

Irina Šlosar

„Du lügst! Du lügst! Ah, wie schön du lügst!“

Im Laufe der vergangenen zwei Jahre wurde zwei Filmen, die vom Krieg im ehemaligen Jugoslawien handeln, auch international große Aufmerksamkeit zuteil: *Before the Rain* von Milče Mančevski und Emir Kusturicas *Underground*. Neben der positiven, ja teilweise enthusiastischen Aufnahme der Filme setzte jedoch auch massive Kritik an den Filmen ein.

Ost- als auch westeuropäischen Kritikern gelten beide Filme „als ultimatives ideologisches Produkt des westlichen liberalen Multikulturalismus“¹. Die wesentlichen Vorwürfe beziehen sich gerade auf das, was dem westlichen Publikum zum Teil so gut gefallen hat: Die Filme würden den jugoslawischen Krieg als eine „Naturkatastrophe“ der „Naturvölker“ fassen. Sie würden den Krieg und seine Greuel dadurch mystifizieren, daß sie die Politik, im Krieg nur mit anderen Mitteln fortgesetzt, ausblenden. Der Krieg erhalte in den Filmen den Charakter einer Naturerscheinung, wie ein „Erdbeben“ oder eine „Epidemie“. Der zweite Vorwurf bezieht sich auf die Darstellung der Protagonisten des Krieges als ein primitives, in Sippen und Stämmen lebendes Volk,

1 Slavoj Žižek, *Underground* oder: die Poesie der ethnischen Säuberung, in diesem Heft.

triebhaft und vitalistisch, naiv und brutal. Eine solche Darstellung bestätige den Westen einerseits in seiner Untätigkeit angesichts des Krieges, andererseits in seiner immensen Interpretationsarbeit: Im Aufklären über plötzlich verfeindete Ethnien, über die historischen Hintergründe des Krieges, und letztendlich in seiner rassistischen Betrachtung dieser primitiven Völker. Gleichzeitig käme diese Art der Kriegsdarstellung mit ihrer Mischung aus Folklore, Geschichte, ewigen Träumen und heiligem Krieg auch den nationalistischen Phantasmen der Balkanvölker selbst zugute. Sind diese von der Kritik unterstellten Inhalte in den Filmen aber auch tatsächlich präsent?

Before the Rain

In *Before the Rain* geht es um einen in London lebenden mazedonischen Fotoreporter, der nach schrecklichen Erfahrungen im bosnischen Krieg – man bringt vor seiner Kamera einen Menschen um, um ihm ein „schönes“ Foto zu verschaffen – seinen Job aufgibt, seine Geliebte verläßt und nach Mazedonien zurückkehrt. Mazedonien ist jedoch nicht mehr das multikulturelle Land seiner Jugend, in dem ein friedliches Zusammenleben der Alba-

ner und Mazedonier noch möglich war. Er trifft dort seine Jugendliebe, eine Albanerin. Beim Versuch, die Tochter seiner Jugendliebe vor der Verfolgung durch seine eigenen Verwandten zu beschützen, wird er getötet. Das verfolgte Mädchen wird von aufgebrachtten Familienangehörigen ermordet.

Renata Salecl², eine Kulturtheoretikerin, die dem Kreis der Lacan-Schule Ljubljanas zugerechnet wird, findet in ihrer Analyse des Films für beide eingangs skizzierten Vorwürfe entsprechende Belege. So zitiert sie die naturalisierende Analyse der mazedonischen Situation durch eine der Figuren des Films, die den Krieg und den Nationalismus als Virus und als eine Seuche bezeichnet. Diese Aussage aber wird meines Erachtens durch den weiteren Verlauf des Films nicht bestätigt. Die Helden des Films sind nicht nationalistisch, sie werden nicht „infiziert“ und werden eben dafür mit dem Tod bestraft. Der Held des Films wird von seinem eigenen Cousin umgebracht, das albanische Mädchen ebenfalls von Albanern getötet, denen die Liebe des Mädchens zu einem orthodoxen Priester unerträglich erscheint. Daran knüpft sich Renata Salecls nächster Vorwurf, daß im Film einzig der Liebe die Fähigkeit zur Überwindung der nationalistischen Seuche zugeschrieben werde. Ich möchte dies ebenfalls bestreiten. Gerade die Liebe kann nichts bewirken, sie ist machtlos, sie wird sanktioniert, für sie bezahlt man mit dem Leben. Dieser Film vermittelt keine *flowerpower* Botschaft im

2 Renata Salecl, Unverzalizem in kulturne razlike (Universalismus und kulturelle Unterschiede), in: Problemi 3/1995, 69–78.

