in *Turneja* die Künstler\*innen an der filmischen Front involviert sind, treten die realen Schauspieler\*innen in *Lepa sela...* in unmittelbarer Nähe der realen Front auf. Dabei unterscheiden sich auch die Gewaltdarstellungen innerhalb der zwei Filme. Marković verzichtet weitgehend auf explizite Darstellungen, während in Dragojevićs *Lepa sela...* Gewalt, sowie die Folgen dieser grafisch dargestellt werden.

Die Einbindung von populärer Musik verdeutlicht den gesellschaftlichen Verfall in beiden Filmen. In *Turneja* wird dies durch die Wahl einer bestimmten Sängerin (Ceca) verdeutlicht, während in *Lepa sela...* ebenfalls eine Verbindung zur negativ konnotierten orientalischen Popmusik hergestellt wird.

Beide Filme verwenden Inserts am Anfang, um die zeitliche und örtliche Orientierung zu erleichtern. Allerdings ist die zeitliche Anordnung unterschiedlich, da *Turneja* chronologisch erzählt wird, während *Lepa sela...* nicht-linear ist und Flashbacks sowie Flashforwards verwendet.

Auch der Komödienfaktor, der für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung ist, variiert zwischen den beiden Filmen. *Turneja* setzt verstärkt auf Überspitzung und audiovisuellen Humor, während in *Lepa sela...* humorvolle Elemente vor allem im Dialog auftreten und dadurch eine tragikomische Stimmung erzeugen.

Insgesamt zeigt die durchgeführte Analyse, wie *Turneja* und *Lepa sela lepo gore* unterschiedliche Herangehensweisen an ähnliche Themen wie Krieg, Eskapismus und gesellschaftlichen Verfall aufweisen.

## Fazit

In meiner Masterarbeit habe ich mich zunächst intensiv mit dem komplexen Gefüge Jugoslawiens auseinandergesetzt, wobei trotz der Ländervielfalt eine klare Fokussierung - sowohl historisch wie auch im Rahmen der Filmanalysen - auf die Beziehungen zwischen Bosnien und Herzegowina, sowie Kroatien und Serbien ersichtlich ist.

Um ein besseres Verständnis von filmischen Inhalten zu erlangen, erwies sich das Wissen über historische Ereignisse als bedeutungsvoll. Dabei erschien es wichtig, nicht nur auf den thematisierten Zeitraum einzugehen, sondern auch die Vorgeschichte miteinzubeziehen, um ein Verständnis dafür zu entwickeln, wie es in erster Linie zu bestimmten Geschehnissen kam.

Die Entwicklung des Films in dieser Region spiegelt eine bemerkenswerte Veränderung wider, die von der klassischen Dramentheorie geprägt ist. Hierbei hat sich ein starker Wandel vollzogen – von einer tendenziellen Abgrenzung des tragischen und komischen Genres hin zu einer Verschmelzung ihrer Elemente. Diese Verschmelzung, die in der heutigen Zeit besonders beliebt und verbreitet ist, birgt jedoch auch die Gefahr, dass die Fusion von Tragik und Komik als problematisch betrachtet wird. Insbesondere im Zusammenhang mit Erfahrungen wie Krieg kann das Lachen möglicherweise als unerwünschte Reaktion gesehen werden.

Somit sind die Perspektiven auf eine solche Darstellung dieser Thematik im Film ambivalent. Während die Vermengung von Tragik und Komik in diesem Diskurs einerseits als unangebracht betrachtet wird, vertreten andererseits bestimmte Perspektiven die Ansicht, dass genau diese Mischung notwendig ist, um komplexe gesellschaftliche Themen, wie dieses es ist, näher an das Publikum heranzutragen. Die verwobenen Täter-Opfer-Strukturen innerhalb dieser Region stellen eine zusätzliche Herausforderung für die Filmemacher\*innen dar. Verschiedene Seiten haben unterschiedliche Perspektiven auf die gleichen historischen Ereignisse und demnach differente Ansichten sowie Erfahrungen. In Fällen wie beispielsweise Jasenovac aus dem Zweiten Weltkrieg oder Srebrenica in den 1990er Jahren, ist es jedoch eine Grundvoraussetzung, trotz komplexer Vorgeschichte eine klare Anerkennung der Opfer zu vermitteln. Des Weiteren ist die Ausarbeitung der historischen Kriegseinheiten, wie zum Beispiel der Tschetniks und Ustascha, als Basis für die filmanalytische Arbeit zu verstehen. Mit der filmischen Thematisierung dieser Gruppen, ob explizit oder unterschwellig, wird im Zuge der Analyse erkennbar, dass erneut alle Seiten aus ihrer eigenen Perspektive an der kollektiven Erfahrung teilhaben und somit auch kollektiv die Konsequenzen davontragen. In den Filmen wird die Spaltung der Menschen, trotz ihrer

