Jugoslawien – Libanon

TopographieForschung Bd. 3
(LiteraturForschung Bd. 11)
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Miranda Jakiša, Andreas Pflitsch (Hg.)

Jugoslawien – Libanon

Verhandlung von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen

Mit Beiträgen von

Monique Bellan, Jan Dutoit, Lotte Fasshauer, Miranda Jakiša, Anne Cornelia Kenneweg, Katja Kobolt, Matthias Meindl, Riccardo Nicolosi, Tatjana Petzer, Andreas Pflitsch, Boris Previšić, Manfred Sing, Peter Stankovič, Zoran Terzić, Ines Weinrich, Miriam Younes und Tanja Zimmermann

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2012,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kv-kadmos.com
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Umschlagabbildung: Ziad Antar *Tuna*, Nebojša Šerić *Spomenik*
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin
Druck: Standartu Spaustuve
Printed in EU
ISBN (10-stellig) 3-86599-149-1
ISBN (13-stellig) 978-3-86599-149-2

Inhalt

Miranda Jakiša, Andreas Pflitsch
Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen 7

Geteilte Geschichte – Bezugsgröße Osmanen

Ines Weinrich
Die ambivalente Rolle der osmanischen Vergangenheit im libanesischen Gesangstheater der 1950er und 1960er Jahre 17

Andreas Pflitsch
Pränationalismus als Postnationalismus. Zur osmanenfreundlichen Levante-Nostalgie bei Amin Maalouf . . 32

Riccardo Nicolosi
Dialogische Toleranz? Die Erfindung Bosniens in den 1990er Jahren im Zeichen osmanischer Idealisierung 47

Geteilte Ideologie – Bezugsgröße Kommunismus

Tanja Zimmermann
Jugoslawien als neuer Kontinent. Politische Geographie des ›dritten Weges‹. 73

Miriam Younes, Manfred Sing
Auf der Suche nach der verlorenen Metapher. Kommunistische Vergangenheiten und gegenwärtige Unbehaustheit in Maher Abi Samras Film *We were Communists* . . . 101

Peter Stankovič
Revolution for Whom? Constructions of Gender Identities in Slovenian Partisan Films 119

Topographische Interventionen

Tatjana Petzer
Geoästhetische Konstellationen. Kartographische Kunst
im Spiegel von Balkanisierung/Libanonisierung 143

Lotte Fasshauer
Zwischen Hier und Anderswo.
Über Ghassan Salhabs Beirut-Filme 166

Anne Cornelia Kenneweg
Im Niemandsland.
Poetik der Zugehörigkeit bei Aleksandar Hemon 185

Politische Interventionen

Zoran Terzić
Politischer als die Politik. Zum vorgängigen Verhältnis
zwischen der Fiktion der Macht und der Realität der Macht 207

Jan Dutoit, Boris Previšić
Jenseits des Universellen. Politische Subcodes der Populärmusik
in und nach dem jugoslawischen Zerfall 220

Matthias Meindl
Verschwörung, Paranoia und Verschwörungstheorie in
David Albaharis »Pijavice« (Die Ohrfeige) 247

Performative Interventionen

Miranda Jakiša
Ivana Sajkos Theater der Disjunktion(en): *Rose is a rose is a rose*
is a rose und *Prizori s jabukom* 275

Monique Bellan
»... ich bin sicher, dass es keine Grenzen gibt.«
Theatrale Dekonstruktion bei Lina Saneh und Rabih Mroué 296

Katja Kobolt
Wahlverwandtschaften.
Kunst und Erinnerung im Libanon und Bosnien-Herzegowina . . . 318

Index 335

Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen

Miranda Jakiša und Andreas Pflitsch

Die Dosen-Kunstwerke, die die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes im wahrsten Sinne des Wortes einbinden, illustrieren in ihrer motivischen Überschneidung den oft herangezogenen Vergleich zwischen Jugoslawien und dem Libanon. Beide verbindet eine per Krieg hergestellte oder zumindest verfestigte gesellschaftliche, politische und kulturelle Fragmentiertheit. Mit deiktisch-ironischer Geste komprimieren die Dosen zugleich die daraus folgenden Debatten um Zugehörigkeit und Identität in den zerstückelten Welten, aus denen sie hervorgehen, in ein aufs Existentielle weisendes Kondensat: die stapelbare haltbare Lebensmittelkonserve. Am Ende geht es in der Kunst und Literatur Nach-Jugoslawiens und des Libanon wie in den Nachkriegsgesellschaften selbst um Mittel des nackten Überlebens.

Die zwei Meter hohe Dose des Sarajevoer Künstler Nebojša Šerić Šoba, die mit der Aufschrift *Spomenik međunarodnoj zajednici. Zahvalni građani Sarajeva* (Denkmal für die internationale Gemeinschaft. Die dankbaren Bürger Sarajevos) versehen seit 2007 nahe dem Historischen Museum in Sarajevo steht, und die Thunfischdosen-Fotographie *Tuna, from the Products of War series* (50 x 70cm, 2006) des aus der Hafenstadt Saida stammenden libanesischen Künstlers Ziad Antar weisen einige Parallelen auf. Krieg bedeutete in Bosnien wie im Libanon tagelang in Deckung bleiben und aus Dosen essen zu müssen. Ziad Antar fotografierte die Fischdosen in Plastiktüte, nachdem sein Vater 2006 mit einer solchen Fischdosentüte nach Hause kam. Wer am Meer lebt, kauft konservierten Fisch schließlich nur in der Erwartung des Ausnahmezustands. Die mediterrane Lebenskultur, die Teilen des Libanons und Teilen Jugoslawiens gemeinsam ist, war für die Zeit des Krieges ausgesetzt. Überhaupt fand Kultur sich stillgelegt – wie konserviertes Tier. Während die Dosen sich auf die spezifischen Fälle Libanon und Bosnien beziehen, sind Kriege selbst nicht auf einen Staat, eine Gesellschaft oder Kultur eingrenzbar; sie sind im 20. Jahrhundert stets Produkte globaler Problemlagen. Davon zeugen in gewisser Hinsicht auch der Schriftzug »Maxim's. Fancy solid pack. White tongol tuna meat« mit seinem Zusatz

»Made in Thailand« auf Antars ›libanesischen‹ Fischkonserven wie auch Šobas ironischer Dank an die internationale Gemeinschaft, der er im Gegenzug eine Golddose verleiht. Und doch deuten, trotz der globalen Verflechtung, die Fleischsorten »canned beef« und »white tuna meat« angesichts der multireligiösen Kontexte Jugoslawiens und des Libanon auf die Besonderheit bestimmter Gruppen und damit die Besonderheit der Kriegskontexte, um die es jeweils geht. Šobas Fleischsorte »canned beef« ist ebenso wenig zufällig wie Antars. Die überdimensionierte, goldschimmernde Rindfleischdose ruft als Geste ironischen, aber auch verbitterten Dankes die unrühmliche Rolle der internationalen Gemeinschaft in Bosnien ins Gedächtnis, deren Unkenntnis der lokalen Verhältnisse zeitweise im Abwurf von amerikanischen Schweinefleischkonserven über Kriegsgebieten ihren Ausdruck fand. In Bosnien hat man diesen Vorfall als Ausdruck einer Haltung, die sich in Srebrenica wiederholen sollte, nicht vergessen.

Doch auch die Welt vergisst nicht. Die Schlagworte »Balkanisierung« und »Zweites Beirut« sind nunmehr seit geraumer Zeit Gemeinplätze in öffentlichen wie wissenschaftlichen Debatten um (bürger)kriegsgebeutelte Gesellschaften, deren Selbst- wie Fremdwahrnehmung von den Folgen ihrer Desintegration, Fragmentierung, Auflösung und Neuformation bestimmt bleibt, während zugleich intensive Versuche der Konsolidierung und Neu-Codierung zu verzeichnen sind. Miteinander ringende Optionen des Einzelnen, sich zu einem Kollektiv zugehörig zu fühlen, legen sich dann wie konzentrische Kreise um das Individuum: Von der Familie geht es über Clanstrukturen, Regionalismen und Nationalismen, über Musikgeschmack und den Konsum Zugehörigkeit stiftender Filmgenres bis hin zu mit universellem Anspruch auftretenden religiösen Gemeinschaften und ideologischen Systemen. Ethnische, religiöse, geographische und kulturelle Kategorisierungen gehen ineinander über und lassen sich miteinander kombinieren. Der Sunnit am östlichen Mittelmeer mag sich als Muslim, Libanese, Levantiner, Araber und/oder Orientale wahrnehmen, der Kroate an der Adria entsprechend als Dalmatiner, Christ, Jugoslawe, Slawe und/oder Europäer. Die Kombination und unterschiedliche Gewichtung der Zugehörigkeitsoptionen dient der Selbstverortung und Identitätsfindung, kann zur Festigung von Kollektiven politisch aufgeladen und zu Abgrenzungszwecken missbraucht werden. Exklusive Zugehörigkeiten stehen neben inklusiven. So kann man zugleich Libanese und Araber oder Bosnier und Jugoslawe sein, nicht aber Muslim und Christ.

Die identitären Angebote wie wir sie in Literatur, Kunst, Theater, Film und Musik des Libanons und (Post-)Jugoslawiens gefunden ha-

ben sind allesamt mit Attributen aufgeladen und von Geschichten, Mythen und Legenden umsponnen. Familienerinnerungen verklären Vorfahren, Religionen und Nationen sind ihre eigenen ›Großen Erzählungen‹ und Regionen, Ethnien und Kulturen stehen in einer permanenten Auseinandersetzung mit der Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung. Während sich einerseits in einem fortlaufenden Verhandlungsprozess kollektive Identitäten im dialogischen Verfahren durch Reibung und Spiegelung, durch Übernahme und Ablehnung der Sicht Anderer wandeln, sind Identitäten eben doch (noch) möglich. Nicht selten dienen historische Ereignisse als Weg- und Wendemarken, Feindschaften als Identitätsanker. Die Betonung oder Verdrängung historischer Zugehörigkeiten folgt dabei stets der Logik der Gegenwart: (re)aktualisiert wird, was die akuten Bedürfnisse am besten bedient.

Die Grundlagen von Konstruktion und Verfestigung kollektiver Identitäten gelten überall ähnlich, die Fälle Jugoslawien und Libanon sind hier daher vor allem dankbare Beispiele, um die Wandelbarkeit und den Prozesscharakter des Phänomens aufzuzeigen. Die von auffälligen Parallelen gezeichnete Geschichte beider Länder/Staaten war von Anfang an von starken Rechtfertigungsdiskursen und damit auch von intensiven Zugehörigkeitsschreibungen begleitet.

Der Terminus ›Libanon‹ bezeichnet seit der Antike den heute im Zentrum des gleichnamigen Staates gelegenen Gebirgszug. Das schwer zugängliche und darum kaum zu kontrollierende Gebiet war über Jahrhunderte ein Rückzugsgebiet für verschiedene religiöse und/oder ethnische Gemeinschaften. Eine libanesische Nationalität gibt es de jure erst seit 1923, als die Libanesen durch das Abkommen von Lausanne aufhörten, Osmanen zu sein. De facto bleibt die Frage nach der libanesischen nationalen Identität bis heute umstritten. Der libanesische Staat ist das Ergebnis eines langwierigen und konfliktbehafteten Aushandlungsprozesses, der Anfang des 20. Jahrhunderts angestoßen wurde, als das Paradigma des Nationalstaates endgültig zum Durchbruch kam. Die Bevölkerungsgruppen des Libanon hatten unterschiedliche Vorstellungen von dem Staat, in dem sie zu leben beabsichtigten, eine Nation waren sie nicht. Tatsächlich führen die üblichen Merkmale, an denen Nationalität festgemacht wird – Sprache, Territorium und Volk – nicht weiter: im Land herrscht Mehrsprachigkeit, die in der Diaspora lebenden Libanesen übertreffen diejenigen, die auf dem Territorium des libanesischen Staatsgebietes leben, zahlenmäßig um ein Vielfaches, und die multikonfessionelle und multiethnische Zusammensetzung der Bevölkerung verbietet es, von einem libanesischen Volk im Sinne einer Ethnie zu sprechen. Da die

herkömmlichen Kriterien hier also nicht greifen, scheint die libanesische Nation tatsächlich einzig durch die Existenz eines libanesischen Staates und damit durch die normative Kraft des Faktischen begründet zu sein. Das Bewusstsein für die prekäre Basis ihrer Zusammengehörigkeit ist der libanesischen Gesellschaft von Anfang an eingeschrieben und prägt entsprechend ihre Kultur und ihre Künste.

Was von Jugoslawien heute übrig ist, beginnt wiederum an der prekären Basis von »Gemeinschaftsglauben« (Max Weber). So hat der britische Wirtschaftsjournalist und Auslandskorrespondent Tim Judah erst jüngst im Begriff *Yugosphere* den Fortbestand eines gemeinsamen Bezugsrahmens nach dem Verschwinden Jugoslawiens konstatiert, der von gemeinschaftlichem Musikgeschmack, gemeinsamen Supermarktketten und unterstützten Sportmannschaften zeugt, während oder gerade weil im nachjugoslawischen Raum nationale über staatlicher Zugehörigkeit steht. Sphären wie *Jugosphäre*, *Serbosphäre*, *Eurosphäre* oder *Albanische Sphäre* überlagern hier nach wie vor Staatsgrenzen und überkreuzen sich, so dass man heute in der Nähe von Priština auf Belgrad hin ausgerichtet leben und denken kann. Dabei heben ›Sphären‹-Zugehörigkeiten sich keinesfalls gegenseitig auf, sie koexistieren auf unterschiedlichen, sich zu alledem noch vorschiebenden Ebenen. Bereits der 1918 von den Jugo-Slawen (wörtlich: Südslawen) ins Leben gerufene Staat, der bald den Namen *Jugoslavija* erhielt, bestand zu rund 80% zwar aus Südslawen, umfasste aber nie alle Südslawen, noch war er je homogen südslawisch. Zu den unterschiedlichen Zugehörigkeitsoptionen und den komplexen Mehr- und Minderheitenkonstellationen in diesem ersten Jugoslawien (1918-1941) wie dann auch im zweiten (1943/45-1991) und im heutigen Nach-Jugoslawien kommt, dass den in Rede stehenden Raum die Flussläufe von Donau, Save und Una schon von Beginn an in kulturelle Ausrichtungsräume strukturieren, die aus der Geschichte der Region hervorgegangen sind. Grob verkürzt beschreibt die Südosteuropageschichte das Gebiet Jugoslawiens nördlich dieser Flüsse als mittel- und ostmitteleuropäisch, vom Erbe der Habsburger bestimmt, südlich dominieren ›balkanische‹ und byzantinische und ab dem 14. Jh. zusätzlich osmanische Einflüsse, während die Küste bis heute vom Nachklang des untergegangenen Venedigs zehrt und zur terra mediterranea gehört. Die Literaturgeschichte der Südslavia bestätigt diese Dunstkreise, die sich im ragusanischen Barock, in der bosnischen sevdalinka-Dichtung und in der südslawischen, josephinistisch inspirierten Aufklärung niederschlagen. Das Konstrukt Jugoslawien ist somit seit seiner Gründung durchzogen von diversen, dabei veränderlichen konfessionellen, religiösen, ethnischen, nationalen, sphärischen, ideologischen und kulturellen

Nachklängen von Zugehörigkeiten, die nach dem Zerfall Jugoslawiens weitaus mehr fortgeführt als neuerfunden werden.