Sinne eines „Nur die Liebe verbindet!“ . Und obwohl der Film die politischen Ursachen des Krieges nicht erklärt, erscheint mir die Behauptung ungerechtfertigt, daß er schon allein dadurch den Krieg „naturalisiert“.

Salecl meint in *Before the Rain* auch Beispiele für die erwähnten ethnisierenden und historisierenden Klischees in der Darstellung der Balkanbevölkerung ausmachen zu können: „Der Film ist voller Symbolik der Regression der Menschen in alte nationale Mythen und in die Glorifizierung der Religion. Ein charakteristisches Mitglied des mazedonischen oder albanischen Volkes trägt eine Mischung aus alten Volkstrachten und kitschiger westlicher Kleidung, schmückt sich mit religiösen Symbolen, hält in der einen Hand ein Handy und in der anderen die Kalaschnikov.“³ Obwohl auch ich der Meinung bin, daß dieser Film sich rassistischer Klischees bedient, kann ich Salecls Kritik nicht teilen. Die angesprochene Regression als eine ethnologisierende Geste der Regie zu interpretieren, erscheint mir problematisch. Solch ein Urteil richtet sich gegen den Boten, der die schlechte Nachricht überbringt. Der Krieg als Folge politischer und militärischer Interventionen wäre ohne Unterstützung solcher „Typen“ gar nicht denkbar. Und sie sind ein Beleg dafür, wie sich Politik jene Realitäten schafft, welche sie für die eigene Wirkung braucht.

Die Klischees, mit denen der Film operiert, sind mitunter ganz andere: Hier haben wir den potenten Mann vom Balkan, dort – scharf abgegrenzt – englische Gefühlskälte. Der Hauptheld in Lon-

3 Ebd., 70.

don will Sex mit der Engländerin immer und überall. Patriarchalische Stereotypen prägen den Kontrast der zwei Frauen im Film – der Engländerin Ann und der Albanerin Hana (Anna-Hanna). Hana steht als „reine“ Frau der „gefallenen“ Ann gegenüber, weswegen man letztere auch leichtfertig verlassen konnte. Ein zentrales rassistisches Element ist wohl auch die Betonung einer vorgeblich grundlegenden Westen-Balkan-Differenz. Anns Ehemann wird zufällig das Opfer eines Massakers, das verfeindete „Balkanesen“ in einem Restaurant in London anrichten. Und plötzlich erscheint der Balkankrieg als eine Bedrohung für Westeuropa. Der Film legt uns in geradezu klassisch „ausländerfeindlicher“ Weise nahe: „Seht was passiert, wenn die Grenzen nicht dicht werden!“⁴. Durch die Darstellung eines angeblich politisch unproblematischen London, dessen Ruhe und Frieden durch Kriegsfanatiker aus Ex-Jugoslawien gestört wird, gerät der Balkan zur Bedrohung für das ganze zivilisierte Europa.

Underground

Als die ersten Kritiken an Kusturicas *Underground* laut wurden, schien es fast, als herrsche unter seinen Kritikern eine allgemeine Dankbarkeit dafür, daß Kusturica endlich eine passende Gelegenheit geliefert habe, um ihn einmal ordentlich zu beschimpfen. Kusturicas politische Auftritte während der letzten Jahre waren ja auch wirklich ekelregend.

