

# Von Kollektivkörpern und Körpern kollektiver (Auf-)Opferung

## Körper im frühen jugoslawischen Partisan:innenfilm

DANIJEL KATIĆ

Graduiertenkolleg „Literatur und Öffentlichkeit in differenten Gegenwartskulturen“, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

### Abstract:

Der Beitrag geht der Darstellung des filmischen Körpers in jugoslawischen Partisan:innenfilmen nach. Die Intention ist dabei bipolar zu fassen: Es geht zum einen um die Subsumierung der Bevölkerung zu einem nationalen Kollektivkörper und des Weiteren um individuelle Körper, welche als Projektionsfläche kollektiver Einschreibung fungieren. Jene Aushandlung ist in frühen Partisan:innenfilmen (1947-1948) besonders auffällig, weshalb sich die Analyse auf drei frühe Vertreter jenes Subgenres beziehen wird: „Slavica“ (1947); „Zivjece ovaj narod“ (1947) und „Na svojoj zemlji“ (1948).

Keywords: Jugoslawien, Partisan:innen, Filmgeschichte, Kriegsfilm, Medienartefakte

### Partisan:innen – Historische Kontextualisierung, kulturpolitische Bedeutung und Forschungsstand

Die supranationale Staatsgründung Jugoslawiens thront auf einem historisch dekretierten Mythos: dem nationalen Befreiungskrieg (*Narodnooslobodilačka borba*) um Tito und seine Partisan:innen. Ein Mythos, welcher dem multiethnischen Konstrukt als *Partus* diente und Titos Inthronisierung innerstaatlich wie außerstaatlich legitimierte. Grandits formuliert treffend: „Ohne den Widerstand der kommunistisch geführten Volksbefreiungsarmee gegen die nationalsozialistische und faschistische Okkupation des Landes hätte es am Ende des Kriegs wohl keine Wiederentstehung Jugoslawiens gegeben.“ (Grandits 2015, 5). Das sozialistische Regime postulierte *ab initio* prominent auf jene Autonomie, was die Konstitution des Gründungsmythos endogen befeuerte. Der Mythos inkludierte territoriale und ethnische Amalgamierung des südslawischen Raums, welche in der Zauberformel „Brüderlichkeit und Einigkeit“ (*Bratstvo i Jedinstvo*) subsumiert wurde (vgl. Portmann 2011, 224; Voß 2008, 7). Nach Klaudija Sabo stellt die Fokussierung auf Leitmotive ein Gründungsmythen mondial zugrundeliegendes Vorgehen dar, indem kollektive und identitäre Zuweisung subversiv proklamiert bzw. manifestiert wird (vgl. Sabo 2017, 15). Polemisch formuliert: „Nicht das politische Programm, sondern die politischen Helden Geschichten bilden den Stoff, aus dem unsere kollektiven Träume sind“ (Kmec/Kohns 2013, 13). Ein Mythos manifestiert sich jedoch nicht alleinig durch immaterielle Belobigung, dieser muss zirkulieren und permanent evoziert werden, darf nicht erlöschen, muss in Erinnerung treten, um den vorherrschenden *Ist-Zustand* durch Akklamation zu substantiieren. Die jugoslawische Nationalgeschichte betreffend ist diese Legitimation unausweichlich im national proklamierten und medial inszenierten Verteidigungskrieg der jugoslawischen Partisan:innen gegen die faschistischen Besatzer und deren Kollaborateure, insbesondere kroatische Ustascha und serbische Tschetniks, verankert. Allgemein gilt: „Gemeinschaftsidentitäten brauchen Feinde, um sich zu bilden, nicht nur in der Abgrenzung

von ihnen, sondern auch, um die Leerstelle ihrer Eigenschaften mit Inhalten zu füllen.“ (Horn 2018, 240). Der supranationale Gründungsmythos Jugoslawiens gewinnt insbesondere durch die ikonische Massentauglichkeit des Partisan:innensujets an Relevanz, wovon die offizielle Staats- sowie Populärkultur profitieren sollte (vgl. Jakiša 2011, 209). Ein Masternarrativ, welches den Grundstein politischer und künstlerischer Aushandlung bildete, war geboren. Die tellurischen, irregulären Kämpfer:innen fungierten nach dem 2. Weltkrieg als Axiom jugoslawischer Kultur- und Identitätsgeschichte, was ethnische und kulturelle Einheit befeuerte. Bedingt durch die Liberalisierung der Kulturindustrie Anfang der 1950er Jahre und nationalpolitische Divergenzen, wurden Partisan:innen in nachfolgenden Jahrzehnte höchst heterogen verhandelt. So diente deren Aushandlung populärkultureller Referierung, negativer Verkörperung des Sozialismus sowie verklärter *Yugo-Nostalgie* (Bašić 2009; Batinić 2015; Stojčić/Duhaček 2016). Dies hatte zur Folge, dass jugoslawische Partisan:innen als Kultur- und Medienartefakte den heroischen Ursprung ihrer Schöpfungsgeschichte, den Partisanenführer Josip Broz Tito, überdauerten (vgl. Živojinović 2011, 89). Im nebulösen Schweben über der National- und Kulturgeschichte Jugoslawiens, insbesondere bis zu dessen Zerfall, schien das hauntologisch-marxistische Erbe (Derrida 1995) seine phänomenologische Manifestation in Partisan:innen als *Immortalis Yugo-Slavicus* erfüllt zu sehen.

Aufgrund jener sukzessiven Transformation des Sujets, insbesondere bis in die frühen 1980er Jahre hinein, ist es nicht tragbar diese Kulturprodukte stoisch im Kontext sozialistischer Ideologie zu zementieren.

Durchaus stellen sich auch diverse Beiträge gegen jene sozialistisch determinierte Vereinnahmung des Partisan:innensujets, indem Partisan:innen als transformierbare Strukturmerkmale einer konstitutiv politischen bzw. kulturpolitischen Entwicklung skizziert werden. Der von Miranda Jakiša und Nikica Gilić veröffentlichte Sammelband „Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture“ ist hierbei als höchst relevante Veröffentlichung anzuführen (Jakiša/Gilić 2015). Der Sammelband widmet sich in diversen Beiträgen der sukzessiven Trans-

formation von Partisan:innen sowie deren medial zirkulierenden Narrativen. Exemplarisch seien die Beiträge von Natascha Vittorelli „With or Without Gun. Staging Female Partisans in Socialist Yugoslavia“ (Vittorelli 2015) sowie der Beitrag von Tanja Petrović „Portraits of Yugoslav Army Soldiers. Between Partisan and Pop-Culture Imagery“ (Petrović 2015) hervorgehoben, welches gezielt der ästhetischen bzw. kulturpolitischen Gestaltung sowie Transformation des Partisan:innenkörpers nachgehen. Auch der Aufsatz „From Partisans to Housewives: Representation of Women in Yugoslav Cinema“ von Marijana Stojčić und Nađa Duhaček welcher in der Ausgabe „Revolutions and Revolutionaries: from the gender perspective“ des „West Croatia History Journal“ erschienen ist, stellt einen bedeuten Beitrag zur Repräsentation und Verhandlung des Partisan:innenkörpers im filmischen Medium dar (Stojčić/Duhaček 2017).

Dieser Auszug stellt nur einen kleinen Ausschnitt der bisherigen Forschung zur ästhetischen bzw. kulturellen Auseinandersetzung mit jugoslawischen Partisan:innen dar, jedoch zeigt dieser bereits paradigmatisch, dass das Interesse an jenem Gegenstand in einer disziplinären Sackgasse verortet ist, da die angeführten Forschungsbeiträge primär der südslawistischen Geschichts- und Kulturforschung entspringen. Stellenweise wird ein interdisziplinärer Blick, eine partiell medien- bzw. filmwissenschaftlich geleiteten Betrachtung einnehmend, vollzogen, jedoch bleiben auch diese Beobachtungen in jener vertrauten südslawischen Blickwarte verortet.