Die Rolle der Künste, der Literatur, der Musik, des Films und Theaters innerhalb der Verschiebungen der Schwerpunktsetzung kollektiver Selbstvergewisserung in Jugoslawien und dem Libanon war Gegenstand einer Tagung, die im September 2009 am Berliner Zentrum für Literatur- und Kulturforschung stattfand und deren Ergebnisse in diesem Band vorgestellt werden. Auf der Tagung, die gerade im Vergleich signifikante Züge des *belonging* ausfindig zu machen suchte, zeigten sich erwartbar unterschiedliche Verfahren von Zugehörigkeitsverhandlung.

So ist etwa in den vergangenen Jahren sowohl im Libanon als auch in Bosnien eine lebhafte Auseinandersetzung mit der osmanischen Vergangenheit zu beobachten. In der Literatur und im politischen Diskurs wird die bislang zumeist als »osmanisches Joch« abgetane Epoche radikal umgewertet und zu einem gelungenen multikulturellen Gesellschaftsmodell idealisiert. Die Beiträge von Ines Weinrich, Andreas Pflitsch und Riccardo Nicolosi befassen sich mit der Be- oder Umwertung des osmanischen Erbes, die von ambivalenter über explizite Nostalgie bis zur Osmanophilie reichen. Amin Maaloufs Roman *Die Reisen des Herrn Baldassare* versteht das osmanische Reich als globalisierte Welt avant la lettre, während im libanesischen Gesangstheater das Osmanische den Nährboden für das Projekt Libanon stellt. Wie eminent die Rolle der historischen Bezugnahme auf das Osmanische im zeitgenössischen Bosnien ist, haben die empörten (Über-)Reaktionen des bosnischen Schriftstellers Dževad Karahasan in der Zeitschrift »Sarajevske sveske« auf die hier präsentierten Thesen Riccardo Nicolosis gezeigt.

Ähnlich doppelgesichtig fällt der auf den ersten Blick fast ›nostalgische‹ Rückbezug auf die untergegangenen (linken) Ideale und Ideologien in Jugoslawien und im Libanon aus, die in den Staatsgründungen beider Länder 1945 eine herausragende Rolle spielten. Die seit diesen Neugründungen heroisierten Kämpfergestalten, der Verteidiger gegen den Feind von außen, der jugoslawische Partisan oder der libanesische Bürgerkriegsveteran, werden gegenwärtig als (integrative, anti-westliche, anti-globale) Vorbilder wiederentdeckt. Die alten Kämpferfiguren eignen offenbar als historische Prototyen zukunftsweisender Emanzipationsstrategien für die Gegenwart. Während Tanja Zimmermann die interne sowie zwischen Ost und West vermittelnde historische Zugehörigkeitsschreibung des ›Dritten Weges‹ im titoistischen Jugoslawien insbesondere am Beispiel der Propaganda- und Werbephotographie seziert, liefert Peter Stankovič bei seiner Auseinandersetzung mit der ambivalenten Rolle der (kommunistischen) Frau im jugoslawischen Partisanenfilm

zugleich interessanten Einblick in gegenwärtige slowenische Zugehörigkeitsdebatten. Miriam Younes' und Manfred Sings Beschäftigung mit Maher Abi Samras filmischen Rückblick auf die eigene kommunistische Vergangenheit *We were Communists*, der sich nicht zwischen ›roter Brille‹ und uneinholbarer Distanz entscheiden kann, ist dabei wie die beiden Beiträge zum sozialistischen Jugoslawien von immenser Aussagekraft für gegenwärtige Selbstverständnisse libanesischer wie (nach-)jugoslawischer Künstler. Sie alle müssen die integrative Dimension des Rückbezugs auf sozialistische/kommunistische Zeiten und die im Ideologischen überwindbar scheinenden religiösen, nationalen, geschlechtlichen und anderen Differenzen jeweils mit der vergangenen und gegenwärtigen Realität abgleichen. Die Geschichtsarbeit der Künstler treibt sowohl in Bezug auf die osmanische wie kommunistische Geschichte bisher weniger beachtete Facetten der Gegenwart ans Licht.

Neben historischen Reanimierungen konstatiert der Band auch eine Auseinandersetzung bildender Künstler, Schriftsteller und Filmemacher beider Länder mit topographischen Anordnungen, mit kartographischen Setzungen und mit geographischen Zugehörigkeiten. Ihrer Problematisierung gehen die Beiträge von Tatjana Petzer, die geoästhetische De-, Re- und Antimappings von bildenden Künstlern untersucht, von Lotte Fasshauer, die die Filme Ghassan Salhabs vor der Stadtkarte Beiruts liest und Anne Cornelia Kennewegs, die die Geographie des Niemandslandes in Aleksandar Hemons Poetik herausarbeitet, nach.

Im Kampf der Zugehörigkeiten reicht die künstlerische Kritik und/oder Teilhabe am *belonging*-Gewirr nicht selten in eine politische Dimension, so dass mitunter Kunst Politik macht. So zeigt Zoran Terzić am Beispiel der jugoslawischen TV-Satire *Top lista nadrealista* die Vorgängigkeit der Fiktion vor der Realität, die die Kunst des Nationalismus gebiert. Die von aggressiver Ethno-Affirmation bis hin zu produktiv verstandenem Synkretismus reichende musikalische Auseinandersetzung mit zur Verfügung stehenden Musiktraditionen im sogenannten Turbofolk deuten Jan Dutoit und Boris Previšić aus. Musik dient hier über Klänge und Text dem Ausdruck von Zugehörigkeit, wie auch deren Unterlaufen. Matthias Meindls Beschäftigung mit der ästhetischen Exploration nationaler Zugehörigkeit in David Albaharis Roman »Pijavice«, versteht dieselbe als politisches Bekenntnis und als Kommentar zur verschwörungsbasierten Paranoia Serbiens.

Die performativen Künste wiederum suchen sich in ihrer Beteiligung an Zugehörigkeitsdebatten als produktive Austragungsstätten und als politische Arenen anzubieten, indem sie ›die Lage der Nation‹ ihrem wie dem internationalen Publikum kritisch vor Augen zwingen. Dies

kann in den Stücken von Ivana Sajko und den Performances von Lina Saneh und Rabih Mroué bedeuten, kollektive Traumaarbeit, aber auch die Verweigerung von gemeinschaftlicher Zugehörigkeit auf die Bühne zu bringen. Solche performativen Interventionen werden von den Beiträgen Miranda Jakišas und Monique Bellans sowie vergleichend zwischen Libanon und Bosnien und ergänzt um Videoinstallationen und Fotographien von Katja Kobolt ins Visier genommen.

Ästhetische Selbstverortungen bedienen sich, wie die Beiträge in diesem Band zeigen können, recht unterschiedlicher Mittel. Sie konturieren dennoch eine aus Regeln, Mustern und Konstellationen von Standpunktsuchen bestehende Grammatik des Identitären. In ihrem System kommunizierender Röhren sind Mechanismen politischer Macht, kollektiv-psychologische Dispositionen und popkulturelle Moden gleichermaßen am Werk. All diese Bestandteile des Identitären werden von den und in den Künsten mitunter schlicht wiedergegeben, nicht selten aber umgeformt und umgedeutet, zugleich geschaffen und unterlaufen. Im Spannungsfeld der Konstruktion und Dekonstruktion von Zugehörigkeiten sind Kunstschaffende aktiv, reaktiv und kreativ zugleich, dabei aber selbst immer auch Subjekt und Objekt von Identitätsdiskursen. Ihre kritischen, subversiven und affirmativen, partizipierenden Haltungen sind – mal mehr, mal weniger subtil – letztlich nur Verschiebemasse im Bemühen, den eigenen Standort zu finden, mit Sinn aufzuladen und in der Gruppe untereinander sowie gegenüber Anderen zu kommunizieren. Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge eint, bei aller Unterschiedlichkeit der behandelten Künstler, ihrer Ansätze und Verfahren, dass sie einen Eindruck vom prekären Charakter von Zugehörigkeit(sgefühl)en vermitteln. In seiner jüngst erschienenen Autobiographie hat Emir Kusturica, der wohl die spektakulärsten Wechselfälle von Zugehörigkeit vor dem Hintergrund des untergehenden Jugoslawien ausgelebt hat, die bohrende, wiederholte Frage, wem er denn nun wirklich angehöre, als »Gespräch, dem man den Arbeitstitel ›Zu wem gehörst du, mein Sohn?‹ geben könnte« bezeichnet. Das Dauergespräch, das Kusturica mittels seiner Zugehörigkeiten geführt hat und das er zu seinen Zugehörigkeitsbekundungen führen musste, steht dafür ein, dass nicht nur Zugehörigkeiten selbst, sondern auch die Frage nach ihnen bedenklich sein kann.

Wir danken dem Bundesministerium für Bildung und Forschung, dem Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin sowie allen Teilnehmern des Workshops für ihre Unterstützung und ihre Beiträge.

Geteilte Geschichte – Bezugsgröße Osmanen

Die ambivalente Rolle der osmanischen Vergangenheit im libanesischen Gesangstheater der 1950er und 1960er Jahre

Ines Weinrich

Wenn der libanesische Historiker Kamal Salibi schreibt, mit der Schaffung eines Staates sei noch lange kein Nationalgefühl geschaffen,[1] dann verweist er damit indirekt auf die Funktion, die das Repertoire der beiden Dichter und Komponisten Asi (ʿĀṣī) und Mansour Rahbani (Manṣūr ar-Raḥbānī) und der Sängerin Fairouz (Fayrūz) einnimmt. Von den späten 1950er Jahren bis in die Zeit des Bürgerkriegs hinein haben sie die politischen Ereignisse und sozialen Entwicklungen im Libanon begleitet und künstlerisch kommentiert. Sie waren zwar nicht die Einzigen, doch bei weitem die Erfolgreichsten dabei. Vor allem Fairouz avancierte zu einer Symbolfigur, einer Art Schutzpatronin des Libanon, die für das Land sang, betete und nicht zuletzt aufgrund ihrer Weigerung, für politische Persönlichkeiten zu singen, sich den Ruf moralischer Integrität erwarb. Beispielhaft für ihre Integrationskraft ist der – mehr oder weniger symbolisch gemeinte – noch zu Bürgerkriegszeiten vorgebrachte Vorschlag, sie als Präsidentin zu nominieren, wenn man sich auf keinen Kandidaten einigen könne,[2] und noch immer vermag sie Tausende von Anhängern auf die Straße zu bringen[3]. Der Zeitpunkt ihres Karrierestarts ist dabei nicht ganz unwichtig, denn auch nach seiner Unabhängigkeit 1943 sah sich der Staat immer wieder der Rechtfertigung ausgesetzt, Beweis zu führen, dass der Libanon keine künstliche Schaffung, sondern eine tief verwurzelte Nation sei. Die Osmanen, die das Gebiet des heutigen Libanon immerhin nahezu 400 Jahre beherrschten und damit einen wichtigen Bezugspunkt für die libanesische Vergangenheit darstellen, werden im Repertoire sowohl direkt als auch indirekt thematisiert. Auf

---

1 Kamal Salibi: *A House of Many Mansions. The History of Lebanon Reconsidered*, Berkeley, Los Angeles / London (University of California Press) 1988, S. 19.

2 *al-Liwāʾ*, 26. Mai 1989.

3 Zuletzt bei einer Solidaritätskampagne im Juli 2010 in Beirut, als es um ihren rechtlichen Anspruch an Liedern ging und ihre Anhänger die Öffentlichkeit mobilisierten. Siehe dazu *al-Aḫbār*, *an-Nahār*, *as-Safīr* und *al-Ḥayāt* vom 27. Juli 2010.

welche Weise ist aber genau die osmanische Vergangenheit im Werk von Fairouz und den Rahbani-Brüdern präsent?

Karrierewege

Fairouz (bürgerlich Nuhād Ḥaddād) wurde Mitte der 1930er Jahre geboren und wuchs in dem zentrumsnahen Viertel Zokak al-Blat in Beirut auf. Die Familie stammte ursprünglich aus dem Libanongebirge, wie auch die Familie ihres Ehemannes, Asi Rahbani (1923–86), den sie Anfang der 1950er Jahre beim Libanesischen Rundfunk kennenlernte, wo sie als Background-Sängerin arbeitete. Asi war damals wie sein Bruder Mansour (1925–2009) als Komponist für verschiedene Rundfunkstationen tätig. Fairouz wurde in der Folgezeit die Sängerin, für die Asi und Mansour hauptsächlich komponierten. 1955 heiratete sie Asi, und bis Ende der 1950er Jahre verfügte sie über ein breit gefächertes Repertoire an stilistisch unterschiedlichen Liedern und über Auftritte nicht nur in Beirut, sondern auch in Kairo und Damaskus. Dieses Repertoire umfasste patriotische Hymnen, libanesische Volkslieder, Tanzlieder mit lateinamerikanischen Rhythmen sowie arabische klassische Vokalgenres.

Der beispiellose Aufstieg des Trios in den 1960ern fußt auf zwei unterschiedlichen Faktoren: der Entwicklung eines neuen künstlerischen Genres und der Etablierung von neuen Auftrittsorten. Bereits in den 1940er Jahren hatten die Brüder Rahbani begonnen, 15- bis 20-minütige Sketche zu schreiben, die überwiegend vom Leben auf dem Dorf handeln. Die meist komischen Dialoge drehen sich um Streitereien, Verwechslungen oder Liebensgeschichten und sind mit Liedern durchsetzt. Auch an einem längeren Theaterstück versuchten sich die Brüder. Aufführungsorte waren verschiedene Dorffeste. In den frühen 1950er Jahren wurden einige Sketche dieser Art sehr erfolgreich in das Programm des Libanesischen Rundfunks aufgenommen. In den darauf folgenden Jahren arbeiteten die Brüder dann diese Form zu zweiteiligen Gesangstheaterstücken[4] aus, die durchschnittlich 90 Minuten dauerten. Der grobe Aufbau der Stücke blieb jeweils gleich: eine musikalische Einleitung, ein Chor (= »das Volk«), mehrere Solorollen, eine zusammenhängende Geschichte um einen Konflikt, am Schluss die Lösung des Konflikts und ein Fest mit Gesang und Tanz. Die weibliche Solorolle hatte in der Regel Fairouz inne, die männlichen Solorollen besetzten sie

[4] So die Übersetzung des arabischen Terminus *al-masraḥ al-ġinā'ī*; sie sind formal durchaus mit Musicals zu vergleichen und bestehen aus Musik, Tanz und gesungenen wie gesprochenen Dialogen.

mit populären Sängern und Schauspielern wie Nasri Shamseddine (Naṣrī Šams ad-Dīn) oder Philemon Wahbe (Filaymūn Wahbī).