grundsätzlichen, menschlichen Gemeinsamkeiten, aufgrund nationaler, religiöser und ideologischer Differenzen gezeigt

Die Arbeit präsentiert außerdem die Entwicklung des (post-) jugoslawischen Films von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart und weist eine Kontinuität in Themen wie der Dysfunktionalität des Staatsapparates, Entfremdung, Marginalisierung, Arbeitslosigkeit und übergreifender Unzufriedenheit auf. Diese werden von einem Jahrzehnt zum anderen zumindest fragmentarisch übertragen. Ebenso wird die Hypothese untermauert, dass das Schockieren, Kritisieren und Hinterfragen grundlegende Charakteristika des jugoslawischen und post-jugoslawischen Films sind, deren Entwicklung dazu beigetragen hat, dass aus grundsätzlich tragischen Sujets die Tragikomödie entstanden ist, was mit den gewählten Beispielen belegt werden kann.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Verbindung einzelner filmischer Momente mit dem Alltag der Menschen. Filmische Redewendungen haben sich im Jargon und in der Alltagssprache etabliert, sowohl im intendierten Kontext als auch außerhalb davon. Dies verdeutlicht die tiefe Verwurzelung des Films in der Kultur und im Alltagsleben der Region.

Die Forschungsfrage meiner Arbeit zielt darauf ab, die Wechselwirkung zwischen Krieg und Tragikomödie zu untersuchen und herauszufinden, inwieweit die Verwendung von Tragikomik in Ex-Jugoslawien dazu dient, kollektive Traumata zu verarbeiten und komplexe Themen zu vermitteln. Dabei lautet die Hypothese, dass Humor ein beliebtes Instrument in diesem Kontext ist. Dies kann insbesondere bestätigt werden anhand der Tatsache, dass sogar während des Krieges Filme wie *Lepa sela lepo gore* nahe der Front gedreht wurden, und dennoch tragikomische Elemente aufweisen. Zudem zeigt sich, dass die Kriegsthematik und die tragikomische Herangehensweise auch über ein Jahrzehnt später weiterhin beliebt und erfolgreich bleiben. Der Film kann durch Nachstellung, Reenactment und Aufarbeitung des traumatischen Ereignisses zum Heilungsprozess beitragen. Mit humorvollen Inszenierungen kann zudem die Auseinandersetzung mit der Thematik erleichtert und somit die Heilung gefördert werden.

Es konnte darüber hinaus festgestellt werden, dass gesellschaftliche Krisen, die ebenfalls traumatische Folgen haben können und von existenziellen Unsicherheiten begleitet sind, hauptsächlich mithilfe von Tragikomödien behandelt werden, wie es beispielsweise in den Werken von Dušan Kovačević deutlich wird. Es gibt zwar einige Gegenbeispiele, die eine rein tragische Herangehensweise aufzeigen, jedoch sind die Filme, die im Stil einer Tragikomödie gedreht wurden, international erfolgreich und prägend für den Diskurs. Hierbei fällt auf, dass in solchen Werken die Kontraste zwischen Tragik und Komik besonders stark

hervorgehoben werden, was dazu beiträgt, dass Botschaften und Emotionen effektiver vermittelt werden.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass im Rahmen dieser Forschungsarbeit die Verbindung zwischen Tragikomödien und den kollektiven Traumata, die als Konsequenz des Krieges entstanden sind, als eine künstlerische Bewältigungsstrategie interpretiert werden kann. Die anhaltende Beliebtheit dieses Genres innerhalb der ex-jugoslawischen Kultur unterstreicht die Bedeutung von Humor als Mittel zur kollektiven Verarbeitung. Dieser ermöglicht es, sich mit traumatischen Erfahrungen auseinanderzusetzen und sie auf eine Weise anzugehen, die erträglicher und für die weitere Masse zugänglicher ist.