Die jeweiligen Erkenntnisse sind in keiner Weise zu schmälern. Kritisiert wird vielmehr das wissenschaftliche Desinteresse jener sich explizit den audiovisuellen Medien verschreibenden Disziplinen, welche sich bevorzugt dem altbekannten zuwenden, um erneut die Relevanz europäischer Filmhochkulturen wie Italien und Frankreich zu legitimieren, wohingegen der Filmkultur Südosteuropas weiterhin provokant der Rücken zugewendet wird.

In Folgenden wird der Gegenstand aus einer primär medienwissenschaftlich geleiteten Perspektive untersucht, wodurch diesem disziplinären Missstand entgegenwirkt werden soll. Des Weiteren werden Partisan:innen<sup>1</sup> in der nachfolgenden Darstellung von jenem ideologisch determinierten Stigmatisierung gelöst, wodurch diese nicht als politisches Instrumentarium sondern als gemeinschaftsstiftende Kulturartefakte definiert werden, welche im Dienste kollektiver Aufarbeitung fungieren.

Es wird somit gezielt der Frage nachgegangen, welche kulturpolitische und gesellschaftliche Funktion, insbesondere in frühen filmischen Darstellung und Aushandlung von Partisan:innen, potenziert werden kann.

*Das Korpus der vorliegenden Betrachtung setzt sich aus den Filmen „Slavica“ (1947), „Živjeće ovaj narod“ (1947)“ sowie „Na svojoj zemlji“ (1948) zusammen.*

*Die Legitimation für die Auswahl jener Filme liegt in deren filmhistorischer Relevanz, da es sich hierbei um die ersten eigenständigen Partisan:innenfilme Jugosla-*

*wiens handelt. Es kann somit behauptet werden, dass diese zugleich ein prototypisches Masternarrativ des filmischen Partisan:innenkörpers initiiert haben.*

Die vorliegende Betrachtung wird hierbei explizit der Darstellung von Kollektivkörpern sowie deren Opferung im Dienste des paritätischen Kollektivs nachgehen.

*Das Vorgehen wird den Modalitäten einer hermeneutischen Szene und Sequenzanalyse folgend, der narrativen sowie semantischen Funktion der filmischen Körper nachgehen.*

*Der Filmanalyse wird ein kurzer Abriss zur Definition des Partisan:innenkörpers sowie zur filmischen Darstellung von Körpern vorangestellt. Abschließen wird die Beobachtung mit einer pointierten Zusammenfassung der geleisteten Beobachtungen.*

## Partisan:innen als tellurische und nationale Körper

Ausgehend vom militärischen Terminus werden Partisan:innen als irreguläre und illegale Kämpfer:innen definiert, welche ihr strategisches Potenzial anhand territorialer Wissensvorteile beziehen und sich dem Usurpator in Form von Sabotageakten widersetzen (Schoers 1989; Schmitt 1975; Schulz 1985). Partisan:innen agieren aus dem Hinterhalt, wodurch territoriale Überlegenheit militärische Unterlegenheit kompensiert. Jene Attribution wird gesteigerter Mobilität und räumlicher Verbundenheit zugeschrieben (vgl. Schmitt 1975, 23). Schmitt führt wie Folgt aus:

*Der Partisan kämpft in einer politischen Front, und gerade der politische Charakter seines Tuns bringt den ursprünglichen Sinn des Wortes Partisan wieder zur Geltung. Das Wort kommt nämlich von Partei und verweist auf die Bindung an eine irgendwie kämpfende, oder politisch tätige Partei oder Gruppe. Derartige Bindungen an eine Partei werden in revolutionären Zeiten besonders stark. (Ebd., 21)*

Solche Verbundenheit lässt sich in Anbetracht des zerfallenden Königreichs Jugoslawien nicht anhand eines prädisponierten Konformismus ableiten, da Alterität die militärische Bewegung – ebenso wie das nationale Gebilde – bestimmte. Partisan:innen subsumieren divergente Impulse zu einem geschlossenen Narrativ: „Die kommunistische Partei wurde erfolgreich, weil es ihr gelang, diese unterschiedlichsten Protest- und Widerstandsformen unter dem Motto der „Volksbefreiung“ zu bündeln und ihre heterogenen Ursprungsmilieus zusammenschmieden.“ (Calic 2010, 149); indes legitim den Widerstandskampf als autonom zu definieren, da die faschistische Okkupation ohne maßgebliche Unterstützung der Alliierten unterbunden werden konnte (vgl. Sundhausen 2012, 48f.; Calic 2010, 171f., 149). Der Duktus, welcher Partisan:innen von regulären Streitkräften differenziert und zu autonom agierenden Aktanten konstituiert, ist der umfassende Einstand für das jugoslawische Territorium und dessen Verteidigung. Diese Anthropologie, wie

<sup>1</sup> Partisan:innen werden im vorliegenden Beitrag, das nachstehende Kapitel „Partisan:innen als tellurische und nationale Körper“ ausgeschlossen, als Strukturmerkmale kultureller Aushandlung definiert.

Schoers schreibt, hebt Heimat als autoritativen Ort der Selbstbestimmung auf, indem das Subjekt als Exekutivorgan des Kollektivs agiert (vgl. Schoers 1961, 62). Dies resultiert aus tellurischer Verbundenheit, wodurch die „Verbindung mit dem Boden, mit der autochthonen Bevölkerung und der geographischen Eigenart des Landes“ als existenzielles Merkmal fungiert (Schmitt 1975: 26). Auch Schulz schreibt diesbezüglich:

*Als durchgehende Merkmale gelten zäher, fast unzerstörbarer, im Grunde dem einzelnen regulären Soldaten überlegener Widerstands- und Kampfgeist, Bodenständigkeit und optimale Vertrautheit mit den natürlichen Gegebenheiten, rasche Beweglichkeit, enge Verbundenheit mit großen Teilen der Bevölkerung, die den Kampf auf verschiedene Weisen unterstützten. (Schulz 1985: 11)*

Restituierend aus der militärischen und taktischen Abhängigkeit des Raum sowie der Partizipation mit der dortigen Bevölkerung wird territoriale, nationale und letztendlich „kämpferische Selbstbehauptung“ evoziert (vgl. Schoers 1961: 18). Partisan:innen generieren ihr tellurisches Potenzial daher auf zweierlei Ebenen: Einerseits beziehen sie ihre taktische Überlegenheit aus räumlichem Wissen über Wälder, Höhlen und Gräben; andererseits profitierten sie vom nationalen Zuspruch, wodurch explizite Verbundenheit zur Bevölkerung konstatiert wird. Mao stellt in seiner Theorie zum Partisanen:innenkrieg die Relevanz der Bauern für den Revolutionskrieg dar, indem diese als „das Kernelement des vertrauensvollen Bündnisses der Revolution“ definiert werden (vgl. Tse-tung 1968, 118). Das tellurische Potenzial wird nicht nur militärische Abhängigkeit, sondern zugleich semantisch überhöhte Verbundenheit mit dem Boden, als diesem angehörend, regelrecht entspringend, konstituiert (Jakiša 2011). Partisan:innen repräsentieren somit genuine Abhängigkeit bzw. Verbundenheit von Raum und Bevölkerung. Das mystische Potenzial der Partisan:innen ähnelt der Traditionslinie des hebräischen Golem, welcher dem tellurischen entspringt und als Schutzpatron der jüdischen Bevölkerung fungiert. Diese Immanenz speist ihr Potenzial aus rhizomatischer Körperextension, deren Netz vom jugoslawischen Boden – als Quelle der Versorgung durch landwirtschaftliche Produkte sowie die Unterstützung der Bevölkerung – bis hin zum/r Partisan:in als verteidigende Instanz des staatlichen Gebildes reicht. Partisan:innen sind hiermit als *genuin* autopoesisch zu definieren. Jegliches Machtinteresse wird von der militärischen Aktion gelöst, da der Einstand für das Territorium im Fokus der Handlung steht. Militärische Unterlegenheit ist als prominentes Stilmittel irregulärer Kriegsführung anzuführen, da sich dessen kollektive Wirkung in der unterlegenen Position potenziert (vgl. Zhng 2022, 114; Liu 1993, 51). In jenem territorialen und nationalem Einstand ist zudem das Potenzial für die Etablierung des nationalen Opfermythos verortet. Des Weiteren liegt im Widerstandspotenzial die Legitimation für nachfolgende Umbrüche. So schreibt Schulz:

*Anzumerken bleibt noch, daß trotz des Verschwindens, der Aufsaugung oder Verdrängung der Partisanen in der letzten Phase des Zweiten Weltkriegs ihre Tradition als Widerstandstradition in den neu erstandenen politischen Parteien, ja im Gesamtprozeß der Wiederherstellung der von der Okkupation befreiten Staaten weiterlebte. (Schulz 1985, 21)*

Im Narrativ der Volksbefreiung, liegt somit das mythische Potenzial kollektiver und kultureller Manifestation. Oder allgemeiner gesprochen: Partisan:innen fungieren als Artefakte nationalhistorischen Selbstverständnisses, welche den Habitus der jugoslawischen Nation – insbesondere in den ersten Nachkriegsjahren – prägend mitbestimmen. Abschließend sei hierzu gesagt, das Partisan:innen als „historische Körper“ sowie „Symbolsystem einer Kultur“, daher als Körper welche „den gesamten Kosmos der Erfahrung“ in sich einschreiben, zu definieren sind (vgl. List 1997, 173).

### Filmische Körper als metaphorische Kollektivkörper

Der Spielfilm, als narrativ geleiteter Film verstanden, ist unausweichlich als anthropozentrisches Medium zu definieren, welches den menschlichen Körper ins Zentrum seiner Aushandlung stellt (vgl. Stiglegger 2006, 108). Körper sind hierbei nicht ausschließlich anhand materieller und biologischer Parameter (filmische Figur), welche die Narration in Korrelation zu Raum und Zeit sukzessiv fortschreiten lassen, zu bemessen. Vielmehr rekurren diese, ohne visuelle Einschreibung zu bedingen, auf latente Merkmale, welche jenen Körpern historisch und kulturpolitisch eingeschrieben sind (vgl. Bublitz 2018, 24). Die materielle Referenz des Körpers initiiert somit diskursives Potenzial, welches sich von dessen diegetischer Zeichenhaftigkeit löst, indem diese als Simulakrum semantischer Aushandlung fungieren. Des Weiteren kann Montage den biologischen Körper nicht nur sezieren und wieder zusammenführen (vgl. Stiglegger 2006, 108), sondern zudem mehrere Körper zu einem größeren Ganzen, z. B. einem nationalen Kollektivkörper, subsumieren. Die Materialität erscheint indes sekundär, da der individuelle Körper überschritten wird. In Anlehnung an Deleuze und Guattari können Körper als Strukturmerkmal von „Gerinnung“ und „Sedimentierung“ beschrieben werden, wodurch diese externer „Organisation“ und „Transzendenz“ unterliegen (vgl. Deleuze/Guattari 1997, 218)<sup>2</sup>. Jene dynamische Transformation ist insbesondere für historische Körper anzuführen, da diese sukzessiv historischer und kulturpolitischer Zäsur unterliegen. Baxmann schreibt, dass Körper als metaphorische Refugien kollektiver Traumata und Dramen fungieren, wodurch diese zu leidenden Kollektivkörpern transzendiert werden (vgl. Baxmann 2002, 71). Diese betont indes, dass es sich dabei weniger um materielle Körper als um Phantasmen und symbolische Ordnungen handelt, die *a priori* in die

<sup>2</sup> Diese Charakterisierung vollziehen Deleuze und Guattari bezüglich ihrer Darstellung des „organlosen Körpers“.

Rezeption eingeschrieben werden (vgl. Ebd.). Die Referierung auf den Körper als leidender Korpus inszeniert sich in der Traditionslinie sakraler Überhöhung, wodurch dessen Aushandlung der Reflexion traumatischer Stigmata dient. Als Artefakte kollektiver Zuschreibung fungieren Körper auf differenten Ebenen, wodurch diese visuelle, semantische sowie affektökonomische Aspekte inkludieren. Der Körper erfährt somit eine metatextuelle Überhöhung bzw. Abstrahierung, wodurch dieser zum Artefakt kultureller und politischer Zuschreibung avanciert. Im Folgenden sei anhand früherer jugoslawischer Partisan:innenfilme ausgeführt, wie filmische Körper im Spektrum nationaler Affizierung sowie Traumabewältigung dargestellt und verhandelt werden.

## Von Kollektivkörpern und Körpern kollektiver (Auf-)opferung

Anhand von drei Beispielen, welche allesamt der frühen Phase des jugoslawischen Partisan:innenfilms (1946-1955) (vgl. Goulding 2002; Tadić 2011; *Stanković 2012*) zuzuordnen sind, wird im Folgenden der filmischen Aushandlung von Partisan:innen als Kollektivkörper bzw. Körper kollektiver Einschreibung nachgegangen. Die Betrachtung wird sich nicht ausschließlich auf Partisan:innen beschränken, sondern zugleich partiell die Darstellung der Zivilbevölkerung einbeziehen. Der jugoslawische Partisan:innenfilm generiert, wie einleitend skizziert, sein primäres Potenzial aus dem Nationalen Befreiungskrieg, wobei die Referenz – abhängig von Zäsur und Blickwinkel – differente Anschlüsse und Auslegungen initiiert. Die Legitimation jene Filme als propagandistisches Instrumentarium zu deklarieren scheint jedoch *a priori* eingeschrieben, wodurch sich die Frage eines „Warum“ erübrigt, indem ausschließlich noch das „Wie“ als zu erschließende Hypothese gilt. Hierbei wird eine erhabene Position eingenommen, in der der mündige westliche Blick Richtung primitiven (Süd-)Osten blickt (Mappes-Niediek 2021). Es verwundert somit nicht, dass jene Spielfilme als Wertevermittler sozialistischer Ideologie determiniert werden. Dennoch, es ist ermüdend, jene Filme kategorisch unter dem Deckmantel von „Propaganda“ und „Ideologie“ zu determinieren (vgl. Tadić 2011, 4). Diese Attribution wird insbesondere frühen Produktionen zugeschrieben, Titeln, welche der ästhetischen Traditionslinie der sowjetisch-jugoslawischen Koproduktion „V gorakh Jugoslavii“ (1946) folgten. Legitimation generiert diese These anhand des *Sozialistischen Realismus*, welcher, so das trügerische Suppositum, mindestens bis zu seiner offiziellen Abkehr im Jahre 1952, die jugoslawische Kulturbranche bestimmte (vgl. Goulding 2002, 7). Diese ideologische Vereinnahmung, und dies gilt für frühe Partisan:innenfilme ebenso wie spätere Produktionen, scheint verkürzt; liegt das Potenzial dieser, insbesondere frühen Filme, neben ihrer unterhaltenden Funktion, doch in affektiver Beschwichtigung sowie Rehabilitierung „der jugoslawischen Kollektivseele“ situiert (vgl. Jakiša 2008: 209). Im Fokus steht nicht ideologische Determinierung, sondern

kollektive Verkörperung, wodurch die Rekurrerung auf das Partisan:innensujet Mechanismen traumatischer Vergangenheitsbewältigung sowie optimistische Zukunftsaussicht bedient (Ebd.). Die nachfolgende Betrachtung wird somit, der körperliche *Affizierung von Partisan:innen* zugunsten nationaler Selbstdarstellung nachgehen. Der Grad der Betrachtung ist schmal, wodurch keine vollständige Negierung sozialistischer Werte und Normen vollzogen werden kann. Dennoch dient die Ausstellung sozialistischer Attribute in der nachfolgenden Darstellung nicht politischer Manifestierung, als vielmehr