Die Aufführungsorte dieser Produktionen waren keinesfalls die Theaterbühnen in Beirut, sondern die neu geschaffenen Festivals, die in den verschiedenen Landesteilen stattfanden. Hier ist in erster Linie das *Internationale Baalbek Festival* zu nennen, das sich ab 1955 etablierte und die antiken Stätten der in der Bekaa-Ebene gelegenen Stadt Baalbek als beeindruckende Kulisse verwendet. Heute ist der Name Fairouz eng mit dem des Festivals verbunden. Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre dortige Premiere nur nach zähen Verhandlungen und unter höchst skeptischer Beobachtung von Seiten des Festivalkomitees stattfand. Denn das Festival war international ausgerichtet, vor allem mit Orchestern und Künstlern aus Europa und Nordamerika bestückt, und arabische Musik wie auch Musik aus anderen Weltregionen fanden erst später Eingang. Nach einem triumphalen ersten Auftritt 1957 aber wurde Baalbek zu einer regelmäßigen Station in der Karriere von Fairouz und den Rahbani-Brüdern, und etwa die Hälfe der Gesangstheaterstücke hatte dort ihre Premiere. Zwei weitere Festivals wurden ebenfalls Schauplatz solcher Premieren: das *Zedernfestival* im Norden des Landes (ab 1964) sowie das *Festival von Beiteddine* im Schuf-Gebirge (ab 1965).

Erst ab 1967 führten sie ihre Theaterstücke auch in Beirut auf, genauer gesagt im Picadilly-Theater im Stadtteil Hamra. Außerhalb des Libanons war der wichtigste Auftrittsort die *Internationale Messe von Damaskus*, in deren kulturellen Rahmenprogramm Fairouz ab 1960 nahezu jährlich auftrat. Internationale Tourneen sicherten dem Trio ein treues Publikum für ihre Live-Auftritte. Das Fernsehen, das im Libanon ab 1962 zu senden begann, stellte für die drei dagegen nur ein kurzes Intermezzo dar. Sie drehten nur mehrere kurze Produktionen und bevorzugten ansonsten die Bühne. Allerdings haben sie zwischen 1965 und 1968 drei Kinofilme gedreht, und Ausschnitte aus diesen sowie aus den TV-Produktionen sind bis heute häufig im staatlichen libanesischen Fernsehen zu sehen.

Fairouz und die Rahbanis produzierten durchschnittlich jedes Jahr ein neues Gesangstheaterstück, das jedesmal zu einem Publikumsmagnet wurde, begleitet von enthusiastischen Kommentaren in der libanesischen und arabischen Presse. Ihre Stücke und Lieder waren nicht zuletzt deshalb erfolgreich, weil darin allegorisch immer wieder auf die jeweiligen politische Situation im Land Bezug genommen wird: der libanesische Bürgerkrieg von 1958, der Putschversuch 1961/62, der Palästinakonflikt, das Sozialsystem, die Sicherheitsdienste, Umstürze,

Wahlen, Migration, das Auseinanderbrechen der Gesellschaft und der libanesische Bürgerkrieg 1975–91.[5]

Fairouz und Asi Rahbani trennten sich 1979 beruflich wie privat. Fairouz hat seither überwiegend mit ihrem Sohn Ziyad (Ziyād) Rahbani zusammen gearbeitet, was für gemischte Reaktionen sorgte, da sich seine Arbeiten Ende der 1970er Jahre musikalisch wie inhaltlich deutlich von denen seines Vaters und seines Onkels abhoben. Doch verhinderte der Bürgerkrieg ohnehin Auftritte im Libanon weitgehend. Nach Ende des Kriegs ist Fairouz mehrmals in großen Abständen im Libanon aufgetreten, und noch heute ist immer wieder einmal davon die Rede, dass ein neuer Auftritt oder ein neues Album der großen Diva bevorstehe.

Der Libanon als Dorf

Die erste Hälfte der Gesangstheaterstücke hat nahezu ausschließlich das Dorf zum Schauplatz. Der Konflikt spielt sich zwischen zwei Dörfern oder zwei Gruppen innerhalb eines Dorfes ab: der Hass zwischen zwei Familien, Streit um Wasserrechte, Diebstahl, Liebe und Eifersucht. Das Leben ist heiter und fröhlich, der Konflikt nur eine Unterbrechung davon, bevor nach seiner Lösung wieder zum ursprünglichen Leben zurückgekehrt werden kann. Erst ab 1967 wird die Stadt zum Schauplatz, die Stücke werden realistischer und sozialkritischer, die dargestellten Konflikte schärfer. Dies korrespondiert mit der politischen Situation: nicht nur hatte die arabische Niederlage im Junikrieg 1967 insgesamt für veränderte künstlerische Ausdrucksformen gesorgt, sondern im Libanon selbst wurden die sozialen Gegensätze und damit die politischen Spannungen Ende der 1960er Jahre stärker. Dramaturgisch lässt sich dieser Wandel an der Behandlung der Zeit festmachen: Während in den Dorfstücken die Autoren bemüht sind, ein zeitloses Dorf zu zeichnen, in dem die Wiederkehr und der natürliche Kreislauf der Dinge betont werden, wird aus der kreisenden Zeit in den späteren Stücken eine nach vorwärts gerichtete Zeit. Nicht mehr die Rückkehr in die alten Bahnen ist das Ziel, sondern eine neue Zukunft.

Das Dorf der frühen Stücke stellt einen Mikrokosmos der libanesischen Gesellschaft dar. Seine Bewohner sind eher wiederkehrende Typen

---

5 Siehe ausführlich zu Leben und Werk Christopher Stone: *Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Nation*, London / New York (Routledge) 2006; Fawwāz Ṭarābulusī: *Fayrūz wa-r-Raḥābina. Masraḥ al-ġarīb wa-l-kanz wa-l-ʿuǧūba*, Beirut (Riad el-Rayyes) 2006; Ines Weinrich: *Fayrūz und die Brüder Raḥbānī. Musik, Moderne und Nation im Libanon*, Würzburg (Ergon) 2006.

als eigenständig handelnde Individuen, die Konflikte sind überschau- und vor allem immer lösbar. Das Interesse der Gemeinschaft wird letzten Endes stets als über den individuellen Differenzen stehend erkannt, so wie im Staat das Nationalgefühl und Liebe zum Land immer stärker als die Partikularinteressen sein sollten. Dies fügt sich in die Selbstsicht des Libanon als ›besonderes Land‹, in dem verschiedene Gemeinschaften in einem vielzitierten ›beispiellosen Mosaik‹ gleichberechtigt nebeneinander leben, wie es im Nationalpakt 1943 bis hin zum Abkommen von Taif 1989 wiederholt dargelegt ist.[6]

Ein Beispiel ist das Stück *Brücke des Mondes* (*Ǧisr al-qamar*), uraufgeführt 1962 in Baalbek: Ein Dorf hat seinem Nachbardorf das Wasser abgeschnitten. Auf der Brücke nun hört der Dorfälteste die Stimme eines verzauberten Mädchens klagen. Nicht nur von seiner traurigen Liebesgeschichte erzählt das Mädchen, sondern auch von einem Schatz, der am Fuße der Brücke verborgen sei. Inzwischen geht der Konflikt zwischen beiden Dörfern weiter, und in einer Nacht nähern sich die jeweiligen Dorfbewohner, bewaffnet mit Spitzhacken und kurz vor einer handgreiflichen Auseinandersetzung. Da erscheint das verzauberte Mädchen auf der Brücke und kündigt die Offenbarung des Schatzes an. Die Menschen fragen zunächst verständnislos zurück, aber das Mädchen belehrt sie: »Der Frieden ist der Schatz aller Schätze«. Die Dorfbewohner legen daraufhin ihre Waffen nieder, und die Brücke, die die Dörfer trennte, wird nun zur verbindenden Brücke. Das Wasser fließt wieder, und die neue Situation wird durch ein Fest besiegelt.[7]

Inmitten der Aufbau- und Reorganisationsphase, die dem Bürgerkrieg von 1958 folgte, sollte *Brücke des Mondes* daran erinnern, wie kostbar das ist, was man kurzzeitig verloren hatte. Das politische Gleichgewicht war unter Staatspräsident Camille Chamoun außer Kontrolle geraten, die Opposition wuchs. Nach ersten Unruhen und Kämpfen, zuletzt auch unter Beteiligung amerikanischer Truppen, wurde im September 1958 eine neue Regierung gebildet. Diese war einigen Parteien zu pro-oppositionell, so dass erneut Kämpfe ausbrachen. Im erneut gebildeten Kabinett waren schließlich beide Bürgerkriegslager zu gleichen Teilen vertreten. »Kein Sieger und kein Besiegter«, lautete die politische Formel. Der neue Staatspräsident Fouad Chehab startete eine Politik des Aus-

---

6 Vgl. zu beiden Dokumenten Fawwaz Traboulsi: *A History of Modern Lebanon*, London (Pluto Press) 2007, S. 109–111 und S. 240–245.

7 *Ǧisr al-qamar. Bridge of the Moon. I und II*. Beirut: Voix de l'Orient. A. Chahine & Fils. TC-GVDL 99 und 100.

gleichs und ein umfassendes Reformprogramm.[8] Die *Brücke des Mondes* und darauf folgende Stücke reflektieren den Zeitgeist jener Phase.

Was hat nun aber das Repertoire von Fairouz mit den Osmanen zu tun? Konkret nehmen nur zwei Produktionen auf das Osmanische Reich Bezug: das Theaterstück *Die Tage Fakhr ad-Dins* (*Ayyām Faḫr ad-Dīn*, 1966) und der Film *Safarbarlik* (1967).

Die Tage Fakhr ad-Dins

Mit Fakhr ad-Din II., der Hauptfigur des Stücks, haben die Rahbanis nicht irgendeine historische Figur gewählt, sondern schlichtweg den imaginierten Gründungsvater einer wie auch immer im Einzelnen interpretierten libanesischen Nation. Der historische Fakhr ad-Din II. hatte im System der indirekten Herrschaft der Osmanen 1590 die Verwaltung des südlichen Libanongebirges (Schuf) und der Provinz Sidon-Beirut übertragen bekommen. Durch geschickte Bündnispolitik und militärische Feldzüge erweiterte er seinen Einflussbereich sukzessive, bis er schließlich 1633 von den Osmanen entmachtet wurde. Das 1966 in Baalbek uraufgeführte Stück *Die Tage Fakhr ad-Dins* setzt bei der Rückkehr Fakhr ad-Dins aus dem toskanischen Exil (1613–18) ein. Es beschreibt einen Herrscher, der von der Liebe zu seinem Land getrieben wird. Dieses Land nennt er »Libanon«, obgleich im 16./17. Jahrhundert »Libanon« als Bezeichnung für eine territoriale Einheit, die dazu noch der Größe des heutigen Libanon entsprach, ungebräuchlich war und lediglich als Bezeichnung für das Libanongebirge (*ǧabal lubnān*) auftrat.[9] Delegationen aus allen Regionen des heutigen Libanon machen ihm ihre Aufwartung, und sein Aufbauprogramm für das Land zeigt erstaunliche Parallelen zum Reformprogramm unter Präsident Chehab. Doch Erfolg zieht Neid an, und eine osmanisch-libanesische Intrige führt dazu, dass ein zahlenmäßig weit überlegenes osmanisches Heer gegen Fakhr ad-Din anrückt. Die libanesische Seite schlägt sich tapfer, aber als Fakhr ad-Din verraten wird, beschließt er, sich zu stellen, um das bereits Erreichte zu sichern. Auch die Rolle von Fairouz, die das Mädchen Itr al-Layl spielt, legt er nahezu prophetisch dar: wenn er nicht mehr sein werde, werden ihr

---

8 Für eine Darstellung der politischen Ereignisse 1952–68 siehe Traboulsi: *History* (Anm. 6), S. 128–155.

9 Als Libanongebirge wird der parallel zum Mittelmeer gelegene Gebirgszug bezeichnet, zunächst nur sein Norden, später auch sein Süden. Bis 1831 war das Libanongebirge keine zusammenhängende Verwaltungseinheit. Vgl. ausführlicher zu den geographischen und administrativen Einheiten Maurus Reinkowski: *Die Ordnung der Dinge. Eine vergleichende Untersuchung der osmanischen Reformpolitik im 19. Jahrhundert*, München (R. Oldenbourg) 2005, S. 54 ff.

Lied und damit die Liebe zum Libanon und schießlich das Land bestehen bleiben.[10]

Der Libanon in *Die Tage Fakhr ad-Dins* zeigt viele Elemente der offiziellen Selbstsicht des Staates: die kulturelle wie wirtschaftliche Öffnung zu Europa, den freien Handel als Garant für politische Stabilität und schließlich die Verbindung der Berge mit dem Meer als Grundstein für die gegenwärtige territoriale Einheit. Das schließt aber nicht aus, dass auch solche Personen, die nicht konform mit der Ideologie des ›spezifisch Libanesischen‹ (dem sogenannten ›Libanonismus‹) gehen, Gefallen am Stück finden. Die Unabhängigkeitsbestrebungen eines arabischen Emirs gegen die osmanische Oberhoheit fügen sich – inner- wie außerhalb Libanons – nahtlos auch in die Ideologie des arabischen Nationalismus ein. Fakhr ad-Din II. ist in der libanesischen Geschichtsschreibung darüber hinaus von den verschiedenen konfessionellen Gruppen so unterschiedlich dargestellt worden, dass jede Gruppe im rahbanischen Fakhr ad-Din ihren eigenen Helden sehen kann.[11]

Safarbarlik

Safarbarlik ist ein aufwändig gedrehter, mit Gesangsszenen durchsetzter Spielfilm, der zur Zeit des Ersten Weltkriegs spielt. Der Terminus *safarbarlik* ist in der östlichen Levante mit vielfältigen und in der Regel negativen Assoziationen verbunden. Er leitet sich von dem osmanischen *seferberlik* (›Mobilmachung‹) ab und verweist hier auf die totale Mobilmachung, als das Osmanische Reich an der Seite von Deutschland und Österreich-Ungarn in den Ersten Weltkrieg eintritt. Nicht nur die Zwangsrekrutierung von Seiten der Osmanen, die Familien und Liebespaare auseinanderreißt, sondern auch die Not und das Elend der Bevölkerung, die im zweiten Kriegsjahr unter einer verheerenden Hungersnot leidet, haben sich tief ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben.[12] Bereits die erste Szene zeigt deutlich die Konstellation der Fronten: Ein Bauer verlädt auf Befehl der osmanischen Soldaten Mehl auf einen Zug, augenscheinlich für die

---

10 al-Aḫawayn Raḥbānī: *Ayyām Faḫr ad-Dīn*, Jounieh (Dīnāmīk Ġrāfīk) 2005, S. 34 f.