## Quellenangabe

### Filme

*A Serbian Film*, R.: Srdjan Spasojević, SRB 2010.

*Balkanski Špijun*, R.: Dušan Kovačević, Božidar Nikolić, SFRJ 1984.

*In the Land of Blood and Honey*, R.: Angelina Jolie, USA 2011.

*Jovanka Broz i tajne službe*, R.: Nedeljko Kovačević, SRB 2021.

*Lepa sela lepo gore*, R.: Srdjan Dragojević, SRB 1996.

*Maratonci trče počasni krug*, R.: Slobodan Šijan, SFRJ 1982.

*Otpisani*, R.: Dragan Marković, SFRJ 1974.

*Tito i ja*, R.: Goran Marković, SFRJ 1992.

*Turneja*, R.: Goran Marković, SRB 2008.

### Theaterstücke (im Fließtext erwähnt)

*Der Floh im Ohr*, Georges Feydeaus, FRA 1907.

*Dundo Maroje*, Marin Držić, KRO 1551.

*Iphigenie auf Tauris*, Johann Wolfgang von Goethe, D 1787. [Original: *Iphigenie bei den Taurern*, Euripedes, antikes Griechenland 414-412 v. Chr.]

*Na Liparu*, Djura Jakšić, SRB 1867.

### Literatur/Onlinequellen

Ahlbrecht, Kathrin/ Bendiek, Annegret/ Meyers, Reinhard/ Wagner, Sabine, *Konfliktregelung und Friedenssicherung im internationalen System*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Atelje 212, „Turneja“, Atelje 212,

<https://atelje212.rs/predstave/%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%98%D0%B0/?pismo=lat>, 18.08.2023.

Banac, Ivo, „Jugoslawien 1918-1941“, *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenz*, hg. v. Dunja Melčić, Wiesbaden: VS Verlag 2007 (2. Auflage), S. 153-167.

Bordwell, David/ Thompson, Kristin, „Narrative as a Formal System“, *Film art. An introduction*, New York: McGraw-Hill 2010, S. 78–101.

Calhoun, Lawrence G. (Hg.), Tedeschi, Richard G., *Handbook of posttraumatic growth. Research and practice*, New York: Psychology Press 2014.

Calic, Marie-Janine, *A History of Yugoslavia*, Indiana: Purdue University Press 2019 [Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert, München: C.H.Beck oHG 2014].

Calic, Marie-Janine, „Kleine Geschichte Jugoslawiens“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, 29.09.2017, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/256921/kleine-geschichte-jugoslawiens/>, 16.08.2023.

Ćećež, Grozdana, „Glas žrtava. Grozdana Ćećež“, *Ujedinjene nacije. Medjunarodni krivični sud za bivšu Jugoslaviju*, <https://www.icty.org/bcs/sid/196>, 17.08.2023.

Cheauré, Elisabeth/ Nohejl, Regine (Hg.), „Introduction“, *Humour and Laughter in History. Transcultural Perspectives*, hg. v. Elisabeth Cheauré, Regine Nohejl, Bielfeld: Transcript 2014, S. 7-14.

Daković, Nevena, *Balkan kao (filmski) žanr. Slika, Tekst, Nacija*, Belgrad: FDU, Institut za Pozorište, Film, Radio i Televiziju 2008.

Djordijević, Milena, „Demistifikacija glumca u filmu Turneja Gorana Markovića“, *südslawistik online. Zeitschrift für slawistische Sprachen, Literaturen und Kulturen*, hg. v. Jochen Raecke, 2010, <http://www.suedslawistik-online.de/02/>, 18.08.2023, S. 9-22.

Drotschmann, Mirko, „Jugoslawienkrieg. Kriege auf dem Balkan in den 1990er Jahren“, Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg. Infoportal östliches Europa, <https://osteuropa.lpb-bw.de/jugoslawien-krieg#c77554>, 17.08.2023.