### „Slavica“ (1947)

Bereits „Slavica“ (1947), die erste eigenständige jugoslawische Produktionen nach 1945, schreibt dem Antlitz der Partisan:innen ein aufopferndes, in kollektiver Liberalisierung mündendes Potenzial zu, auf welches Partisan:innenfilme, insbesondere bis Anfang der 50er Jahre, noch prominent rekurrerieren sollten. Fungierten jugoslawische Partisan:innen im ein Jahr zuvor, von sowjetischer Seite koproduzierten „V gorakh Jugoslavii“ (1946), noch als militärisches Beiwerk der *Roten Armee* (vgl. Goulding 2002, 19), so wird deren kollektiver Einstand in „Slavica“ nun gebührend medial inszeniert. Vjekoslav Afrić, welcher in der sowjetisch-jugoslawischen Koproduktion als Regieassistent tätig war, widmet sich in „Slavica“ der Geschichte eines dalmatischen Fischerdorfes zur Zeit des Befreiungskrieges. Der Film handelt von Bürger:innen, welche sich zu einer Partisan:innens-treitkraft formieren, um den nationalen Widerstand im naheliegenden Bosnien zu unterstützen. Der Plot fokussiert hierbei primär die junge Arbeiterin Slavica und deren Einstand für das jugoslawische Kollektiv. Slavica legt zu Beginn des Films ihre Tätigkeit in der Dorf-ansässigen Fabrik nieder, um sich der Widerstandsbewegung der Partisan:innen anzuschließen; durchaus ein Wandel, welcher revolutionärer und sakraler Überhöhung dient. So schreibt Vittorelli: „Slavica swaps everyday clothes for uniform and weapon. She takes the risk of losing her job and being injured, captured, tortured and even killed“ (Vittorelli 2015, 126). Slavicas Selbstermächtigung rekurrert auf die Aufhebung des Individuums zugunsten kollektiven Einstands. Aus Unterdrückung resultiert Ermächtigung. Auf Marx rekurrierend sei gesagt, dass die Befreiung des Proletariats selbständig, jedoch stets dem Kollektiv verschrieben, vollzogen wird (vgl. Žižek 2002: 109). Jener Einstand wird zudem in der kollektiven Mobilisierung des Dorfes sichtbar. Indes ist auffällig, dass die Gruppe nicht die Verteidigung des eigene Dorfes fokussiert, dafür wäre sie durchaus zu klein, sondern den Zusammenschluss mit kämpfenden Partisan:innen in Bosnien anstrebt. Das kleine kroatische Fischerdorf fungiert, ebenso wie Slavicas proletarische Ermächtigung, als repräsentativer Mikrokosmos, welcher auf den kollektiven Widerstand jugoslawischer Partisan:innen verweist. Hierin zeigt sich, dass das Kollektiv nicht in der figurativen Konstellation der dargestellten Partisan:innen lokalisiert wird, sondern eine topografisch ex-

pandierte Dimension evoziert. Die Adressierung bezieht sich auf Jugoslawien als kollektives Gebilde, indem das individuelle Schicksal, repräsentiert durch das Fischerdorf, auf größere Strukturen verweist. Die Grenze wird nicht territorial, sondern als „innere Grenze“ definiert, welche durch „gemeinschaftliche Sprache und Denkart“ konstatiert wird – wie Eva Horn in Anlehnung an Fichte schreibt (vgl. Horn 2008, 242). Dies scheint essenziell für die Charakterisierung von Partisan:innen, da deren „Dignität und Legitimität“ nicht durch „moralische Integrität“, sondern „Lokalisierung und Abgrenzung“ bestimmt wird (vgl. Ebd., 243; Schoers 1989). Partisan:innen repräsentieren kollektive Aufopferung, wodurch deren *telos* in der Verteidigung bzw. Erschließung Jugoslawiens als Konstrukt kollektiven Einstands situiert ist (vgl. Ebd., 212). Auf jener kollektiven und territorialen Verteidigung fußt zugleich die identitäre Grundlage von Partisan:innen, deren integraler Bestandteil in lokalisierbarer und abgrenzbarer Gemeinschaft begründet ist (vgl. Ebd., 243). Die Aufhebung des Individuums zugunsten des Kollektivs wird zudem auf visueller Ebene evoziert. Dies wird durch diverse Darstellungen deutlich, in welchen Partisan:innen als vektorielle Formation *gen* Front marschieren. Der Zusammenschluss fungiert als Kollektivkörper nationalen Einstands, welcher Gemeinschaft sowie Abgrenzung repräsentiert. Partisan:innen werden in „Slavica“ als singender Chor gezeigt, wodurch der Körper bipolar konstituiert wird: Zum einen im gemeinschaftlichen Akt des Singens; des Weiteren durch die Aufhebung der individuellen Stimmen im kollektiven Chor, was den Kollektivkörper formt bzw. diesem Substanz verleiht. Die Konstitution des Kollektiv repräsentiert, der sozialistischer Tradition folgend, den Einstand brüderlicher Gemeinschaft. Das Kollektiv fungiert konstruktiv, ebenso aber auch repressiv, da das kollektive „Wir“, die Aufhebung des Individuums voraussetzt bzw. einleitet (vgl. Ryklin 2002, 28). Der individuelle Körper wird nicht negiert, vielmehr unterliegt dessen Handeln dem Kollektiv, in diesem Falle dem Widerstand der Partisan:innen. Jene Entsubjektivierung ist zugleich im „Strom des organischen Lebens“ (Kracauer 1977) angeführt, als welcher die zielgerichtete Bewegung der Partisan:innen, subsumiert zum Kollektivkörper, definiert werden muss. Das Ornament des Bewegungsstroms setzt sich nicht allein im Kader zusammen, sondern adressiert, im Zusammenschluss der Körper, ein territoriales Ganzes. Der figurative Zusammenschluss dient dabei als Körper kollektiven Einstands sowie räumlicher Extension. Dem Kollektivkörper der Masse wird, das Individuum Slavica gegenübergestellt. Slavica fungiert indes als figurative Verkörperung Jugoslawiens. Auch das gleichnamige Boot ist hierbei als materieller Träger Jugoslawiens zu deuten. Der Körper von Slavica, dies wird insbesondere am Ende des Films deutlich, wird als sakral überhöhter Körper kollektiver Opferung adressiert, wohingegen das Boot kollektiven Einstand sowie territoriale Freiheit, als sukzessiv vektorielle Bewegung *gen* optimistischer Zukunft schreitend, repräsentiert. Das Boot Slavica ist zudem als virtuelle Verkörperung Jugoslawiens zu verstehen, worauf diverse Äußerungen von Salvatore und Slavica,

insbesondere zu Beginn des Films, verweisen. Salvatore adressiert den gemeinschaftlichen Bau des Bootes „Skupili se nas nekolicina i gradimo brod“ („Wir haben uns zusammengeschlossen und haben ein Boot gebaut“) wobei Slavica auf den kollektiven Einstand für jenes „Od sutra mi svi radimo ovde“ („Ab morgen arbeiten wir alle hier“) rekurriert. Das Boot dient der materiellen Verkörperung Jugoslawiens, wodurch der Einstand für die Befreiung bzw. Errichtung des sozialistischen Staates im Boot Slavica materialisiert wird. Die Protagonistin Slavica ist dagegen als Figur kollektiver Opferung zu definieren. *Diese Sakralisierung des Körpers setzt hierbei die Traditionslinie des Sozialistischen Realismus und dessen Darstellung der „Mutterfigur“ als Verkörperung des Staates fort, wobei deren Ableben im sozialistischen Roman – transferiert auf die Protagonistin Slavica – der Ermächtigung des Kollektivkörpers dient* (vgl. Ryklin 2002: 27; Bachtin 2005).