11 Vgl. zu libanesischen Darstellungen Salibi: *House* (Anm. 1), S. 126 f. und S. 200 f.; Axel Havemann: *Geschichte und Geschichtsschreibung im Libanon des 19. und 20. Jahrhunderts*, Beirut (Ergon) 2002, S. 190 f., S. 219, S. 221 und S. 231 f.

12 Vgl. zur historischen Situation Linda Schatkowski-Schilcher: »The Famine of 1915–1918 in Greater Syria«, in: John P. Spagnolo (Hg.): *Problems of the Modern Middle East in Historical Perspective. Essays in Honour of Albert Hourani*, Oxford (Ithaca Press) 1992, S. 229–258; zu den Bedeutungen von *safarbarlik* im kulturellen Gedächtnis Najwa al-Qattan: »*Safarbarlik*: Ottoman Syria and the Great War«, in: Thomas Philipp / Christoph Schumann (Hg.): *From the Syrian Land to the States of Syria and Lebanon*, Beirut (Ergon) 2004, S. 163–173.

Versorgung der Armee. Er bittet einen aufsichtführenden Soldaten, einen Sack Mehl für die Selbstversorgung des Dorfes behalten zu dürfen, was barsch abgelehnt wird. Die Botschaft ist deutlich: Die libanesischen Bauern, die die Lebensgrundlage der Region erwirtschaften, werden der Früchte ihrer Arbeit beraubt von einer fremden Besatzungsmacht, noch dazu für einen Krieg, mit dem sie nichts zu tun haben.

Fairouz spielt hier die junge Frau Adla (ʿAdlā), die in einem Bergdorf lebt und mit dem jungen Abduh (ʿAbduh) verlobt ist. Abduh fährt ins Tal, um einen Ring und Seide für seine Braut zu kaufen. Dort wird er gemeinsam mit anderen jungen Männern von den Osmanen aufgegriffen und in ein Lager verschleppt. Als Adla dies erfährt, fährt auch sie ins Tal, um nach ihm zu suchen. Auf dem Weg macht sie Bekanntschaft mit den libanesischen Kämpfern, die, immer in Gefahr entdeckt zu werden, verschiedene Aktionen organisieren und durchführen: den Überfall eines Zuges und den anschließenden Raub von Waffen und Uniformen, die Befreiung von Gefangenen, den Kauf von Mehl in Damaskus und sein Schmuggel in die Dörfer. Adla schützt die Kämpfer, indem sie einen von ihnen als ihren Bruder ausgibt, ein anderes Mal die Gruppe vor einer Durchsuchung warnt und schließlich durch eine List Soldaten ablenkt. Das Dorf ihrer Tante, bei der Adla abgestiegen ist, wird zum Mittelpunkt: von hier aus operieren die Kämpfer, die inzwischen unter anderem Abduh befreit haben, und hierher soll das ersehnte Mehl geschmuggelt werden. Doch auf der Brücke zum Dorf kommt es zum offenen Kampf zwischen den osmanischen Soldaten und den libanesischen Kämpfern. Die Lage ist aussichtslos, und die Kämpfer ziehen sich in ein Boot an der Küste zurück, um sich an einem anderen Ort für die bevorstehenden Kämpfe zu sammeln. Auch Abduh geht mit ihnen.[13]

Im Mittelpunkt des Films stehen nicht die komplexen Ereignisse des Ersten Weltkriegs, sondern der Befreiungskampf gegen eine Besatzungsmacht. Der Gegner ist eindeutig identifizierbar; doch wer genau das »Wir« im Kampf gegen »Sie« – die Osmanen – ist, wird nirgends konkret ausgesprochen. Geographisch ist das »Wir« in den Bergdörfern zu Hause, aber am Ende wird auch die Küste mit einbezogen, wie in *Tage Fakhr ad-Dins*. Die militärischen Gegner der Osmanen sind die libanesischen Kämpfer *qabaḍāyāt*, ein Terminus, der vielschichtige Assoziationen wachruft. Ein *qabaḍāy* ist etymologisch zunächst einfach ein ›starker Mann‹ und bezeichnete in weiten Teilen des Osmanischen Reichs eine lokale Persönlichkeit, deren Position sich durchaus ihrem

---

13 *Safarbarlik*. Produktion: Nādir al-Atāsī. Vertrieb: aš-Šarika al-mutaḥḥida li-t-tiǧara wa-s-sīnamā (VHS).

physischem Vermögen verdankt. Ins libanesische klientelistische System integriert, hat der *qabaḍāy* später eine klar definierte politische und soziale Rolle mit Vorgesetzten und Untergebenen.[14] In den rahbanischen Stücken treten *qabaḍāyāt* überwiegend in Gruppen auf und stellen eine soziale Führungsgruppe dar, deren Stärke durchaus in ihrer körperlichen Kampffähigkeit liegt. Sie sind eine Art Miliz der Dörfer, die starken Männer, die physisch das Dorf zu schützen in der Lage sind. In *Safarbarlik* avancieren sie zu Untergrund- und Widerstandskämpfern. Haben sich in frühen Stücken *qabaḍāyāt* verschiedener Dörfer bekämpft (z. B. in *Brücke des Mondes*), so sind sie jetzt gegen einen übergeordneten Gegner vereint.

Die Osmanen dienen hier als Folie für einen Gegner von außen. Die Rollen von Gut und Böse sind eindeutig belegt, die Komplexität des Films liegt woanders: in einer libanesisch-palästinensisch-arabischen Vieldeutigkeit. Verlobung und verhinderte Hochzeit sind ein Motiv von *Safarbarlik*, gehen hier aber darüber hinaus. Im Film wird die versprochene Hochzeit gleichzeitig zum Start des Kampfes, oder in der Terminologie der späten 1960er Jahre: der Revolution. Als Abduh nach einigem Zögern zu den *qabaḍāyāt* ins Boot steigt, weist er Adla an, den Ring anzustecken. Adla winkt dem entschwindenden Boot mit ihrem Brautschleier nach. Die Verschränkung der Geliebten mit dem zu befreienden Land ist ein zentraler Topos der gleichzeitig aufkommenden palästinensischen Widerstandsliteratur (*adab al-muqāwama*). In dieser Lesart werden die libanesischen *qabaḍāyāt* zu palästinensischen *fidā'iyūn*[15]. Dies macht den Film wiederum über den Libanon hinaus relevant. Wer nicht den palästinensischen respektive libanesischen Kampf als zentrales Anliegen interpretieren möchte, kann auch hier wieder einen arabisch-osmanischen Kampf sehen. Doch dienen die Osmanen tatsächlich nur als Folie eines feindlichen Gegenübers?

Das libanesische Dorf in Zeit und Raum

Es lohnt sich, einen Blick auf die Beschaffenheit des libanesischen Dorfes im Gesangstheater zu werfen. Denn auch ohne konkrete Bezüge auf historische Ereignisse oder Personen ist Osmanisches präsent, nämlich

---

[14] Vgl. Michael Johnson: »Political Bosses and Strong-Arm Retainers in the Sunni Muslim Quarters of Beirut, 1943–1992«, in: Joseph Gugler (Hg.): *Cities in the Developing World: Issues, Theory, and Policy*, New York / Oxford (Oxford University Press) 1997, S. 327–340.

[15] Sg. *fidā'ī*, seit Mitte der 1960er hauptsächlicher Terminus für die palästinensischen Kämpfer.

auf der Zeitachse. Die Dörfer sind keinesfalls in der Gegenwart der 1950er und 1960er Jahre angesiedelt, sondern in einer Periode, die spätestens vor dem Ersten Weltkrieg endet. Darauf deutet eine ganze Reihe von Charakteristika, die das Dorfleben prägen und sich vor allem in den Wirtschaftsformen zeigen. Es gibt weder elektrischen Strom noch Maschinen, sondern die viel besungene Laterne erhellt die Wege und Häuser, die Erntearbeiten werden manuell verrichtet, und das Wasser wird am Brunnen geschöpft. Besonders prägend ist die Seidenproduktion, die in mehreren Stücken den Handlungshintergrund bildet und in zahlreichen Liedern präsent ist (Gesänge zum Aufbereiten der Seidenkokons oder zum Spinnen der Seidenfäden). Die Seidenproduktion, ab dem späten 16. Jahrhundert ein lukrativer Wirtschaftszweig, spielte eine gewichtige Rolle bis ins 20. Jahrhundert hinein. Auch verschiedene Amtsbezeichnungen markieren die osmanische Zeit. In *Die Person* (*aš-Šaḫṣ*, 1968) tritt beispielsweise ein *mutaṣarrif* (Distriktgouverneur) auf, was auf die Periode zwischen 1861 und 1914 verweist, als das gesamte Libanongebirge eine Verwaltungseinheit (*mutaṣarrifīya*) wurde. Diese *mutaṣarrifīya* wiederum bildete den Nukleus für den späteren Libanon in seinen Grenzen von 1920.

Solche Charakteristika sind nicht allein in den rahbanischen Stücken zu finden, sondern auch in denen ihrer Kollegen. Denn nicht allein die Rahbanis produzierten Dorfstücke, sie wurden Vorreiter für eine regelrechte Modewelle. Gemeinsam mit ihren Kollegen Toufik al-Basha (*Tawfīq al-Bāšā*, 1924–2005) und Zaki Nassif (*Zakī Nāṣīf*, 1916–2004) waren die Rahbanis initiativ bei der Einführung von libanesischer Musik auf internationalen Bühnen gewesen. Es bildeten sich rasch weitere Gruppen, die bei verschiedenen Festivals auftraten, angefangen vom *Internationalen Baalbek Festival* bis hin zu Sommerfestivals in kleineren Städten. Die weibliche Hauptrolle war häufig mit Sabah (Ṣabāḥ) besetzt, die männliche Rolle mit Romeo Lahoud (Laḥḥūd) oder Wadi Safi (Wadīʿ aṣ-Ṣāfī). Wenn nicht ohnehin als zeitloses Dorf bezeichnet,[16] wird der Bezug zur osmanischen Periode höchstens indirekt hergestellt: beispielsweise durch Erwähnung der »Herrschaft der Emire«, ohne auf einen Einzelnen näher einzugehen, oder des osmanischen Pachtsystems[17]. Das Stück *Die Burg* (*al-Qalaʿa*, Baalbek 1967) stellt die Verbindung unter anderem durch Bezug auf einen Ort her, ein zu großen Teilen noch erhaltenes Bauwerk

[16] So in *Unser Land bis in alle Ewigkeit* (*Arḍunā ilā l-abad*), uraufgeführt in Baalbek 1964.
[17] So in *aš-Šallāl* (*Wasserfall*, hier Name eines Dorfes), uraufgeführt in Baalbek 1963.

bei Tripolis, das im frühen 19. Jahrhundert errichtet wurde. Erläuternde Begleittexte im Programmheft vertiefen dies.[18]

Bei Fairouz und den Rahbanis, den erfolgreichsten Protagonisten dieser künstlerischen Ausdrucksform, sind darüber hinaus noch spezifischere Formen von kultureller Zugehörigkeit auszumachen. Denn eine geographische Region ist bei ihnen in stärkerer Weise präsent als andere Regionen. Naturbeschreibungen in Liedern, die Schnee, Herbstblätter, Wälder, Felsen und Berge nennen, sowie Dialekt und regionalspezifische Ausdrücke kennzeichnen die Bergregion. Mansour Rahbani erinnert rückblickend, wie schwierig es für die Brüder zu Beginn ihrer Karriere war, sich mit diesen damals ganz und gar nicht marktgängigen Kennzeichen im Radio durchzusetzen.[19] Zu weiteren Kennzeichen der Berge gehört die Seidenproduktion, die im Libanongebirge ihr Zentrum hatte. Schließlich steht auch in den hier näher vorgestellten Produktionen die Bergregion jeweils an exponierter Stelle: in *Die Tage Fakhr ad-Dins* ist die Heldin Mitglied der Delegation aus dem Gebirge, und sie ist die Einzige, die dem Emir gegenüber mit einer spezifischen Botschaft auftritt, während alle anderen nur ihren Gruß überbringen. Die Heldin aus *Safarbarlik* ist ebenfalls in einem Bergdorf zu Hause. Das in den meisten Produktionen porträtierte Dorf ist also keinesfalls ohne Zeit- und Raumbezug. Die im Kontext der Aufführungen nahe gelegte »Zeitlosigkeit« ist eher dem Bestreben zuzuordnen, den Libanon als zeitlose – und daher als präexistent vor der eigentlichen Staatsgründung – Größe darzustellen.

Die in den Gesangstheaterstücken porträtierte libanesische Kultur trägt demnach drei Kennzeichen: sie ist ländlich, viele Charakteristika gehen auf die osmanische Epoche zurück, und kulturelle Ausdrucksformen aus der Bergregion sind überproportional repräsentiert. Das Libanongebirge ist die Region, aus der die Verfechter des Staates in seinen heutigen Grenzen stammen: es ist traditionell das Siedlungsbiet der Maroniten, d. h. der Gruppe, die für die Entstehung des Libanon in seinen heutigen Grenzen als Hauptverantwortliche zeichnen. Ihre Führer hatten für die Erweiterung der Grenzen mit ökonomischen, aber auch kulturellen Argumenten votiert: der wirtschaftlich sinnvollen Einheit zwischen Berg- und Küstenregion, historischer Kontinuität und spezifisch kulturellen Charakteristika, die den Libanon von seiner Umgebung unterschieden. Es ging nachfolgend darum, diesen Libanon auch für die anderen Gruppen ›annehmbar‹ zu machen, sowohl für Gruppen

---

18 Vgl. die Programmhefte des *Internationalen Baalbek Festivals* 1959–74, besonders 1963 (nicht paginiert), 1964 (nicht paginiert), 1967, S. 84–90 und S. 142.

19 Interview mit Mansour Rahbani, 10.12.1998 in Antelias.

aus den 1920 neu hinzu gekommenen Gebieten als auch für Gruppen innerhalb der damaligen *mutaṣarrifīya*. Das Repertoire von Fairouz und den Rahbanis hat entscheidend dazu beigetragen.