Dukić, Davor, „The Long Dark Night (A. Vrdoljak) as a National Epic“, *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*, hg.v. Tanja Zimmermann, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 57-64.

Džaja, Srećko M., *Die politische Realität des Jugoslawismus (1918-1991). Mit besonderer Berücksichtigung Bosnien-Herzegowinas*. München: R. Oldenbourg Verlag 2002.

Eco, Umberto, „The frames of comic ‚freedom‘“, *Carnival!*, hg. v. Thomas A. Sebeok, Berlin/New York: De Gruyter Mouton, 1984, pp. 1-10.  
<https://doi.org/10.1515/9783110848717.1>, 23.08.2023.

Egle, Gert, „Die Technik des Dramas. Gustav Freytag (1816-1895) – Auszüge“, *teachSam*, 13.07.2020,  
[http://teachsam.de/deutsch/d\\_literatur/d\\_gat/d\\_drama/drama\\_2\\_txt\\_1.htm#google\\_vignette](http://teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_gat/d_drama/drama_2_txt_1.htm#google_vignette), 18.08.2023.

Ezrahi, Sidra DeKoven, „After Such Knowledge, What Laughter?“, *The Yale Journal of Criticism*, 14/1, 2001, S. 287-313.

Feldman, Lada Čale, „Preko svih granica. Gluma i kulturno pamćenje u filmu Turneja Gorana Markovića (2008) i romanu Budi Hamlet, pane Hamlete Tahira Mujičića (2012)“, *Književna smotra. Časopis za svjetsku književnost* 52/205(3), 2022, S. 5-19.

Fietz, Lothar (Hg.), „Ergebnisprotokoll der Sektion ‚Renaissance bis 18. Jahrhundert‘“, *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hg. v. Lothar Fietz, Joerg O. Fichte, Hans-Werner Ludwig, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 252-256.

Fietz, Lothar (Hg.), „Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik des Lachens“, *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hg. v. Lothar Fietz, Joerg O. Fichte, Hans-Werner Ludwig, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 7-20.

Frankl, Viktor E., *Trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München: Kösel 1978.

Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2009.

Goldstein, Slavko, „Der Zweite Weltkrieg“, *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenz*, hg. v. Dunja Melčić, Wiesbaden: VS Verlag 2007 (2. Auflage), S. 170-184.

Greiner, Rasmus, *Die neuen Kriege im Film. Jugoslawien – Zentralafrika – Irak – Afghanistan*, Marburg: Schüren Verlag 2012.

Guthke, Karl S., *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.

Haug, Walter, „Schwarzes Lachen. Überlegungen zum Lachen an der Grenze zwischen dem Komischen und dem Makabren“, *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hg. v. Lothar Fietz, Joerg O. Fichte, Hans-Werner Ludwig, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 49-64.

Hermann, Judith, *Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*, Paderborn: Junfermann 2018.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer 2010.

Iordanova, Dina, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, London: British Film Institute 2001.

Kamberović, Husnija, *Džemal Bijedić. Politička biografija*, Sarajevo: UMHS 2017.

Kertész, Imre, *Galeerentagebuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

Kindt, Tom, „Komik“, *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Uwe Wirth, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 2-6.

Klarmann, Adolf D., „Friedrich Dürrenmatt and the Tragic Sense of Comedy“, *Tulane Drama Review*, 4/4, 1960, S. 77-104.

Klüger, Ruth, „Von hoher und niedriger Literatur“, *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, S. 29–67.

Kollien, Mara, „Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie“, *Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte*, hg. v. Leonie Süwolto, Paderborn: Universitätsbibliothek Paderborn 2017, S. 132-141.

Korb, Alexander, *Im Schatten des Weltkriegs. Massengewalt der Ustaša gegen Serben, Juden und Roma in Kroatien 1941–1945*, Hamburg: Hamburger Edition 2013.

Korte, Barbara/ Lechner, Doris (Hg.), „History and Humour. Charting the Field“, *History and Humour. British and American Perspectives*, hg. v. Barbara Korte, Doris Lechner, Bielefeld: Transcript 2013, 7-20.

Korte, Helmut, „Elemente der filmischen Gestaltung“, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 34–51.