Allgemein stellt die Darstellung von Partisaninnen bzw. Frauenfiguren eine Besonderheit dar, das diese nur bedingt an der Front gezeigt werden, und wenn, dann nur als versorgende Instanz. Hierin spiegelt sich zugleich das ideologische Paradox zwischen sozialistischer Theorie und Praxis. Frauen wurden in der Theorie zwar als emanzipiert und gleichberechtigt definiert, jedoch nahmen diese in der Praxis, den sozialistischen Parteiapparat inkludieren, nur eine untergeordnete Rolle ein. In der ästhetischen Aushandlung führt dies paradoxerweise zu einer Überhöhung des Frauenkörpers, indem dessen (Auf-)Opferung, dem Duktus der sozialistischen „Mutterfigur“ folgend, gezielt den nationalen Einstand repräsentiert. Der Aspekt der kollektiven Opferung wird auch bei Slavicas Tod – diese wird beim Versuch, das sinkende Boot zu reparieren erschossen – unausweichlich eingeschrieben. Die sakrale Überhöhung der Figur resultiert gegen Ende des Films zugleich in dramaturgischer: Marijan, Slavicas Geliebter, trifft zur Siegesfeier für den gewonnenen Krieg in Split ein, wo er die Eltern von Slavica antrifft. Marijan teilt diesen mit, dass Slavica beim Versuch das Boot zu reparieren, erschossen wurde. Wie bereits ausgeführt, repräsentiert das Boot Jugoslawien als kollektives Gebilde. Hierdurch wird suggeriert, dass der Körper von Slavica für die Befreiung des Landes geopfert wurde. „Finally, it is the boat that turns into a monument for Slavica’s heroic sacrifice, hit – just like herself a few seconds later – by a bullet, brutally wounded, mercilessly killed, having died for a higher cause, but ‘rescued’ for the lying-in-state of the nation, Yugoslavia aka Slavica.“ (Wurm 2015, 191). Marijan schließt sich mit Slavicas Eltern dem Umzug der Siegesfeier an, wodurch die individuelle Adressierung der Aufopferung aufgehoben wird, indem die Gruppe in den Kollektivkörper brüderlicher und kollektiver Gemeinschaft übergeht (vgl. Ryklin 2002, 26). *Die Bewegung des Kollektivkörpers Richtung filmischem off repräsentiert hierbei stellvertretend die Liberalisierung Jugoslawiens, dessen befreiter Zukunft bzw. Gegenwart entgegengesritten wird.*

## „Na svojoj zemlji“ (1948)

Auch das nachfolgende Beispiel „Na svojoj zemlji“ (1948) von [France Štiglic](#) bewegt sich in ähnlichen Gefilden kollektiver Affizierung. Der Film erzählt die Geschichte eines slowenischen Dorfs im Zweiten Weltkrieg, welches von italienischen und deutschen Faschisten besetzt wird. Ein Teil der Dorfbewölkerung schließt sich dem Partisan:innenwiderstand an, um für die Befreiung des Dorfes zu kämpfen. Auffällig ist, dass die Partisan:innen in „Na svojoj zemlji“ als höchst heterogene Gruppe dargestellt werden, was sich insbesondere anhand der Altersdifferenz der Bewohner:innen zeigt. So schließt sich der jugendliche Boris, ebenso wie der in die Jahre gekommenen Sova, jenem Partisan:innenkollektiv an. Dies verweist unausweichlich auf den geschlossenen Einstand des Landes für den gemeinschaftlichen Befreiungskampf. Ähnlich wie in „Slavica“ fungiert auch das slowenische Dorf in Štiglics Film als Mikrokosmos, welcher erst im kollektiven Zusammenschluss der Partisan:innen sein militärisches Potenzial freisetzt. Zudem adressiert auch „Na svojoj zemlji“ jene emphatisch aufopfernde Inszenierung des Kollektivs bzw. Individuums. Dies zeigt sich eindringlich am Ende des Films, in welchem das heterogenen Partisan:innenkollektiv, stellvertretend repräsentiert durch Boris und Sova, die Küste Sloweniens erreicht. Während der erfahrene Sova Freudentränen weint, verweist der junge Boris auf die Worte des verstorbenen Partisanen Drejc, welcher stets gesagt habe, dass die Zeit kommen werde, in der Boris frei in seinem eigenen Land leben werde („He often said i would be a master on our own land“)<sup>3</sup>. Die affektive Adressierung wird an dieser Stelle bipolar verhandelt, indem Trauer und Freude gegenübergestellt werden. Zudem erscheint, ähnlich wie in „Slavica“, die letzte Einstellung auffällig, in welcher die Blicke der Figuren *gen Off*, in diesem Falle Richtung Meer, gerichtet sind. Die Bedeutung ist analog zu „Slavica“ anzuführen, da jene Adressierung des Meeres ebenfalls metaphorisch für das befreite Jugoslawien steht. Auch in „Na svojoj zemlji“ fungieren Partisan:innen als Körper heroischer sowie affektiver Adressierung, wodurch auch France Štiglic den Pathos der Liberalisierung im Gewand sakraler Opferung verhandelt. Der Widerstandskampf fungiert als sozialistische Kompensation religiöser Sakralisierung, durch welche der Krieg eine transzendente Dimension einnimmt, indem er retrospektiv, als Pilgerweg instrumentalisiert, seine Erfüllung im *Hier und Jetzt* erfährt. *Die Formierung des Kollektivkörpers wird zudem* durch die subsumierende Darstellung des Kollektivs propagiert, was sich insbesondere im Zusammenschluss des Dorfes und der Ansprache des Partisanenführers Drejc zeigt. Junge, Alte, Männer und Frauen, sie alle werden im Kader zum Kollektivkörper des Widerstands subsumiert. Die Relevanz dieses Zusammenschlusses wird indes durch den Dialog zweier älterer Herren deutlich, in welchem der Partisan:innenwiderstand metaphorisch als Kette beschrieben wird („We are firmly linked as a chain. This makes us strong. We