Zeitgleich ist ein anderes Phänomen zu beobachten, welches mit dem beschriebenen Prozess ineinander greift. Viele volksmusikalische Genres sind in der gesamten östlichen Levante mit regionalen Varianten vertreten. Jetzt wird plötzlich das Attribut »libanesisch« virulent, d. h. Genres, die zuvor nach ihrer regionaltypischen Herkunft benannt oder schlichtweg unter ihrem Genrenamen bekannt waren, erhalten das Attribut »libanesisch«. Gleichzeitig etablierten die Rahbanis einen neuen musikalischen Stil: sie wiederholten die volksmusikalischen Genres nicht in derselben Weise, wie sie sie kannten, sondern veränderten sie, fügten neue Stücke an, änderten die Instrumentierung, kürzten hier und dort und beschleunigten das Tempo. Damit erschienen den Hörern die Stücke vertraut, aber keinesfalls überholt, sondern zeitgemäß.

Dies korrelierte mit den veränderten Sozialstrukturen: ein Großteil der städtischen Bevölkerung hatte ihre Wurzeln im ländlichen Raum. Die libanesische Migration bewegte sich nicht allein nach außen, sondern der Libanon erlebte im 20. Jahrhundert auch eine starke Binnenmigration, als eine Abwanderung aus den ländlichen Gebieten in die Städte einsetzte. Für Viele, die ihr Dorf verließen, wurde Beirut zum Ort von Bildung und Arbeit. Sie fühlten sich von dem Repertoire von Fairouz und den Rahbanis in besonderer Weise angesprochen. Die Sehnsucht nach der Kindheit und die Nostalgie eines verlorenen Ortes werden hier gepaart mit Veränderung, Aufbruchstimmung und politischem Engagement. Das Repertoire wirkte wie eine Klammer, die sowohl die Menschen zwischen Herkunftsort und Lebensort als auch die Menschen aus ganz unterschiedlichen Regionen miteinander verbindet.

Der aus dem Süden stammende Autor Hassan Daoud (Ḥasan Dāwūd) beschreibt die Atmosphäre der 1960er Jahre, als er an der Libanesischen Universität in Beirut Pädagogik studierte und die Lieder von Fairouz allgegenwärtig waren. Sie bildeten den Hintergrund zu den Diskussionen und Gesprächen in der Cafeteria der Pädagogischen Fakultät. Mehr noch: die Lieder waren das verbindende Element für die Studierenden mit solch unterschiedlichen Hintergründen, wie sie gerade an der Libanesischen Universität zusammenkamen:

> Fairouz war ein Faktor dafür, weshalb die Fakultät für Pädagogik so eine wunderbare Erfahrung war. Jemand, der nicht aus dem Süden stammt, würde dies wahrscheinlich nicht so sehen. Für Einen aus dem Süden war Fairouz der Passagierschein in die Kreise, die ihn an der Pädagogischen Fakultät überwältigten: die Mädchen vom Lyzeum und von der Jesuitenschule. Als

ob die aus dem Süden und die vom Lyzeum und der Jesuitenschule einen gemeinsamen Nenner hatten: Fairouz. Als ob diese Mischung unbewusst nach einem gemeinsamen Nenner suchte, und einer der Faktoren dieses Nenners war eben Fairouz.[20]

Die Osmanen als Feind – Osmanisches als Objekt der Nostalgie

In den 1960er Jahren wird also die osmanische Vergangenheit zum kulturellen Referenzrahmen für künstlerische Produktionen, die durchaus repräsentative Funktionen erfüllen. Denn die Aufführungsorte sind keine geschlossenen Bühnen, sondern internationale Festivals, die einen wichtigen Pfeiler im aufblühenden libanesischen Tourismussektor darstellen. Auch große Hotels wie das Phoenicia in Beiruts sogenanntem ›Hoteldistrikt‹ oder Bühnen in Paris werden zu Schauplätzen libanesischer Darbietungen. Diese dienten nicht allein dem Unterhaltungszweck, sondern sollten ein kulturell reiches und historisch weit zurückreichendes Land präsentieren – angesichts der konkurrierenden Modelle von historischer Genese des Staates Libanon und seiner kulturellen Zugehörigkeit durchaus ein Politikum. Die Aufführungsorte erfüllten eine doppelte Funktion, indem sie konsolidierend nach innen und selbstbewusst nach außen wirkten. Zwischen innen und außen besteht eine dritte Gruppe: Der Tourismussektor umfasst im Libanon neben den üblichen Bildungs- und Vergnügungsreisenden auch eine große Anzahl im Ausland lebender Libanesen, von denen Viele die Sommermonate im Land verbringen. Sie gehören nicht nur zu den Festivalbesuchern innerhalb des Libanons, sondern sind auch die hauptsächlichen Adressaten der internationalen Tourneen.

Die osmanische Vergangenheit wird nicht, wie des öfteren in der lokalen Geschichtsschreibung, als Epoche eines kulturellen Niedergangs dargestellt, sondern soll mit seiner kulturellen Ausstrahlung in die Gegenwart wirken. Damit fällt ein großer Teil der realen Lebensumstände im 19. Jahrhundert, als ökonomischer Druck Viele zur Auswanderung

---

20 Ḥasan Dāwūd: »Šahāda«, in: Muḥammad Abī Samrā: *Ṭāhirat al-Aḫawayn Raḥbānī. Fayrūz. Ṁulḥaq šahādāt wa-muqābalāt*, Beirut (al-Ǧāmiʿa al-Ḷubnānīya. Maʿhad al-ʿulūm al-iǧtimāʿīya) 1985, S. 86–90, hier S. 88. Die Libanesische Universität ist die einzige staatliche Universität neben den privaten, überwiegend konfessionell gebundenen Universitäten. Die in Beirut aufgewachsenen Abgängerinnen der oft französischsprachigen christlichen Schulen markieren hier den Gegenpol zu den Abgängern aus dem Süden des Landes, eine Region ohne nennenswerte Investitionen von Seite des Staates und ohne politische Lobby.

zwang, zugunsten einer idyllischen Darstellung weg. Das Vorbild für das Zusammenleben in einem zeitlosen Libanon, der unanfechtbar über allem zu schweben scheint – öfter als »Libanon des Traums« bezeichnet –, wird in die Vergangenheit verlegt. Hierdurch fällt ein großer Teil des Einlösungsdrucks des Idealbilds weg. Stattdessen wird das Publikum durch bis ins letzte Detail liebevoll und gekonnt gestaltete Aufführungen in den Bann gezogen. Das idealtypische Dorf trägt fast immer dieselben Kennzeichen: Häuser, geschmückt mit Blumen und Bäumen, ein Brunnen oder eine Quelle, ein Dorfplatz, wo die Ernte und andere jahreszeitliche Feste gefeiert werden. Als Bewohner finden sich in wechselnden Konstellationen: der Dorfvorsteher, ein Verkäufer, ein Dieb oder anderer Unruhestifter, ein junges Liebespaar, ältere Dorfbewohner und ein komisches Paar, das für weitere Verwirrung sorgt. Die Dialoge sind heiter und komisch, oft mit dem typischen Wortwitz, wie er auch in der libanesischen Dialektdichtung zu finden ist. Gemeinsam mit farbenprächtigen Kostümen, eingängigen Liedern und mitreißenden Tänzen waren dies die Zutaten für in der Erinnerung Vieler unvergessliche Aufführungen.[21]

Auf der anderen Seite erfüllt die osmanische Vergangenheit eine ganz andere Funktion: Sie ist die Zeit des großen Kampfes gegen den Feind, der der Verwirklichung der libanesischen Unabhängigkeit im Wege steht. Und der Feind ist hier niemand anders als die Osmanen selbst. Wie passt dies zusammen? Was auf den ersten Blick wie ein Widerspruch aussieht, ist bei näherer Betrachtung keiner. Die Osmanen sind dann als Feind dargestellt, wenn sie tatsächlich als handelnde Personen auftreten wie in *Tage Fakhr ad-Dins* oder in *Safarbarlik*. In den Dorfstücken dagegen sind Osmanen weitgehend abwesend. Gelegentlich tritt ein niederer Ordnungshüter auf, der aber für die Handlung nicht weiter zentral ist. Der eigentliche Konflikt verläuft zwischen den Mitgliedern der Dorfgemeinschaft. Damit ist ein weiteres Merkmal der Konstellation genannt: Treten die Osmanen als Protagonisten auf, sind sie der übergeordnete Gegner. Konflikte spielen sich dann nicht innerhalb der Dorfgemeinschaft ab, sondern zwischen der libanesischen Gemeinschaft und den Osmanen. Osmanen als feindliches Gegenüber werden dann aktiviert, wenn der Aufbruch in eine neue Zeit angestrebt wird. Im Werk der Rahbanis und Fairouz' fällt dies in eine Schaffensphase, in der sie sich zumindest vorübergehend von den Dorfstücken entfernen und versuchen, weitere Kreise des libanesischen und arabischen Publikums

[21] Ohne dass an dieser Stelle näher darauf eingegangen werden kann, sei klargestellt, dass es sich selbstverständlich um bearbeitete Volkskultur handelte, d. h. choreographierte Tänze, arrangierte Volksmusik und designte Kostüme.

für sich zu gewinnen, indem sie die Bergregion weniger stark in den Vordergrund stellen.

Fairouz und die Rahbanis sind konstituierend für das Lebensgefühl einer Generation gewesen, die in den 1950er und 1960er Jahren aufwuchs. Eine doppelte Funktion hatten sie für die, die in jener Zeit aus dem Dorf zum Arbeiten oder Studieren nach Beirut kamen. Eine Kindheit oder Jugend ohne die Lieder von Fairouz ist für sie nahezu unvorstellbar. Viele von ihnen erwähnen in Gesprächen, sie hätten die Lieder »mit der Muttermilch aufgesogen«. Heute erscheint das Repertoire jener Zeit mit seiner affimierenden Haltung zum ›Projekt Libanon‹, seiner Betonung des Zugehörigkeitsgefühls zu einem größeren Ganzen und seinem Optimismus auf fast befremdliche Weise überholt. Die Werke nachfolgender Generationen sind eher durch Gesten des Sich-Sperrens, tiefes Misstrauen und den Willen zur Entlarvung solcher Projekte gekennzeichnet. Zeitgenössische Künstler oder solche, die ab den 1970er Jahren begonnen haben, sich künstlerisch zu äußern, greifen gerade Thematiken wie Zerrissenheit und die individuelle Suche nach Zugehörigkeit auf.

Pränationalismus als Postnationalismus
Zur osmanenfreundlichen Levante-Nostalgie bei Amin Maalouf

Andreas Pflitsch

Am 20. Dezember 1648 klopft der Pilger Jewdokim Nikolajewitsch aus Moskau an die Tür des libanesischen Kuriositätenhändlers Baldassare. Unterwegs ins Heilige Land ist er auf der Suche nach einem bestimmten Buch, die Adresse des Händlers hat man ihm in Konstantinopel gegeben. Baldassare, der den Laden von seinem kürzlich verstorbenen Vater, Signor Tommaso, übernommen hat, betreibt den Handel bereits in der vierten Generation. Die Familie stammt aus Genua, »aber es ist lange her, daß sie sich in der Levante niedergelassen hat«.[1] Baldassare hat sich einen weithin bekannten Namen gemacht: »Von allen Kuriositätenläden war unserer seit hundert Jahren der am besten ausgestattete und angesehenste im ganzen Orient. Die Leute kamen von überall her, um uns zu besuchen, aus Marseille, London, Köln, Ancona ebenso wie aus Smyrna, Kairo und Isfahan.«[2] Jewdokim und Baldassare verständigen sich auf Griechisch.

Die Eingangsszene von Amin Maaloufs Roman *Die Reisen des Herrn Baldassare* ruft eine untergegangene Epoche auf, in deren Zentrum der in den Metropolen der damaligen Welt bekannte Laden des Titelhelden steht. Kulturelle – vor allem religiöse – Grenzen sind den Protagonisten bewusst, sind aber weniger Anlass sich fremd zu fühlen, als Ansporn zu vornehmem und höflich-rücksichtsvollem Benehmen: »So lag uns viel daran, kein Wort zu sagen, das den Glauben des anderen hätte verletzen können.«[3] Der Roman entwickelt das Panorama eines vielschichtigen mediterranen Kulturraums, der jüdisch-christlich-islamisch geprägt ist und von Händlern und Gelehrten aus Nord und Süd, Orient und Okzident, gleichermaßen durchzogen wird.

---

1 Amin Maalouf: *Die Reisen des Herrn Baldassare*, aus dem Französischen von Ina Kronenberger, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2003, S. 12. Das Original *Le périple de Baldassare* erschien 2000 bei Grasset & Fasquelle in Paris.

2 Ebd., S. 11.

3 Ebd.

Historische Modelle postmoderner Migration

Das Thema der kulturellen Vielfalt des östlichen Mittelmeerraums durchzieht das Werk des 1949 in Beirut geborenen, seit 1976 in Frankreich lebenden Amin Maalouf von Beginn an. Seiner ersten Buchveröffentlichung, einem historischen Essay über die Kreuzzüge aus Sicht der Araber,[4] folgte der 1986 erschienene Debütroman *Léon l'Africain*,[5] eine fiktive Autobiographie des Titelhelden. Als Hassan al-Wazzan im andalusischen Granada geboren, muss dieser in Folge der Reconquista 1492 nach Nordafrika fliehen. Als Handelsreisender gelangt er unter anderem nach Timbuktu und Konstantinopel bevor er, auf der Rückreise von der Pilgerfahrt nach Mekka, entführt und als Sklave Papst Leo X. geschenkt wird, der ihm den Namen Leo Africanus gibt, es ihm ermöglicht sich weiterzubilden – so studiert er Italienisch, Latein, Hebräisch und Türkisch – und, unter Papst Clemens VII., zum Diplomaten aufzusteigen. Als Autor der um 1525 entstandenen *Descrizione dell'Africa* erweiterte er das europäische Wissen über Afrika.