Kotthof, Helga, „Humor und Geschlechterverhältnisse. Humor und ‚indexing gender‘“, *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Uwe Wirth, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 147-159.

Kühnel, Jürgen, *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films*, Siegen: Universitätsverlag Siegen 2004.

Kühner, Angela, *Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte*, Berlin: Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung 2002.

Kuzmić, Aleksandra, *Slika sveta u dramama Dušana Kovačevića*, Belgrad: Muzej pozorišne umetnosti Srbije 2014.

Lauxmann, Frieder, „Die Angst zum Außenseiter zu werden“, *Zeitschrift für das Post- und Fernmeldewesen*, 6/77, 1977, S. 56.58.

Lazarević Radak, Sanja, *Film i Politicki Kontekst. O jugoslovenskom i srpskom filmu*, Pančevo: Mali Nemo 2016.

Lazarević Radak, Sanja, *Jugoslovenski Film i kriza Socijalizma*, Pančevo: Mali Nemo 2019.

Levi, Pavle, *Raspad Jugoslavije na Filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom Filmu*, Belgrad: Pavle Levi i Biblioteka XX vek 2009.

Makuljević, Nenad, „Public Monuments, Memorial Churches and the Creation of Serbian National Identity in the 19th Century“, *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*, hg.v. Tanja Zimmermann, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 33-40.

MasterClass, „Freytag’s Pyramid. Definition, Elements and Example“, *MasterClass*, 16.02.2023, <https://www.masterclass.com/articles/freytags-pyramid>, 18.08.2023.

McCoy, Marina Berzins, „Tragedy, Katharsis, and Community in Aristotle’s *Poetics*“, *Wounded Heroes. Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press 2013.  
(<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199672783.003.0007>, 18.08.2023.)

Meier, Viktor, „Der Titostaat in der Krise. Jugoslawien nach 1966“, *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenz*, hg. v. Dunja Melčić, Wiesbaden: VS Verlag 2007 (2. Auflage), S. 201-209.

Melčić, Dunja (Hg.), *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenz*, Wiesbaden: VS Verlag 2007 (2. Auflage).

Mihailović, Nina, persönliches Gespräch mit Nikola Ljuca (serbischer Regisseur), 04.04.2023, Belgrad.

Mose, *Exodus*, 20:4-6, Lutherbibel 2017.

Müller-Kampel, Beatrix, „Komik und das Komische. Kriterien und Kategorien“, *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, 5/7, 2012, S. 5-39.

Novak, Sonja, „Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. stoljeću“, Diss., University of J. J. Strossmayer in Osijek, 2013.

Ostrower, Chaya, *Es hielt uns am Leben. Humor im Holocaust*, Wiesbaden: Springer 2018.

Palmore, Erdman, „Attitudes toward Aging As Shown by Humor“, *The Gerontologist*, 1971, S. 1181–1186.

Pavlowitch, Stevan K., *Hitler's New Disorder. The Second World War in Yugoslavia*, New York: Columbia University Press 2008.

Peacock, Ronald, *The Poet in the Theatre*, New York: Harcourt, Brace and Company 1946.

Pejić, Dragan, „Razgovor s Dušanom Kovačevićem. Umetnost se bavi opomenama“, *Polja. Časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, 34/356, 1988, S. 478-479.

Ridley, Jasper, *Tito. A Biography*, London: Constable & Robinson, 1996.

Rüsel, Manfred, *Reader zur Film- und Fernsehanalyse*, Mannheim: Lehrerfortbildung 2012.

Sauer, Heinrich, „Die Sozialisierung des Bauerntums in Jugoslawien“, *Comparative Southeast European Studies*, 01.06.1959, <https://doi.org/10.1515/soeu-1959-086-707>, 16.08.2023, S. 84.

Schmidt, Ernst A. „Die Tragikomödie ‚Amphitruo‘ Des Plautus Als Komödie Und Tragödie.“ *Museum Helveticum*, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24825332>, pp. 80–104, 17.08.2023.

Selimović, Meša, *Tvrđjava*, Kragujevac: Connectum 1998.

Sruk, Marija, „Lachen nach Auschwitz? Herausforderungen der Filmkomödie zum Holocaust“, Diss.-Arbeit, Justus-Liebig-Universität Gießen 2015.