3 Den englischen Untertiteln entnommen, welche die Intention nur bedingt gut wiedergeben.

ll liberate our land“)<sup>4</sup>. Die Aufhebung des Individuums bzw. Stärke des Kollektivkörpers wird dabei auf mehreren Ebenen evoziert. Eine drastische Überhöhung des Kollektivgedankens lässt sich zudem in der Szene feststellen, in welcher Sova einen Schwächeanfall erleidet, da er seine Essensration weitergegeben hat. Die Metapher der Kette wird erneut adressiert, indem darauf referiert wird, dass das Kollektiv nur so stark ist, wie sein schwächstes Glied. Ebenso wie in *Slavica*, fungiert auch in „Na svojoj zemlji“ Musik als Faktor kollektiver Zusammengehörigkeit, was sich u. a. im Einmarsch der Partisan:innen im slowenischen Dorf zeigt, bei welchem diese, singend im Dorf eintreffen. Der Gesang ist nicht Teil eines heroischen Siegeszugs, sondern subsumiert vielmehr den visuellen Kollektivkörper auf auditiver Ebene. Sykkelos formuliert diesbezüglich treffend, dass das Singen von Partisan:innenliedern partizipativer Vergemeinschaftung und der Festigung des Kollektivkörpers dient (Sykkelos 2010: 198). Vergemeinschaftung wird in „Na svojoj zemlji“ nicht ausschließlich in der slowenischen Partisan:innen-Division, sondern im gesamten Widerstand jugoslawischer Partisan:innen verkörpert. Eindringlich zeigt sich dies in der Szene, in welche einziehende bosnische Panzer zu Unterstützung anrücken. Hierbei wird die bis dato dominierende nationale Ebene, slowenische Partisan:innen kämpfen gegen faschistische Besatzer:innen, zugunsten des kollektiven jugoslawischen Widerstands extrahiert. Dies scheint insofern relevant, da der finale Durchbruch somit bosnischen und weniger slowenischen Partisan:innen zugeschrieben wird. „Na svojoj zemlji“ thematisiert, auf seinen Titel rekurrierend („Auf eigenem Boden/Land“), zudem stark auf den nationalen Boden als solchen. Dies zeigt sich exemplarisch in der Erschießung von vier Zivilisten, wobei die letzten Schritte einer älteren Dorfbewohnerin zum „Schafott“ bzgl. nationalem Patos nicht zu übertreffen sind. Die Frau zieht ihre Schuhe aus, damit sie, wie sie zuvor noch äußerte, ihre letzten Schritte auf freiem, jugoslawischen Boden beschreiten kann („I will take off my shoes for it's the last time that i walk our land“<sup>5</sup> (vgl. Goulding 2002, 23). Die tellurische und räumliche Verbundenheit der Partisan:innen wird auf Zivilist:innen übertragen, wodurch kollektiver Einstand bzw. die Opferung für Jugoslawiens abseits von Partisan:innenstreitkräften verhandelt wird; oder wie Horn schreibt: „Wo nicht mehr zu erkennen ist, wer kämpft und wer nicht, wird die ganze Bevölkerung zur potenziellen Bedrohung für die Besatzer.“ (Horn 2006, 242). Die Opferung wird dabei gezielt als Motiv des kollektiven Widerstands ausgestellt, da die Ermordung der Zivilbevölkerung wiederum als legitimes Mittel der Besatzung fungiert (Ebd.). Relevant ist zudem, dass die individuelle Opferung an dieser Stelle, mit expliziter Adressierung der tellurischen Verbundenheit, regelrecht in Kauf genommen wird.

4 Englischen Untertiteln entnommen.

5 Englischen Untertiteln entnommen

## „Zivjece ovaj narord“ (1947)

Als regelrechtes Paradebeispiel jener Aushandlung ist „Zivjece ovaj narord“ (1947) von Nikolai Popović anführen, welcher die zuvor angeführten Beobachtungen bzgl. des filmischen Körpers nochmals überhöht verhandelt. „Zivjece ovaj narord“ erzählt von einem bosnischen Dorf in der Region Podgrije, welches sich dem Partisan:innenwiderstand anschließt. Neben dem klassischen Narrativ der Widerstandsbestrebungen wird die melodramatische Ebene in jenem Titel stärker ausgearbeitet, indem die Liebesbeziehung zwischen der serbischen Jagoda und dem kroatischen Lokführer und Partisanen Ivan als romantischer Subplot fungiert. Bereits die Skizzierung des Plots zeigt, welche Intention evoziert werden soll: serbische Protagonistin, kroatischer Protagonist, bosnisches Dorf. „Zivjece ovaj narord“ rekurriert plakativ auf jene multiethnische Dimension, welche im Slogan „Brüderlichkeit und Einheit“ subsumiert wird. Werden Lieder und Chöre in den zuvor angeführten Filmen nur sporadisch eingesetzt, finden diese in „Zivjece ovaj narord“ exzessiv Verwendung, indem regelrecht jede Gefühlslage in Form von Partisan:innen- bzw. Folkloreliedern vermittelt wird. Dies wird insbesondere in der Szene deutlich, in welcher ein Frauenchor, traurig gestimmt über den Rückschlag der Partisan:innendivision, die Gräueltaten kroatischer Ustascha aus dem Jahre 1941 in Kordun mit dem Lied „Na Kordunu grob do groba“ besingen. Im Lied heißt es „Na Kordunu grob do groba, traži majka sina svoga“ („Auf Kordun, Grab an Grab, eine Mutter sucht ihren Sohn“) und „Kaži, majko, kaži rodu, da se bori za slobodu. Hajde majko domu svome, ne dolazi grobu mome“ („Sag es Mutter, sag es der Familie, das für die Freiheit gekämpft wird. Mutter geh Nachhause, komm nicht zu meinem Grab.“). Brko, ein älterer Dorfbewohner, macht die Mädchen daraufhin aufmerksam, das Titos Partisan:innendivision auf die Kozara einmarschiert sei und die dortigen Bahngleise sabotiert bzw. in die Luft gesprengt habe. Worauf Dejd Vuk, schmunzelnd an Jagoda gerichtet äußert „Mi znamo ko tamo ruši prugove“ („Wir wissen wer die Gleise gesprengt hat“) – man möchte ergänzen, natürlich Ivan, ihr Geliebter. Jagoda, von dieser Nachricht euphorisiert, schließt sich dem tanzenden Frauenchor an, welcher darauf eine abgewandelte Fassung des Partisan:innenliedes „Oj Kozaro“ („Oh Kozara“) einstimmt. In dessen ursprünglicher Fassung heißt es „Širite se, oj širite se polje se okreće“ (Breitet euch aus, oh breitet euch aus, das Feld dreht sich) sowie „Svi u borbu, oj svi u borbu za oslobođenje“ („Alle in den Krieg, alle in den Krieg, alle für die Befreiung“). Das Singen von Partisan:innenliedern dient auch in jenem Film unmissverständlich dem kollektiven Zusammenschluss. Sygelos schreibt treffend: „All of them, even if they had never met each other, would be singing the same songs, or at least songs with the same philosophy, which gave them courage and fortification to endure the hardships of the partisan life.“ (Sygelos 2010: 198). Die kollektive Verbundenheit der Partisan:innen wird in der angeführten Szene durch den Chor und die vereinnahmende Wirkung der gesungenen Lieder evoziert. „A partisan imagined community con-

sisting of partisans themselves, helpers and sympathisers, is institutionalised through music.“ (Ebd.). In einer weiteren Sequenz machen sich Jagoda, Boris und diverse Frauen mit Essensrationen auf dem Weg zum Partisan:innenlager in den Bergen, wobei nochmals auf die Verbundenheit von Musik und Kollektiv rekurriert wird, indem die Partisan:innen mit dem Lied „Oj, Drvaru“ begrüßt werden. Die Inszenierung des vorangehenden, regelrecht aufopfernden Marsches, ist ebenfalls relevant. So durchquert die Gruppe einen Schneesturm, um die sich in den Bergen befindenden Partisan:innen mit Lebensmittelrationen zu versorgen<sup>6</sup>. Hierin zeigt sich nochmals die differente Ausgestaltung der jugoslawischen Frauenfigur: Diese werden nicht als militärische sondern versorgende Instanzen inszeniert, wodurch deren körperliche Aufopferung nicht durch Aktionen auf dem Kriegsfeld, sondern durch jenen erschwerten Fußmarsch ausgestellt wird. Die Darstellung rekurriert erneut auf den kollektiven Zusammenhalt bzw. die Verbundenheit von Zivilbevölkerung und Partisan:innen. Eine ähnliche Adressierung lässt sich in diversen Formierungen der Masse als Kollektivkörper feststellen, welche sich, einem Ameisenhaufen ähnelnd, zusammensetzt wobei mit Kracauer gesprochen, die Formation als Massenglied fungiert, indem jegliche Individualität negiert wird, da diese dem Ornament als Masse unterliegt (vgl. Kracauer 1977, 51).