Die ereignisreiche Lebensgeschichte wird durch vom Erzähler an seinen Sohn gerichtete Textpassagen unterbrochen, in denen Pascale Solon eine Nähe des Autors zu seinem Protagonisten erkennt. Leo Africanus, so Solon, schreibe sein Leben »in eine Dynamik der Begegnung mit dem Anderen ein« und betone den Wert von sprachlicher und kultureller Vielfalt: Maaloufs »pluralistischem Verständnis von Identität, das jenseits geographischer und religiöser Fixpunkte« liege, entspringe »die Ablehnung eindimensionaler, statischer Identitätszuweisungen und hegemonialer Weltbilder.«[6] Indem der Autor gegenwärtige Diskurse in der historischen Konstellation der Zeit von Leo Africanus spiegelt, verleiht er seinem Titelhelden exemplarischen Charakter. Er könne, so noch einmal Solon, »als historisches Modell postmoderner Migration, als Kosmopolit ›avant l'heure‹ gelten.«[7]

---

4 Amin Maalouf: *Les croisades vues par les Arabes*, Paris (Lattès) 1983; dt.: *Der Heilige Krieg der Barbaren. Die Kreuzzüge aus der Sicht der Araber*, aus dem Französischen von Sigrid Kester, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 2003; 1. Aufl. Kreuzlingen / München (Hugendubel) 1996. Die Mischung aus historischer Quellenarbeit und fiktiven, erzählerischen Elementen bezeichnet Maalouf selbst als einen »›wahren‹ Roman der Kreuzzüge«, ebd., S. 7.

5 Amin Maalouf: *Léon l'Africain*, Paris (Lattès) 1986; dt.: *Leo Africanus. Der Sklave des Papstes*, aus dem Französischen von Bettina Klingler und Nicola Volland, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2000; 1. Aufl. München (Droemer Knaur) 1988.

6 Pascale Solon: Art. »Amin Maalouf, *Léon l'Africain*«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Stuttgart / Weimar (Metzler) 2009, Bd. 10, S. 415–416, S. 415.

7 Ebd.

Mit den Romanen *Samarkand*[8] und *Der Mann aus Mesopotamien*[9] variiert Maalouf sein Thema der historischen Grenzüberschreitungen und der Verflechtungen der Kulturen. Im erstgenannten werden ein abendländischer und ein morgenländischer Mythos, der Untergang der Titanic 1912 und die Entstehung der Vierzeiler, *Ruba'iyat*, des persischen Dichters Omar Khayyam im 11. Jahrhundert, miteinander verzahnt,[10] letzterer handelt vom Leben des im 3. Jahrhundert wirkenden Religionsstifters Mani zwischen den Partherkönigen Ktesiphons und den römischen Kaisern.

Eine sepiafarbene Welt

Mit dem 1996 erschienenen Roman *Die Häfen der Levante* verlagert Maalouf sein Thema in die jüngere Vergangenheit.[11] Der im Libanon lebende Türke Ossyan Ketabdar und die aus Graz stammende Jüdin Clara Emden lernen sich während des Zweiten Weltkriegs im unter deutscher Besatzung stehenden Paris kennen und beteiligen sich gemeinsam an der Résistance. Nach dem Krieg treffen sie sich im Libanon wieder, heiraten und leben abwechselnd in Beirut und in Haifa – bis die Region mit der Staatsgründung Israels und dem ersten arabisch-israelischen Krieg 1948 durch unüberwindliche Grenzen geteilt wird:

> Die Grenzen wurden hermetisch geschlossen. Keine Reisenden mehr, keine Briefe, keine Telegramme, nicht einmal Telefon. Die Entfernung war die gleiche geblieben, drei oder vier Stunden Autofahrt, aber das waren nur hypothetische Stunden. Wir waren Lichtjahre voneinander entfernt, lebten nicht mehr auf demselben Planeten.[12]

---

8 Amin Maalouf: *Samarkand*, aus dem Französischen von Widulind Clerc-Erle, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001; 1. Aufl. München (Nymphenburger) 1990. Das Original *Samarcande* erschien 1988 bei Lattès in Paris.

9 Amin Maalouf: *Der Mann aus Mesopotamien*, aus dem Französischen von Gerhard Meier, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2003; 1. Aufl. München (Nymphenburger) 1992. Das Original *Les jardins de lumière* erschien 1991 bei Lattès in Paris.

10 Gleichzeitig rückt Maalouf den Untergang der Titanic in den Kontext einer sonst in diesem Zusammenhang unterbelichteten globalen Geschichte der Emigration. Vgl. Maalouf: *Samarkand* (Anm. 8), S. 363: »Man hat soviel von den strahlenden Berühmtheiten an Bord der ›Titanic‹ geredet, daß man darüber beinahe die vergessen hat, für die dieses Ungetüm der Meere gebaut worden war: Die Einwanderer, Millionen von Männern, Frauen und Kindern, die kein Land mehr ernähren konnte, und die von Amerika träumten. Der Dampfer sammelte sie nacheinander ein, die Engländer und Skandinavier in Southampton, die Iren in Queenstown und in Cherbourg die, die von weiter her kamen: Griechen, Syrer, Armenier aus Anatolien, Juden aus Saloniki oder Bessarabien, Kroaten, Serben, Perser.«

11 Amin Maalouf: *Die Häfen der Levante*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1999; 1. Aufl. Frankfurt/M./Leipzig (Insel) 1997. Das Original *Les échelles du Levant* erschien 1996 bei Grasset & Fasquelle in Paris.

12 Ebd., S. 176.

Die Umwälzungen im Zuge des Ersten Weltkriegs stellen den Anfang vom Ende dieser Ordnung dar: »Die Erde der Levante erlebte ihre ruchlosesten Augenblicke. Unser [!] Reich siechte in Scham dahin; inmitten seiner Ruinen wuchs eine Vielzahl winziger Staaten heran.«[13] Die Gründung der Nationalstaaten besiegelte das Ende einer Welt, die in der Erinnerung des nachgeborenen Erzählers, einem libanesischen Landsmann Ossyans, dem dieser seine Lebensgeschichte erzählt, nostalgisch verklärt wird:

> Meine Erinnerungen reichen bis Mitte der fünfziger Jahre zurück; die Epoche, von der Ossyan erzählt hatte, lag schon in weiter Ferne. Doch zuweilen stieß ich in alten Revuen oder Kunstkatalogen auf den Namen des Hauses Ketabdar, hörte ich in meinem Umkreis davon. Er ist im Gedächtnis haften geblieben als eine Hochburg des künstlerischen Lebens im Libanon der Zwischenkriegszeit. Vernissagen wurden hier abgehalten, Konzerte, dichterische Abende; vermutlich auch Fotoausstellungen, denke ich mir.[14]

Aller positiven bis idyllisch-überzeichneten Darstellung der Vergangenheit zum Trotz, lässt Maaloufs Protagonist Ossyan Ketabdar doch auch Zweifel am Realitätsgehalt dieser Vorstellung erkennen:

> Jenes Zeitalter, da Menschen verschiedenster Herkunft Seite an Seite in den Häfen der Levante lebten und ihre Sprachen mischten: ist es eine Reminiszenz an früher? Eine Vorahnung der Zukunft? Jene, die an diesen Traum gebunden bleiben: sind das Nostalgiker oder Visionäre? Ich bin außerstande, darauf zu antworten. Aber eben daran glaubte mein Vater. An eine sepiafarbene Welt in der ein Türke und ein Armenier Brüder sein konnten.[15]

Ossyan Ketabdar ist sich also der Nostalgie-Falle bewusst, in die er zu tappen droht, wenn er seinem Vater, einem kosmopolitisch und fortschrittlich denkenden einstmaligen osmanischen Würdenträger, in dessen Idealisierung der Vergangenheit folgt. Und doch gelingt es ihm nur in Ansätzen, sich davon zu distanzieren, zu groß ist die Verführungskraft der Ideale:

> Fortan lasteten alle Träume meines Vaters allein auf meinen Schultern. Und was für Träume! Wollte ich sie so realitätsnah wie möglich karikieren, würde ich sagen: Er träumte von einer Welt, in der es nur höfliche und großmütige, tadellos gekleidete Männer gab, die sich tief vor den Damen verneigten, mit einem Federstrich alle Unterschiede der Rasse, Sprache und des Glaubens auslöschen und sich wie Kinder leidenschaftlich für Fotografie, Flugzeuge, drahtlose Telegrafie und den Cinematografen interessierten.[16]

Von Maalouf werden die Häfen der Levante, wenn auch durch gelegentliche selbstkritische Reflektionen wie die zitierten abgefedert, »zum

---

13 Ebd., S. 43.
14 Ebd., S. 65.
15 Ebd., S. 47.
16 Ebd., S. 58.

Modell einer plurikulturellen mediterranen Lebensform erhoben«.[17] Sie stehen synonym für die Offenheit des vor- wie postmodernen Transnationalstaats, so wie das ägyptische Alexandria für so unterschiedliche Autoren wie Lawrence Durrell, E. M. Forster oder Edwar al-Kharrat[18] und Smyrna / Izmir für den amerikanischen Griechen Jeffrey Eugenides[19] oder den in Schweden lebenden österreichischen Griechen Aris Fioretos.[20] Für Eugenides ist Izmir »die kosmopolitischste Stadt des Nahen Ostens«, und eine Stadt, die »eigentlich kein richtiger Ort war, die zu keinem Land gehörte, weil sie alle Länder in sich barg.«[21]

Die Wiederentdeckung des Osmanischen

1993 erschien, publiziert vom renommierten Centre for Lebanese Studies in Oxford, ein Buch von Engin Akarli mit dem programmatischen Titel *The Long Peace* und dem erklärenden Untertitel *Ottoman Lebanon, 1861–1920*.[22] Benannt war damit die Zeitspanne zwischen dem drusisch-maronitischen Bürgerkrieg, der zur politisch-administrativen Neuordnung der Macht im Libanongebirge führte – und damit, quasi *ex negativo*, die Gründung des modernen Libanons markiert – und dem Beginn der französischen Mandatszeit nach dem Untergang des Osmanischen Reiches nach dem Ersten Weltkrieg.

Akarli schlägt in seiner auf Dokumenten aus osmanischen Archiven fußenden Studie eine Revision der modernen libanesischen Geschichte vor und erläutert, dass das Material aus den Archiven ein anderes Bild ergebe, als die vorherrschende, auf westlichen Quellen beruhende Geschichtssicht.

> These materials offer a different perspective on modern Lebanese history from those that rely heavily on Western sources and emphasize Western influence, action, and interests as the principal agents of historical development. The

---

17 Pascale Solon: Art. »Amin Maalouf, *Les échelles du Levant*«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Stuttgart / Weimar (Metzler) 2009, Bd. 10, S. 417.

18 Vgl. dazu A. Pflitsch: »Levantinische Topographien. West-östliche Flaneure in Alexandria«, in: Esther Kilchmann / A. Pflitsch / Franziska Thun-Hohenstein (Hg.): *Topographien pluraler Kulturen. Europa von Osten her gesehen*, Berlin (Kadmos) 2011, S. 146–166

19 Jeffrey Eugenides: *Middlesex*, aus dem Englischen von Eike Schönfeld, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2003. Das Original erschien 2002 bei Farrar, Straus and Giroux in New York.

20 Aris Fioretos: *Der letzte Grieche*, aus dem Schwedischen von Paul Berf, München (Hanser) 2011. Das Original *Den siste greken* erschien 2009 bei Norstedts in Stockholm.

21 Eugenides: *Middlesex* (Anm. 19), S. 77–78 und S. 83.

22 Engin Deniz Akarli: *The Long Peace. Ottoman Lebanon, 1861–1920*, London / New York (Centre for Lebanese Studies / Tauris) 1993.

> history of Lebanon thus tends to become the story of the creation of an outpost of an intrinsically progressiv Western civilization in an essentially stagnant, and hence history-less, environment.[23]

Die osmanische Geschichte des Libanon wurde lange Zeit von zwei Seiten in die Zange genommen. Auf der einen Seite steht die von Akarli mit postkolonialem Gestus kritisierte Überbetonung der westlichen, als fortschrittlich und modern positiv konnotierten, Einflüsse. Auf der anderen Seite steht die Diffamierung des Osmanischen aus libanesisch nationalistischer Perspektive. Aus beiden Richtungen wird das Osmanische als rückständig dargestellt.

Bock und Gärtner: Der Konfessionalismus

Seit den kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Drusen und Maroniten 1860 bestimmt die konfessionelle Zugehörigkeit die Ordnung im Libanon. Damals fühlten sich die Europäer in ihrer zeittypischen Grundannahme bestätigt, es mit dem quasi naturgegebenen Gebaren einer barbarischen, unzivilisierten Region zu tun zu haben. Charles Churchill bezeichnete in seinem 1862 erschienenen Bericht *The Druzes and the Maronites under the Turkish Rule from 1840 to 1860* die Drusen als »semi-barbarians«. Die Schuld an den Auseinandersetzungen gab Churchill den Osmanen, die, so seine Argumentation, die ›wilden‹ Sitten der Drusen für ihre Zwecke zu nutzen verstanden hätten, in denen sich der »tief verwurzelte Hass gegenüber unserem Christentum« offenbart habe.[24] Churchill forderte eine durchgreifende gesellschaftliche Modernisierung des Libanon nach europäischem Vorbild, um die interkonfessionellen und interreligiösen Streitigkeiten der Region zu beenden.

Er übersah dabei, dass die libanesische Gesellschaft bis zum Ausbruch des Bürgerkrieges 1860 nicht nach konfessionellen Kriterien strukturiert war. Die soziale Organisation verlief innerhalb der jeweiligen konfessionellen Gruppen zwischen feudaler Elite und einfachem Volk.[25] An diesen Grenzen entstanden und entluden sich gelegentlich Spannungen, nicht zwischen den Konfessionen. Zwar war die Bedeutung der konfessionellen Zugehörigkeit bereits in den Jahrzehnten vor Ausbruch der Kämpfe – nicht zuletzt, wie der Historiker Ussama Makdisi gezeigt

---

23 Ebd., S. 2.

24 Charles Churchill: *The Druzes and the Maronites under the Turkish Rule from 1840 to 1860*, London (Quaritch) 1862, S. 6–7.

25 Vgl. Ussama Makdisi: *The Culture of Sectarianism. Community, History, and Violence in Nineteenth-Century Ottoman Lebanon*, Berkeley et al. (University of California Press) 2000, S. 29.

hat, durch europäischen Einfluss – stetig gewachsen.[26] Erst das *Règlement organique* von 1861 aber schrieb die Konfession als primäres Ordnungskriterium fest. Unter dem Druck der europäischen Mächte wurde vereinbart, dass der Libanon fortan von einem osmanischen, christlichen und nicht-libanesischen Gouverneur regiert werden sollte. So machte man den Bock zum Gärtner: »Sectarianism«, so Ussama Makdisi, »was no conflagration to happen; rather it was actively produced.«[27]

Der Bürgerkrieg von 1860 lässt sich demnach also nicht einfach als Ausdruck überkommener Traditionen oder als abwehrende Reaktion gegen den zunehmenden Einfluss der europäischen Moderne interpretieren, sondern stellt im Gegenteil den Ausdruck und das Ergebnis dieser Moderne und ihrer Konzepte sozialer Ordnungen dar.