Stanislavski, Konstantin S., *Sistem. Teorija glume*, Belgrad: Ethos 2004.

Stanislavski, Konstantin S., *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Berlin: Verlag Das Europäische Buch, 1988.

Steindorff, Ludwig, „Zwischen Aufbruch und Repression. Jugoslawien 1945-1966“, *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenz*, hg. v. Dunja Melčić, Wiesbaden: VS Verlag 2007 (2. Auflage), S. 192-200.

Suppan, Arnold, „Nationalsozialistische Herrschaft in Jugoslawien 1941-1945“, *Hitler - Beneš – Tito. Konflikt, Krieg Und Völkermord in Ostmittel- Und Südosteuropa*, Austrian Academy of Sciences Press 2014, S. 925-1212. (<http://www.jstor.org/stable/j.ctv8pzcrq.14>)

Tomašević, Jozo, *Cetnici u Drugom Svjetskom Ratu 1941-1945*, Zagreb: Liber 1979. (Buch über Website gelesen: [https://znaci.org/00001/40\\_52.htm](https://znaci.org/00001/40_52.htm), 16.08.2023)

Unbekannt, „Belgrad eine tote Stadt“, *Banater Deutsche Zeitung*, 10.04.1941, S. 2.

United States Holocaust Memorial Museum, „World War I and its aftermath: Key dates“, *United States Holocaust Memorial Museum*, 31.10.2018, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/world-war-i-and-its-aftermath-key-dates>, 16.08.2023.

Volkan, Vadim D., „The intertwining of the internal and external wars“, *Lost in Transmission. Studies of Trauma Across Generations*, hg. v. M. Gerard Fromm, London: Routledge 2012, S. 75-97.

Voss, Christiane, „Lachen“, *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Uwe Wirth, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 47-51.

Vujkov, Milana, „Black Humour in Serbian Films of the Early Eighties and Its Cultural Consequences. The Cinema of Slobodan Šijan and Dušan Kovačević“, *Lola On Film*, 05.03.2021, <https://lolaonfilm.com/2021/03/05/black-humour-in-serbian-films-of-the-early-eighties-and-its-cultural-consequences-the-cinema-of-slobodan-sijan-and-dusan-kovacevic/>, 17.08.2023.

Weinrich, Harald, „Was heißt ‚Lachen ist gesund‘?“, *Das Komische*, Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hg.), München: Fink 1976, S. 402–408.

Zijderveld, Anton C., „A Sociological Theory of Humor and Laughter“, *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hg. v. Lothar Fietz, Joerg O. Fichte, Hans-Werner Ludwig, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 37-45.



Zimmermann, Tanja (Hg.), „Introduction“, *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*, hg.v. Tanja Zimmermann, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 11-30.

Zvijer, Nemanja, *Ideologija filmske slike. Sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla*, Belgrad: Filozofski Fakultet 2011.

Zvijer, Nemanja, „Ideološki sadržaji u igranoj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru“, Diss., Belgrad, Filozofski Fakultet (Philosophische Fakultät), 2015.

## Abstract

Mit der zentralen Frage danach, wie und wo die Verbindungen zwischen Krieg, Krise und Tragikomödie auf dem Gebiet des heutigen Ex-Jugoslawiens zu erkennen sind, versucht diese Arbeit anhand einer literarischen Diskursanalyse sowie der Analyse zweier Filme – *Lepa sela lepo gore* und *Turneja* – eine Antwort darauf zu geben.

Die komplexe Verflechtung des Historischen, Psychologischen und Filmischen bedarf zunächst eines separaten Einblicks in alle drei Disziplinen, um diese schließlich miteinander im Rahmen filmischer Kontexte verknüpfen zu können. Die Komplexität der Thematik spiegelt sich in den ebenso komplexen filmischen Strukturen, ob der Zeit- oder Narrationsebenen, wider. Die Tragikomödie wird als eine Zugangsart zu und Auseinandersetzungsmöglichkeit mit den durch Krieg entstandenen kollektiven Traumata verstanden. Ihr wird die potenzielle Kraft der Heilung zugesprochen, indem sie tragische Erfahrungen in einem humoristischen Kontext verpackt und so wiedergibt.