*Träger der Ornamente ist die Masse. Nicht das Volk, denn wann immer es Figuren bildet, hängen diese nicht in der Luft, sondern wachsen aus der Gemeinschaft hervor. Ein Strom des organischen Lebens wälzt sich von den schicksalhaft verbundenen Gruppen zu ihren Ornamenten, die als magischer Zwang erscheinen und so mit Bedeutung belastet sind, daß sie sich zu reinen Liniengefügen nicht verdünnen lassen. (Ebd.)*

Und auch jene kollektive Opferung erfährt in Popovićs Film eine quantitative Überhöhung, indem nicht wie zuvor, jeweils ein stellvertretendes Opfer als sakraler Projektionsfläche fungiert, sondern zugleich zwei auserkoren werden. Im Film werden Jagoda und Mića martialisch von Faschisten ermordet, was als metaphorisch überhöhte Opfergaben inszeniert wird. Besonders die letzten Worte Jagodas dienen dem kollektivem Zuspruch – diese proklamiert: „Narode, Tito ce opet nama doći“ („Volk, Tito wird wieder zu uns kommen“). Mit jener Aussage wird die prophetische Ankunft Titos und die damit verbundene Freiheit des jugoslawischen Volkes suggeriert. Auch in „Zivjece ovaj narord“ referiert die letzte Einstellung auf die Freiheit des Landes, welche ebenfalls wie in „Slavica“ und „Na svojoj zemlji“ durch die vektorielle Bewegung Richtung Off bzw. Horizont angedeutet wird. Djed Vučo macht sich auf dem Weg nach Montenegro, da er glaubt, dort seinen Enkel Mičo anzutreffen. Mičo hat Boris vor seinem Tod mitgeteilt „Kaži djedu da sam kod crnogorca“ („Sag Opa ich bin bei den Montenegrinern“). Dieser schreitet, das Lied

<sup>6</sup> Popović scheint diese szenische Gestaltung durchaus in Anlehnung an Eisenstein umgesetzt zu haben (vgl. Rösiö 1949, 2).

„Ide Tito Preko Romanije“ („Tito geht über die Roaminja“) einstimmend in Richtung Horizont, woraufhin extradiegetisch ein Chor einsetzt und dessen Singen begleitet. Der Kollektivkörper wird in dieser Einstellung, konträr zu den vorherigen Beispielen, nicht als visuelle Masse oder Kette evoziert, sondern durch den extradiegetischen Chor, metatextuell adressiert und zugleich exponentiell gesteigert. Abschließend sei erwähnt, dass „Zivjece ovaj narod“, rekurrierend auf dessen Titel („Dieses Volk wird leben“), weniger pathetisch die Aushandlung von Partisan:innen in den Fokus rückt, als vielmehr die Zivilbevölkerung. Dieses letzte Beispiel fungiert somit nochmals als deutliche Legitimation, die Aushandlung des Partisan:innensujets im Dienste kollektiver bzw. nationaler Aufarbeitung und weniger ideologischer Manifestation zu verhandeln.

## Konklusion

Wie der vorliegende Beitrag zeigt, sind Körper im frühen Partisan:innenfilm als Kollektivkörper sowie Körper kollektiver Aushandlung zu definieren. Im Fokus diese frühen Filme steht, insbesondere in Anbetracht des Körperdarstellung, somit weniger der ideologische Einstand als vielmehr die kollektive Aufarbeitung und Amalgamierung jener traumatischen Periode. Die Filme rekurrieren durchaus auf die heroische Semantik des jugoslawischen Partisan:innenwiderstands, nutzen dessen politische bzw. ideologische Färbung jedoch zugunsten gesellschaftlicher Kollektivaufarbeitung.

Dies zeigt sich, wie zuvor angeführt, paradigmatisch in der ornamentale Zusammenführung von Bevölkerungsmassen sowie Partisan:innenkorps.

Insbesondere das Singen von Partisan:innenliedern fungiert dabei als einheitliches Segment jener kollektiven Subsumierung. Und auch die prominente Opferung jener für den Widerstands Jugoslawiens gefallenen Partisan:innen wie Slavica und Drejc dient, das filmische Off prominent adressierend, der Ebnung einer optimistischen Zukunft.

Zudem wurde gezeigt, dass die Auf-(Opferung) von Frauen- und Männerkörpern unterschiedlich adressiert wird. Der Partisan wird primär im Zuge von Schusswechsels getötet bzw. für den Einstand geopfert, wobei Frauenfiguren, auch nur partiell als Partisanin deklariert, ihre Aufopferung primär in Form von humanitärer und medizinischer Versorgung verrichten.

Das Partisan:innensujet bezieht sein Potenzial somit nicht aus der Rekurrierung auf sozialistische Weltbilder, sondern anhand des kollektiven Geistes, welcher affektiver Beschwichtigung und traumatischer Aufarbeitung dient. Die Rezeption von Spielfilmen im Kinosaal fungiert dabei insbesondere aufgrund dispositiver Anordnung sowie kollektiver Subsumierung als geeigneter Raum für die soziokulturelle Aufarbeitung umliegender Faktoren.

Die Vereinnahmung des Partisan:innensujets ist, dies scheint für alle drei besprochenen Filme zutreffend, somit im kollektiven Zusammenschluss legitimiert. Die Körper der Partisan:innen, sowie jene der Zivilbevölkerung, fungieren dabei als Projektionsfläche kollektiver Einschreibung und Aushandlung. Simmel schreibt hierzu treffend:

*Alle Vergesellschaftung jenseits ihres ersten Ursprungs beruht auf der Weiterwirkung der Beziehungen über den Moment ihres Entstehens hinaus. Mag Liebe oder Gewinnsucht, Gehorsam oder Haß, Geselligkeitstrieb oder Herrschsucht eine Handlung von Mensch zu Mensch aus sich hervorgehen lassen: die schöpferische Stimmung pflegt sich in der Handlung nicht zu erschöpfen, sondern irgendwie in der durch sie geschaffenen soziologischen Situation weiterzuleben. (Simmel 1992, 323f.)*

Jenes „Weiterleben“ ist als essenzielles Potenzial der angeführten Partisan:innenfilme zu definieren, dessen Auslegung mehr als nur ideologischer Verklärung dient. Es scheint zudem unplausibel, jene traumatischen Erlebnisse des Krieges als mediale Zelebrierung sozialistischer Dogmen zu propagieren. Der Genretheorie folgend sei abschließend erwähnt, dass der syntaktische Rahmen zwar durch das politisch getränkte Partisan:innensujet festgelegt ist, die darin verhandelte Fragen und Positionen jedoch höchst heterogen ausfallen, wodurch gilt, prädisponierte Haltungen, und weniger die Filme selbst, kritisch zu hinterfragen.