Das europäische 19. Jahrhundert ist von Jürgen Kocka als »ein Jahrhundert der Klassenbildung«[28] bezeichnet worden, da nun die Ständeordnung durch die gesellschaftliche Schichtung nach Klassen abgelöst wurde. Die gesellschaftlichen Veränderungen im Libanon dagegen betrafen Macht und Bedeutung der Religion und ihrer Vertreter. Dadurch, dass die bis dahin nicht vordergründig konfessionell definierte soziale Hierarchie der feudalen Gesellschaft durch eine konfessionelle Hierarchie ersetzt wurde, kam den Religionen und ihren Würdenträgern fortan eine Macht zu, die ihre traditionelle Stellung innerhalb der libanesischen Gesellschaft weit übertraf und die bis heute die libanesische Politik bestimmt. Der politische Konfessionalismus mit der ihm eigenen Logik, einerseits einen Ausgleich zwischen den Gemeinschaften zu gewährleisten, andererseits zugleich aber in seinem Beharren auf exklusiven Identitätszuschreibungen ihre Trennung zu zementieren, hätte, so Maalouf, »Vorbildfunktion haben können – herausgekommen ist ein Negativbeispiel.«[29] Was ihm früher als »sonderbares levantinisches Relikt« erschienen war, behauptet längst seine Allgemeingültigkeit: »Heute ist er ein globales Phänomen.«[30]

---

26 Ebd., S. 52.

27 Ebd.

28 Jürgen Kocka: *Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft*, Stuttgart (Klett-Cotta) 2001, S. 98 ff., Zitat S. 105.

29 Amin Maalouf: *Mörderische Identitäten*, aus dem Französischen von Christian Hansen, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2000, S. 127. Das Original *Les identitées meurtières* erschien 1998 bei Grasset & Fasquelle in Paris. Vgl. auch Amin Maalouf: *Die Auflösung der Weltordnung*, aus dem Französischen von Andreas Spingler, Berlin (Suhrkamp) 2010, S. 48: »Ein solches [auf Gruppen ausgerichtetes Wahlsystem] stellt geradezu die Negation der Staatsbürgerschaft dar, auf einem solchen Fundament kann man kein zivilisiertes politisches System aufbauen.« Das Original *Le dérèglement du monde. Quand nos civilisations s'épuisent* erschien 2009 bei Grasset & Fasquelle in Paris.

30 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 212.

Mörderische Identitäten

In der Rückbesinnung auf das Osmanische Reich sucht Amin Maalouf nicht zuletzt Antworten auf die drängenden Fragen der Gegenwart. In seinem 1998 erschienenen, buchlangen Essay *Mörderische Identitäten* hat er sich vor dem Hintergrund der von Samuel Huntington angestoßenen Debatte um einen *clash of civilizations* gegen das in seinen Augen zu enge Verständnis von Identität gewandt:

> Im Zeitalter der Globalisierung mit seinen schwindelerregenden Umwälzungen, die uns alle erfassen, ist ein neues Verständnis von Identität vonnöten. Wir können uns nicht damit zufrieden geben, Milliarden von Menschen nur die Wahl zwischen einem übertriebenen Beharren auf ihrer Identität und dem Verlieren jeglicher Identität, zwischen Fundamentalismus und Traditionsverlust zu lassen. Genau darauf läuft das immer noch vorherrschende Verständnis von Identität hinaus. Wenn unsere Zeitgenossen nicht ermutigt werden, sich zu ihren vielfältigen Zugehörigkeiten zu bekennen, wenn sie ihr Bedürfnis nach Identität nicht mit einer freimütigen und unverkrampften Offenheit verschiedenen Kulturen gegenüber in Einklang bringen können, wenn sie das Gefühl haben, sie müßten sich entweder gegen sich selbst oder gegen die anderen entscheiden, dann sind wir auf dem besten Wege, uns Heerscharen blutrünstiger Irrer oder Narren heranzuziehen.[31]

Die hier formulierten Ideen finden sich in Nadia, der Tochter von Ossyan und Clara aus Maaloufs Roman *Die Häfen der Levante*, verkörpert. Über ihren Vater ist sie Muslimin (»zuminderst auf dem Papier«), über ihre Mutter Jüdin (»zumindest der Theorie nach«):

> Sie selbst hätte das eine oder das andere oder keins von beiden wählen können; wählte tatsächlich aber beides … Ja, beides zugleich, und vieles andere mehr. Sie war stolz auf all ihre vielen Abstammungen, die bis zu ihr mündeten, Wege der Eroberung oder der Flucht von Zentralasien aus, von Anatolien, der Ukraine, von Arabien, Bessarabien, Armenien, Bayern … Sie hatte keine Lust, zwischen ihren verschiedenen Blutstropfen, ihren Seelenanteilen die Auswahl zu treffen![32]

Maalouf bringt sein »Konzept multipler Zugehörigkeiten«[33] gegen den von Thomas Meyer als Symptom des postideologischen Zeitalters diagnostizierten »Identitätswahn«[34] in Stellung. Meyer warnte wie Maalouf schon Ende der 1990er Jahre davor, dass die Identitätspolitik »zum selbsttragenden Prozess« zu werden droht: »Die Politisierung der Kulturen

---

31 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 35–36.

32 Maalouf: *Die Häfen der Levante* (Anm. 11), S. 216.

33 Solon: Art. »Amin Maalouf, *Léon l'Africain* (Anm. 6), S. 415.

34 Vgl. Thomas Meyer: *Identitätspolitik. Vom Missbrauch kultureller Unterschiede*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002. Das Buch stellt eine stark überarbeitete Fassung des 1997 in Berlin erschienenen Buches *Identitätswahn. Die Politisierung des kulturellen Unterschieds* dar.

von innen und von außen schickt sich in der Kreisbewegung wechselseitiger Bestätigung an, das Vakuum in fataler Weise wieder aufzufüllen, das der Zusammenbruch der großen Ideologien des 20. Jahrhunderts hinterlassen hat.«[35]

Amin Maalouf hat diese Entwicklung im Alltag persönlich zu spüren bekommen. Wenn er, der sich nach 27 Jahren im Libanon 1976 in Frankreich niedergelassen hat, immer wieder »in der allerbesten Absicht« gefragt werde, ob er sich »›eher als Franzose‹ oder ›eher als Libanese‹ fühle«, antwortet er: »Sowohl als auch!«[36] Er vertritt damit ein Konzept der »inklusive Unterscheidung«, die der Soziologe Ulrich Beck von der »exklusiven Unterscheidung«[37] abgrenzt und die das von Maalouf vertretene »sowohl-als-auch« gegen ein rigoroses »entweder-oder« wendet:

> Identität läßt sich nicht aufteilen, weder halbieren noch dritteln oder in Abschnitte zergliedern. Ich besitze nicht mehrere Identitäten, ich besitze nur eine einzige, bestehend aus all den Elementen, die sie geformt haben, in einer besonderen ›Dosierung‹, die von Mensch zu Mensch verschieden ist.[38]

Thomas Meyer hat zur Beschreibung dieser »besonderen Dosierung« den Begriff der »Patchwork-Identität« vorgeschlagen. Diese lebe »von ihren Brüchen und Nähten nicht weniger als von den einzelnen Flecken sozialer Zugehörigkeit, die sie ausmachen.«[39] Amin Maalouf richtet sich vor allem gegen die Vorstellung, »daß es im ›tiefsten Inneren‹ jedes Menschen eine alles entscheidende Zugehörigkeit gibt […], einen ›Wesenskern‹, etwas, das mit der Geburt ein für alle Mal festgelegt worden ist und sich nicht mehr ändert«.[40] Auch die Rede von den ›Wurzeln‹ lehnt er ab:

> Ich mag das Wort ›Wurzeln‹ nicht, und noch weniger das Bild, das sich damit verbindet. Wurzeln graben sich in die Erde, ziehen sich durch den Morast, entfalten sich in der Finsternis; sie halten den Baum von Anfang an fest […]. Wir atmen Licht, wir strecken uns nach dem Himmel, und wenn wir in die Erde sinken, verwesen wir. Der Saft der Heimaterde steigt nicht durch unsere Füße nach oben, unsere Füße dienen uns einzig zum Gehen. Für uns zählen die Wege.[41]

---

35 Ebd., S. 39.
36 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 7.
37 Ulrich Beck: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung* Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1998, S. 95–97.
38 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 7–8.
39 Meyer: *Identitätspolitik* (Anm. 34), S. 42.
40 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 8.
41 Amin Maalouf: *Die Spur des Patriarchen. Geschichte einer Familie*, aus dem Französischen von Ina Kronenberg, Frankfurt / M. (Insel) 2005, S. 7. Das Original *Origines* erschien 2004 bei Grasset & Fasquelle in Paris.

Zuletzt hat Maalouf 2009 in seiner Streitschrift *Die Auflösung der Weltordnung* seine Warnung vor einer »Betonung der ererbten Zugehörigkeiten auf Kosten erworbener Meinungen«[42] und einer »Verschiebung des Ideologischen zum Identitären«[43] gewarnt. Wir lebten heute in einer Zeit, »in der jeder sich genötigt fühlt, das Banner seiner Zugehörigkeit im Wind flattern zu lassen und zu zeigen, daß er auch das Banner seiner Gesprächspartner gesehen hat.«[44]

Seine Sensibilität gegenüber den Identitätsdiskursen verdankt Maalouf nicht zuletzt der historischen Erfahrung des Libanon. Der Libanon sei ein Land, in dem »man sich ständig die Frage nach seiner Zugehörigkeit stellen muß, nach seinen Ursprüngen, seinen Beziehungen zu den anderen und nach dem Platz, den man – an der Sonne oder im Schatten – beanspruchen kann.«[45]

Mittelmeerischkeit

Dem von ihm diagnostizierten globalen Drang zur Engführung von Identitätskonzepten stellt Amin Maalouf eine Utopie des Mittelmeerischen entgegen, in der die heutigen politischen, religiösen und kulturellen Grenzen in Frage gestellt werden. Die Städte Granada, Fes, Kairo und Rom, die schon den vier Teilen von *Léon l'Africain* als Titel dienen, markieren einen geographischen Raum, der sich rund um das Mittelmeer erstreckt. Der Held selbst wird »als lebendiges Bindeglied zwischen den Ufern des Meeres […] gleichsam zum ›Méditerranéen‹, zum Mittelmeerbürger.«[46] Maalouf betont die Gemeinsamkeit der Kulturen rund um das Mittelmeer, deren Wurzeln er in der Antike verortet: »Syrien war nicht weniger römisch als Gallien, und Nordafrika in kultureller Hinsicht weit eher griechisch-römisch als Nordeuropa.«[47] Er schließt damit an Fernand Braudel an, der in seinem monumentalen Hauptwerk *La Méditerrannée et le monde méditerrannéen à l'époque de Philippe II* (1949) die Wirtschafts-, Mentalitäts- und Kulturgeschichte des Mittelmeerraums insgesamt in den Blick genommen und damit das Konzept der Natio-

---

42 Maalouf: *Die Auflösung der Weltordnung* (Anm. 29), S. 20.

43 Ebd., S. 21. Vgl. auch ebd., S. 168. Maalouf stellt hier »die außerordentliche Mobilisierungskraft der ererbten Zugehörigkeiten fest, die die Menschen von der Wiege bis ins Grab begleiten; denen sie manchmal entkommen, von denen sie aber fast immer wieder eingeholt werden, als hätten sie sie ununterbrochen an einer unsichtbaren Leine gehalten«.

44 Ebd., S. 192.

45 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 18.

46 Solon: Art. »Amin Maalouf, *Léon l'Africain*« (Anm. 6), S. 415.

47 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 50.

nalgeschichte unterlaufen hatte.[48] Auch Predrag Matvejević fragt sich in seinem Essay *Der Mediterran* »was uns dazu treibt, daß wir immer und immer wieder versuchen, dieses mediterrane Mosaik aus Vergangenheit und Gegenwart zusammenzufügen« und »zum soundsovielten Male einen Katalog zu erstellen und zu überprüfen, was sie uns im einzelnen bedeuten«.[49] In der Analyse gehe der Mehrwert des Mediterranen verloren: »Würde man so die vorherrschenden oder die stärksten Elemente aus ihren binären oder tertiären Beziehungen isolieren, würde man ihre Bedeutung mindern oder betonen und liefe Gefahr, den Bereich und den Gehalt des Mediterran zu reduzieren oder zu deformieren.«[50]

Auf Abgrenzung und Exklusivität gestützte Zugehörigkeit ist auch Maalouf zufolge historisch unbegründet und politisch fahrlässig. Er selbst habe sich »niemals wirklich zu einer Religion zugehörig gefühlt« und sich auch »nie völlig mit einer Nation verbunden gefühlt«, könne sich aber mit seiner »weitverzweigten Familie […] mühelos unter jedem Himmel identifizieren«, heißt es in der Vorrede zu seiner Familiengeschichte *Die Spur des Patriarchen*: »Ein Familienname statt des Vaterlandes? Allerdings!«[51] Neben der Familie ist es die Sprache, die Maalouf als »Grundlage der kulturellen Identität«[52] gelten lässt, da sie, im Gegensatz zu Religion und Nation, keinen Exklusivitäts- und Absolutheitsanspruch erhebe. Der Nationalismus wird aus dieser Perspektive zur »europäischen Krankheit«,[53]

---

48 Fernand Braudel: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.*, aus dem Französischen von Grete Osterwald und Günter Seibt, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990. Das Original *La Méditerrannée et le monde méditerrannéen à l'époque de Philippe II* erschien 1949 bei Colin in Paris.

49 Predrag Matvejević: *Der Mediterran. Raum und Zeit*, aus dem Kroatischen übersetzt von Katja Sturm-Schnabl, Zürich (Ammann) 1993, S. 18–19. Das Original *Mediteranski Brevijar* erschien 1987 bei Grafički Zavod Hrvatske in Zagreb.

50 Ebd., S. 19. Damit redet Matvejević jedoch keiner gleichmacherischen Nivellierung der Unterschiede das Wort, sondern nimmt das Konfliktpotential der Gemeinsamkeit bewusst mit ins Bild: »Völker und Rassen verschmolzen über Jahrhunderte, vereinten und bekämpften sich hier wahrscheinlich mehr als irgendwo sonst auf diesem Planeten: Man übertreibt meist, wenn man ihre Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten hervorhebt, Unterschiede und Antagonismen aber vernachlässigt. Jede nationale Kultur unterscheidet und betont ihre mediterrane Identität, jede auf ihre Art: ›idem nec unum‹.« Ebd. Vgl. auch die Tagung »Das Mittelmeer 1860–1960. Poesie und Politik eines Raumes«, abgehalten am 4. und 5. Juli 2008 im Berliner Pergamonmuseum, dessen Tenor sich gegen »jede Idee von einer vereinheitlichten Bereinigung« der Kulturen des Mittelmeers richtete, so Stefanie Peter: »Traum vom Superkontinent«, in: *Die Tageszeitung*, 8. Juli 2008.