Die meisten Kritiker von *Underground* haben denn auch den direkten Weg genommen: Da Kusturicas politische Positionen hinlänglich bekannt waren, versuchte man, die entsprechenden Belege dafür nun im Film aufzustöbern. Sol-

che Interpretationen folgen dem eigenen bösen Blick, picken einzelne Szenen aus dem Film heraus und kleben sie an Kusturicas skandalöse Geschichte an. So sind die *common places* dieser Kritiken entstanden, wie etwa das „historische Zitat“ des Einmarsches der Nazis in Ljubljana, Zagreb und Belgrad oder die Darstellung der Slowenen und Kroaten als geldgierige Betrüger im Gegensatz zu den ehrlichen Serben, zu verstehen als Anspielung auf den verschlagenen Juden und den Serben als Übermenschen. Diese Art der Kritik ist sowohl im „Westen“ – wie etwa bei Alain Finkielkraut – als auch im Lande der „Eingeborenen“ anzutreffen. Was von den Kritikern dabei als störend empfunden wurde, entspringt hier aber nicht dem Film selbst, als vielmehr dem politischen Kontext, den sich Kusturica im öffentlichen Leben selber geschaffen hat. Der Film als ein „politischer Fall“ ist nicht allein durch ein Erkennen von seiten des Publikums im Kinosaal entstanden. Deswegen konnte Alain Finkielkraut den Film auch kritisieren, ohne ihn gesehen zu haben. Und er steht damit nicht allein, auch Mensur Čamo⁴ hat in seiner positiven Kritik angemerkt, daß „kaum irgendein Bosnier Lust hat, sich diesen Film anzuschauen“. Adam Gopnik bezeichnete dies in Anspielung auf Finkielkraut und jene, die es ihm gleichtaten, zynisch als eine „neue französische *no-look-at* Schule der Kulturkritik“. Vielleicht sollte man dieses Phänomen⁵ ernstnehmen.

In dieser Zusammenschau der von den

4 Mensur Čamo in *Slobodna Bosna* 15. 12. 1995 und *Arkzin* 61/1996, 18.

5 Siehe dazu Boris Buden, „Amerika und Frankreich“ in: *Arkzin* 61/1996, 18.

Filmen transportierten Botschaften und dem politischen Engagement der Filmemacher entsteht für mich das eigentliche Problem. Sind diese Filme – vor allem Kusturicas *Underground* – wegen ihrer Ideologie und ihren schiefen politischen Botschaften wirklich so unerträglich, wie es von den Kritikern dargestellt wird? Oder hat vielleicht das als unerträglich Empfundene, das in der Folge erst durch die angehäuften Kritik *Underground* zu einem politischen Fall par excellence gemacht hat, seinen Ursprung gar nicht in den Filmen selbst? Vielleicht hat unsere Irritation ihren Ursprung in der „Realität“, in – trotz deklariertem Frieden – ungelösten politischen Konflikten? Und resultiert unsere Irritation nicht auch aus der Diskrepanz zwischen der Anerkennung Kusturicas und seiner Filme durch die Kunstwelt und der politischen Rolle des Regisseurs im Kriegstheater?

Die eingangs skizzierten Vorwürfe der Naturalisierung des Balkankrieges und der Bestärkung des westlichen Europa in seiner anthropologisierenden Perspektive auf den Balkan treffen meiner Meinung nach auch auf Kusturicas Film nicht zu. *Underground* beschreibt den Krieg als Folge der politischen Entwicklungen in Jugoslawien. Seine Interpretation verortet die Ursache des Krieges eindeutig in der kommunistischen Doktrin mit all ihren Feindbildern und im Zerfall dieses Systems. Die These vom Kommunismus als dem quasi bösen Zeitalter gefällt dem Westen besonders gut. Und was könnte ein besserer Beweis für das Böse des Kommunismus sein, als daß er in einem Krieg endet? So einfach aber ist Kusturicas Darstellung auch wieder nicht, daß das Gefallen daran unbestraft bleiben darf: Der