## Literaturverzeichnis

- Batinić, J. (2015): *Women and Yugoslav Partisans: A History of World War II Resistance*. Cambridge: University Press
- Baxmann, I. (2002): Körper im Kulturkontakt. Räume des Kollektiven bei Lygia Clark und Hélio Oiticica. In: F. Balke, G. Schwering et. al., *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld. Transcript. 59-84.
- Bublitz, H. (2018): Materialisierung und Verkörperung – performative [Akte sozialer und symbolischer] Magie?. In: v. Bose Käthe, Bublitz, H. et. al. (hrsg.): *Körper, Materialitäten, Technologien*. Paderborn: Fink Verlag. 23-40.
- Calic, M.J. (2010): *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*. München. C.H. Beck Verlag.
- Deleuze G. & Guattari F. (1997): *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve.
- Derrida, J. (1995): *Marx' Gespenster*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Goulding, D. J. (2002): *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grandits, H. (2015): Titoismus. Ein wandelbares Gesellschaftssystem in Zeiten des Kalten Kriegs, Version 1.0. *Docu-  
pedia-Zeitgeschichte*, 14.04.2015.  
[http://docupedia.de/zg/grandits\\_titoismus\\_v1\\_de\\_2015](http://docupedia.de/zg/grandits_titoismus_v1_de_2015)
- Horn, E. (2016): Partisan, Siedler, Asylant. Zur politischen Anthropologie des Grenzgänger. In: M. Eig Müller & G. Vobruba (hrsg.), *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*. Wiesbaden: Springer VS. 237-246.  
[http://dk.fdv.uni-lj.si/db/pdfs/TiP2012\\_2\\_Stankovic.pdf](http://dk.fdv.uni-lj.si/db/pdfs/TiP2012_2_Stankovic.pdf)
- Jakiša, M. (2011): Der ›tellurische Charakter‹ des Partisanengenres. Jugoslawische Topo-Graphie in Film und Literatur. In: E. Kilchmann, A. Pflitsch et. al. (hrsg.), *Topographien pluraler Kulturen. Europa von Osten hergesehen*. Berlin: Kulturverlag Kadmos. 207-223.
- Jakiša, M. & Gilić N. (2011): *Partisans in Yugoslavia, Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Tanscript.
- Kmec, S. & Kohns O. (2013): Fiktionen der Macht - Public Viewing statt Public Opinion? In: *Forum für Politik, Gesellschaft und Kultur in Luxemburg*, 01/13, Nr. 325: 10-13.
- Kracauer, S. (1977): *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- List, E. (1997): Der Körper (in) der Geschichte: Theoretische Fragen an einen Paradigmenwandel. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 8(2), 167-185.  
<https://journals.univie.ac.at/index.php/oezg/article/view/5708/5644>
- Liu X. (1993): *Die Thesen von Mao Zedongs militärischen Dialektik*. Peking: Jiefangjun Verlag.
- Mappes-Niediek, N. (2021): *Europas geteilter Himmel. Warum der Westen den Osten nicht versteht*. Berlin: Ch. Links Verlag.
- Petrović, T. (2015): Portraits of Yugoslav Army Soldiers. Between Partisan and Pop-Culture Imagery. In: M. Jakiša, N. Gilić, *Partisans in Yugoslavia, Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Tanscript. 137-156.
- Portmann, M. (2011): Quo vadis? Die Nationalitätenpolitik Jugoslawiens im Spannungsfeld von Einheit und Brüderlichkeit (1952-1964). In: R. Gräf & G. Volkmer (hrsg.), *Zwischen Tauwettersozialismus und Neostalinismus - Deutsche und andere Minderheiten in Ostmittel- und Südosteuropa 1953-1964*. München: IKGS Verlag. 223-242.
- Rösiö, B. (1949): The Cinema in Eastern Europe. In: *Sight and Sound*, Spring 1949; 18, 69. 1-4.
- Ryklin, M. (2002): Vom Jubel zur Halluzination: postsowjetische Kollektivkörper. In: F. Balke, G. Schwering et. al., *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld. Transcript. 25-38.
- Sabo, K. (2017): *Ikonen der Nation. Heldendarstellungen im post-sozialistischen Kroatien und Serbien*. Berlin: De Gruyter
- Schmitt, C. (1975): *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkungen zum Begriff des politischen*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Schoers, R. (1989): *Der Partisan. Mensch im Widerstand*. Münster: Votum Verlag.
- Schulz, G. (1985): *Partisanen und Volkskrieg. Zur Revolutionierung des Krieges im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Simmel, G. (1992): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Stanković P. (2012): Partizanski Filmi In Partizanarice: Analiza Žanrskih Prvin Jugoslovanskega Partizanskega Filma. In: *Teorija in praksa*, Nr. 49, 2/2012. 301-332.
- Stiglegger, M. (2006): *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Stojčić M. & Duhaček N. (2016): From Partisans to Housewives: Representation of Women in Yugoslav Cinema. In: *Časopis za povijest Zapadne Hrvatske*, Vol. 11, 2016. 69-107.  
<https://hrcak.srce.hr/cpzv>
- Sundhaussen, H. (2012): *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943-2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien: Böhlau Verlag.
- Sygelos, Y. (2010): Partisan Songs in the Balkans. In: *Études balkaniques*, XLIV, 2008, No. 4. 196- 218.
- Tadić, D. (2011): Yugoslav Propaganda Film: Early Works (1945-52). In: *Journal of Film and Video*, Vol. 63, No. 3 (Fall 2011), 3-12.
- Tse-Tung, M. (1968): *Ausgewählte Werke. Band II*. Peking: Verlag für Fremdsprachige Literatur.

- Vittorelli, N. (2015): With or Without Gun. Staging Female Partisans in Socialist Yugoslavia. In: M. Jakiša, N. Gilić, *Partisans in Yugoslavia, Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Transcript. 117-136.
- Voß, C. (2008): *Einheit in der Vielfalt? Eine Gegenüberstellung der Kulturpolitik in Tito-Jugoslawien und der Europäischen Union (Antrittsvorlesung)*. 1-40.  
<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/2379/voss.pdf>
- Wurm, B. (2015): From Slavko to Slavica. (Soviet) Origins of (Yugoslav) Partisan Film. In: M. Jakiša, N. Gilić, *Partisans in Yugoslavia, Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Transcript. 159-196.
- Zhnag, Mi (2022): *Der Begriff der Feindschaft und das Problem des Partisanen. Eine philosophische Untersuchung zu Carl Schmitts und Mao Zedongs Theorien des Partisanen*. [Unveröffentlichte Dissertation an der LMU München]  
[https://edoc.ub.uni-muenchen.de/29512/7/Zhang\\_Mi.pdf](https://edoc.ub.uni-muenchen.de/29512/7/Zhang_Mi.pdf)
- Zimmermann, T. (2014): *Der Balkan zwischen Ost und West. Mediale Bilder und Kulturpolitische Prägungen*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
- Zivojinović, M. (2011): Abschied vom Stalinismus? Charismatische Herrschaftskonfigurationen im titoistischen Jugoslawien. In: *Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung 2011*. Berlin: Aufbau Verlag. 89-100.  
[https://www.kommunismusgeschichte.de/fileadmin/user\\_upload/JHK/2011/07\\_JHK\\_2011\\_Zivojinovic\\_S.089\\_100.pdf](https://www.kommunismusgeschichte.de/fileadmin/user_upload/JHK/2011/07_JHK_2011_Zivojinovic_S.089_100.pdf)
- Žižek, S. (2002): Das erlösende Potential kollektiver Gewalt. In: F. Balke, G. Schwering et. al., *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld. Transcript. 103-118.

DANIJEL KATIĆ,

M.A., studierte Theater- und Medienwissenschaften (Visualität und Bildkulturen) an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nach diversen Erfahrungen in der Kultur- und Verlagsbranche ist er seit Juli 2023 als Doktorand am Graduiertenkolleg „Literatur und Öffentlichkeit in differenten Gegenwartskulturen“, an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg angestellt, wo er zum Thema „Jugoslawische Partisan:innenfilme als Plattform transnationaler Öffentlichkeit“ (AT) promoviert. Seit 2024 ist er zudem Lehrbeauftragter am Institut für Theater- und Medienwissenschaften an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Forschungsinteressen sind: Jugoslawische Partisan:innenkultur (Medien); Europäische Filmgeschichte; Politische und gesellschaftliche Reflexion im Film; Populärkultur und Film.