Keller ist eine lebendige und lustige Gesellschaft. Auch versucht sich der Film nicht in einer Relativierung der „Schuld“ für den Ausbruch des Krieges. Die Quelle der Gewalt wird im Film eindeutig auf der serbischen Seite geortet, in einem Belgrader Keller, in der vertrottelten kommunistischen „Orthodoxie“. Jedenfalls findet eine „Naturalisierung“ des Krieges – der Krieg als Naturkatastrophe, als zyklisches Naturphänomen, wie häufig interpretiert wird – im Film selbst nicht statt. Diese Interpretation entstammt einem nachträglichen Interview des Regisseurs⁶, also jener „Realität“, in welcher Kusturica sich mit Karadžić zum serbischen Neujahr mit erhobenen drei Fingern fotografieren ließ. Deswegen erscheinen mir jene Kritiken weit treffender, die darauf beharren, sich mit Kusturicas Rolle, mit seinem Engagement auf der politischen Ebene auseinanderzusetzen, als jene, die die entsprechenden ideologischen Botschaften in seinem Film suchen. Nicht, weil im Film keine ideologischen Botschaften präsent wären, sondern weil Kusturica die Verantwortung in der politischen „Realität“, und nicht in der „Kunst“ zu tragen hat. Daher finde ich auch jene Texte treffender, die auf die Finanzierung des Filmes durch das serbische Fernsehen (RTS) hinweisen, auf Kusturicas Aussagen zu Bosnien und Sarajevo, und seine öffentliche Unterstützung eines Regimes, das im Namen „Jugoslawiens“ tötet, zerstört, vertreibt und vergewaltigt.

Die phantastische Welt des *Underground* funktioniert wie ein Abbild dessen, was auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien in den letzten Jahrzeh-

6 Vgl. Žižek, wie Anm. 1.

ten geschehen ist. Hier ist alles veranschaulicht, inszeniert. Wissend oder nicht wissend wird mittels der „Libidoökonomie“ der ethnischen Säuberung⁷ sogar eine Antwort auf die große Frage angeboten, wie diese Grausamkeiten des Krieges möglich wurden. Der Film sündigt nicht durch Naturalisierung der Kriegursachen oder durch Ethnisierung und Historisierung der Völker und ihres Hasses. Gerade deswegen, weil der Film in der Lage ist, den Faschismus am Werk zu zeigen, kann man ihn wohl als gut bezeichnen. Also doch ein „guter“ Film von Kusturica, dessen öffentliche Aktivitäten seit Kriegsbeginn in eine immer offenere Unterstützung der serbischen Politik übergegangen sind? Wie ist das bloß möglich?

Kusturica schließt sich selbst nicht aus dem Filmgeschehen aus, er bietet keinen „distanzierten“ Blick auf die Geschichte. Im Film stoßen wir, neben vielen cineastischen postmodernen Zitaten, auch auf ein Hitchcock-Zitat. Kusturica taucht selbst im Film auf: Als die Geschichte Jugoslawiens seit dem Zweiten Weltkrieg endet und die des Krieges beginnt, treffen sich auf dem Kriegsfeld Crni, der ehemalige orthodoxe Kommunist, als Tschetnik, der ein benachbartes Dorf in Bosnien zerstört, Marko, der dekadente, zynische Manipulator, als Waffenlieferant und Kusturica als derjenige, der die Waffen kauft. Damit weist der Regisseur sich in seiner phantastischen Geschichte auch den richtigen Platz zu.

Ja, *Underground* ist ein schöner Film. Vor unserem Auge laufen witzige Einfälle, schöne Bilder, Karikaturen, Parodien, Sex & Drugs & Rock'n' Roll in Balkan-

variante und eine Geschichte über vierzig Jahre ab. Wir sitzen bequem im Kino und schauen zweieinhalb Stunden zu. Und obwohl uns die ganze erzählte Geschichte recht zufällig erscheint – zufällig werden die Haupthelden Partisanen, zufällig wird man gefangen, zufällig landet man im Keller etc. –, gibt es keine Öffnungen in Kusturicas Blick auf das Geschehene, die einen anderen Verlauf als den gezeigten erlauben würden. Es werden keine Möglichkeiten für Interventionen dargestellt. Dieser totalisierende Blick auf die jugoslawische Krise und auf den Krieg schließt alle Haltungen, Taten und Anhaltspunkte aus, von denen ausgehend die Entwicklung der „phantastischen“ Ereignisse einen anderen Verlauf hätte nehmen können. Diese stilisierte, quasi-geschichtliche oder auch phantastische „Notwendigkeit“ der jugoslawischen Entwicklung ist die zentrale Botschaft von *Underground*: Daß alles kam, wie es „unweigerlich“ kommen mußte, daß es keine wie immer geartete Chance für politische Alternativen gegeben hätte. Dafür könnte man Kusturica mit einem Zitat aus seinem Film zurufen: „Du lügst! Du lügst! Ah! Wie schön du lügst!“

7 Ebd.