51 Maalouf: *Die Spur des Patriarchen* (Anm. 41), S. 8.

52 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 116.

53 Als solche bezeichnete der türkische Historiker Ilber Ortayli den Nationalismus, zitiert nach A. Pflitsch: »Die europäische Krankheit. ›Modell Türkei?‹: Ein Berliner Symposium«, in: *Der Tagesspiegel* (Berlin), 13. Sept. 2005, S. 25.

deren »größte Tugend« darin bestehe, »für jedes Problem eher einen Schuldigen zu finden als eine Lösung«.[54]

Durch Maaloufs Ablehnung der dem Nationalismus zugrunde liegenden Vorstellung von Identität erklärt sich seine Revision und Aufwertung der osmanischen Geschichte. Nicht mehr die neuen arabischen Nationalstaaten, sondern die transnationale und multikulturelle ›Levante‹ wird zum Paradigma der regionalen Kultur. Die Rede vom »osmanischen Joch« als einer unterdrückerischen Herrschaft »türkischer« Fremder über arabische (oder auch griechische, serbische, bosnische, bulgarische etc. pp.) Einheimische folgt dem modernen Paradigma der Nation und der ihm verpflichteten Definition von Ethnien und Völkern,[55] das für die Beschreibung von Vielvölkerstaaten wie dem Osmanischen oder dem Habsburger-Reich nicht geeignet ist.

Die »Vereinigung für Einheit und Fortschritt« stellte Maalouf zufolge einen letzten Versuch dar, das Osmanische Reich zu modernisieren und so gegen die immer stärker werdenden nationalen Bestrebungen als Alternative in Stellung zu bringen. Die später als Jungtürken bekannt gewordene Gruppe osmanischer Offiziere erreichte 1908 die Wiedereinsetzung der Verfassung und forderte freie Wahlen sowie die Aufhebung der Zensur. »In den meisten Provinzen«, berichtet Maalouf,

> kam es zu Freudenausbrüchen. In Saloniki, einer der ersten Städte, die in die Hände der Revolutionäre fiel, wurden Niyazi und Enver wie Helden empfangen und Enver – ein junger Mann von siebenundzwanzig Jahren – verkündete von einer Tribüne herab vor einer jubelnden Menge, daß es von nun an im Reich weder Muslime noch Juden, weder Griechen noch Bulgaren noch Serben gäbe, ›denn wir sind allesamt Brüder und rühmen uns, unter demselben blauen Himmel Osmanen zu sein‹.[56]

Amin Maaloufs Großvater Botros »nannte sich stolz ›osmanischer Bürger‹«[57] und gehörte zu denjenigen Libanesen, die damals in einem re-

---

54 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 75.

55 Zur Ideologiegeschichte des Nationalismus und zum konstruktivistischen Charakter der ihm zugrunde liegenden Kategorie der Ethnizität vgl. Patrick J. Geary: *Europäische Völker im frühen Mittelalter. Zur Legende vom Werden der Nationen*, Frankfurt/M. (Fischer) 2002, S. 51: »Nachdem man beinahe zwei Jahrhunderte lang versucht hat, Ethnizität sprachwissenschaftlich, archäologisch oder historisch zu kartographieren, bleibt […] festzuhalten, daß alle diese Projekte gescheitert sind. Der Hauptgrund dafür ist die Tatsache, daß Ethnizität zuallererst in der Vorstellung der Menschen existiert.«

56 Maalouf: *Die Spur des Patriarchen* (Anm. 41), S. 114.

57 Ebd., S. 125. Vgl. ebd., S. 248: »Im Verständnis meiner Großeltern war ihr Staat ›die Türkei‹, ihre Sprache das Arabische, ihre Provinz Syrien und ihre Heimat der Libanon.« Vgl. zur damaligen Konkurrenz zwischen Arabismus und Osmanismus Axel Havemann: *Geschichte und Geschichtsschreibung im Libanon des 19. und 20. Jahrhunderts. Formen und Funktionen des historischen Selbstverständnisses*, Beirut/Würzburg (Ergon) 2002, S. 156–163.

formierten und modernisierten Osmanischen Reich die Zukunft ihrer Heimat sahen, »damit der Orient den Westen einholt und das Osmanische Reich eines Tages ein riesiger moderner, mächtiger, florierender, toleranter und pluralistischer Staat werde, ein Staat, in dem alle Bürger die gleichen Grundrechte besäßen, unabhängig von ihrer religiösen oder ethnischen Zugehörigkeit. Eine Art *american dream* auf orientalischem Boden, für großmütige und rechtlose Minderheiten.«[58]

In einer kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs spielenden Szene in *Die Häfen der Levante* wird die Hochzeit zwischen einem Armenier und einer Türkin als prachtvolles Fest beschrieben. Unter den zahlreichen Gästen befindet sich der damalige Gouverneur des Libanon, ein Armenier, der in seiner Festrede unter Beifall »die wiedergefundene Brüderlichkeit zwischen den Gemeinwesen des Reiches« beschwört: »Türken, Armenier, Araber, Griechen und Juden, die fünf Finger der erhabenen Hand des Sultans.«[59]

Bekanntlich kam es anders. Die Anfang des 20. Jahrhunderts entstehenden nationalen Unabhängigkeitsbestrebungen im östlichen Mittelmeerraum rezipierten die europäischen Nationalismustheoreme, forderten die Gründung von Nationalstaaten nach ihrem Vorbild und erwiesen sich als außerordentlich erfolgreich.[60] Sie markieren Maalouf zufolge den Beginn einer fatalen Entwicklung: »›Unser‹ Reich hat sich wie das der Habsburger in eine Reihe ethnischer Staaten aufgelöst, deren mörderisches Treiben zwei Weltkriege und viele kleinere Kriege verursacht haben und die Seele des beginnenden Jahrtausends zerstörten.«[61]

Um Libanese, Syrer, Palästinenser oder Jordanier sein zu können, musste man aufhören, Osmane zu sein. Entsprechendes galt für die Türken.[62] Im Zuge dieser Dynamik wurde alles Osmanische und Türkische

---

58 Maalouf: *Die Spur des Patriarchen* (Anm. 41), S. 119.

59 Maalouf: *Die Häfen der Levante* (Anm. 11), S. 41.

60 Vgl. Beck: *Was ist Globalisierung?* (Anm. 37), S. 115–116: »Nationalstaatsgesellschaften erzeugen und konservieren […] quasi-essentialistische Identitäten im Alltag, deren Selbstverständlichkeit in tautologischer Formulierung begründet zu liegen scheint: Deutsche leben in Deutschland, Japaner in Japan, Afrikaner in Afrika. Daß es ›schwarze Juden‹ gibt und ›griechische Deutsche‹, um nur das kleinste Einmaleins des ganz normalen weltgesellschaftlichen Durcheinanders anklingen zu lassen, wird in diesem Horizont als Grenzfall und als Ausnahme, also als Bedrohung bewußt.«

61 Maalouf: *Die Spur des Patriarchen* (Anm. 41), S. 125. Vgl. ebd., S. 248: »Noch keine hundert Jahre ist es her, da nannten sich die Christen im Libanon gern Syrer, die Syrer suchten sich einen König in der Gegend um Mekka, die Juden aus dem Heiligen Land nannten sich Palästinenser und Botros, mein Großvater, gab sich als osmanischer Bürger aus.«

62 Die Jungtürken wandten sich bald von ihrem anfänglichen Osmanismus ab und bewegten sich auf einen dezidiert türkischen Nationalismus zu. Diese »Kursänderung der Jungtürken« war Botros Maalouf »zuwider«; ebd., S. 355. Dass der arabische Nationalismus die Antwort auf die Türkifizierung der Jungtürken war und nicht umgekehrt, ist die Grundthese von Zeine N. Zeine: *The Emergence of Arab Nationalism. With a Background*

diskreditiert: »Und plötzlich wollte keiner mehr Türkisch hören!«[63] Es kam zu einer durchgreifenden, bis heute nachwirkenden Umwertung der Werte. Wahrscheinlich sei, so Thomas Bauer, »keine andere literarische Epoche in einem derartigen Maße diffamiert worden wie die arabische Literatur der Osmanenzeit.«[64] So hatte für arabische Nationalisten wie George Antonius[65] die traditionelle Dichtung schlechterdings keinen Wert. Hinzu kam, etwa zur selben Zeit, wie der libanesische Journalist und Historiker Samir Kassir kritisiert hat, die Übernahme des europäischen Geschichtsmodells. Arabische Nationalisten begannen in der dreigliedrigen europäischen Einteilung der Geschichte in Antike, Mittelalter und Neuzeit / Moderne zu denken und dieses Modell auf die arabisch-islamische Geschichte zu übertragen: »Wie die glanzvolle Antike hinter der Nacht des Mittelalters«, so Kassir, sollte nun »das Goldene Zeitalter hinter einer langen Verfallsperiode (*asr al-inhitat*) zurücktreten, ehe die Zeit der Wiedergeburt (*nahda*) anbricht.«[66]

In diesem Modell übernimmt die Epoche des Osmanischen Reiches die Funktion des Mittelalters als negative Folie, vor der sich sowohl das Goldene Zeitalter der arabisch-islamischen Großreiche als auch die anbrechende Epoche der arabischen Nationalstaaten positiv abheben. Kassir fordert dagegen eine Geschichte »ohne religiöse Vorbestimmung oder nationalistische Teleologie«,[67] die das Vermögen der arabischen Kultur anerkennt, »die Kulturen der islamisierten Völker in sich aufzunehmen, ohne sie dabei zu negieren.«[68] Insbesondere das Osmanische Reich spricht Kassir vom Dekadenzvorwurf frei.[69]

Study of Arab-Turkish Relations in the Near East, Delmar / New York (Caravan) 1973; die 1. Aufl. erschien 1958 unter dem Titel *Arab-Turkish Relations and the Emergence of Arab Nationalism*.

63 Maalouf: *Die Häfen der Levante* (Anm. 11), S. 56.

64 Thomas Bauer: »Die *badî'iyya* des Nâsif al-Yâzigi und das Problem der spätosmanischen arabischen Literatur«, in: Angelika Neuwirth / Andreas Christian Islebe (Hg.): *Reflections on Reflections. Nears Eastern Writers Reading Literature*, Wiesbaden (Reichert) 2006, S. 49–118, S. 77. Bauer zufolge verdankt sich diese Diffamierung nicht zuletzt den kritischen Urteilen zeitgenössischer Orientalisten, die zu einer vertrackten Dialektik der Modernisierung der eigenen Literatur geführt habe. Vgl. ebd., S. 84.

65 Sein 1938 zuerst erschienenes Buch *The Arab Awakening. The Story of the Arab National Movement* ist ein Klassiker des arabischen Nationalismus.

66 Samir Kassir: *Das arabische Unglück*, aus dem Französischen von Ulrich Kunzmann, Berlin (Schiler) 2006, S. 38. Das Original *Considérations sur le malheur arabe* erschien 2004 bei Actes Sud in Arles. Vgl. auch ebd., S. 49.

67 Ebd., S. 38.

68 Ebd., S. 40.

69 Vgl. ebd., S. 42.

Zurück in die Zukunft

Ähnlich wie Amin Maalouf ein geradezu idyllisches Bild einer multikulturellen prä-nationalen Levante zeichnet, so unterzieht der ukrainische Autor Juri Andruchowytsch die Vergangenheit seiner Heimat unter den Habsburgern einer Revision und singt in seinen Essays ein Loblied auf die alte Donaumonarchie. Seine »Apologie des seligen Österreich« verdankt sich dem transnationalen Charakter der Monarchie, konkret der Tatsache, dass »gerade dank der unendlichen sprachlichen und ethnischen Vielfalt dieser Welt das ukrainische Element überdauern konnte.«[70] Die später etablierten Nationalstaaten mit ihrem sprachlichen und kulturellen Homogenisierungsimpuls, ließen Minderheiten, wie sie jetzt erst hießen, weniger Entfaltungsmöglichkeiten.

Schon im Versuch, den Minderheiten ihre Rechte zuzubilligen, sieht Maalouf einen verhängnisvollen Fehler: »sobald man es so formuliert, begibt man sich in die schändliche Logik der Toleranz, das heißt den gönnerhaften Schutz, den die Sieger den besiegten zugestehen.«[71]

Mit der – gut gemeinten – Etablierung der Denkfigur von den ›Minderheiten‹ war die Büchse der Pandora geöffnet. Maalouf weist darauf hin, dass Istanbul als Hauptstadt des damals mächtigsten islamischen Staates, eine nicht-muslimische Bevölkerungsmehrheit hatte,[72] beschreibt »das ungenierte Überschreiten der Trennlinie« seines Großvater Botros zwischen den Konfessionen im späten 19. Jahrhundert,[73] und entdeckt in den Familienpapieren auf einer Liste mit Zeitungen, in denen sein Großvater Ende 1918 den Tod seines Urgroßvaters anzuzeigen plante, den Titel einer jüdischen Zeitschrift. Hierin erkennt Maalouf Indizien für eine Haltung, die ihm die Levante als Modell für die Gegenwart geeignet erscheinen lassen. Diese Haltung »läßt meine unerschütterliche Nostalgie für diese Zeit wieder aufkommen, in der es zwischen Juden und Arabern noch keinen Krieg gab, keinen Haß, nicht einmal eine besondere Feindseligkeit.«[74]

---

70 Juri Andruchowytsch: *Das letzte Territorium*, aus dem Ukrainischen von Alois Woldan, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2003, S. 41. Andruchowytsch empfindet Dankbarkeit: »Ich finde, schon aus diesem Grund hätte der ›alte Prohazka‹, der Kaiser Franz Joseph I., den Nobelpreis für kulturelle Arterhaltung verdient, wenn ein solcher Preis posthum und überhaupt vergeben würde.«

71 Maalouf: *Die Spur des Patriarchen* (Anm. 41), S. 149–150.

72 Maalouf: *Mörderische Identitäten* (Anm. 29), S. 53. Er schließt die Frage an, ob es denkbar wäre, »daß in jener Zeit in Paris, London, Wien oder Berlin überwiegend Nicht-Christen, Muslime oder Juden, gelebt hätten?« Ebd., S. 54.

73 Maalouf: *Die Spur des Patriarchen* (Anm. 41), S. 74.

74 Ebd., S. 407.

Dialogische Toleranz? Die Erfindung Bosniens in den 1990er Jahren im Zeichen osmanischer Idealisierung.

Riccardo Nicolosi

Balkanismus und multiethnischer Utopismus: Fremdbeschreibungen Bosniens in den 1990er Jahren

Die westliche Wahrnehmung der politischen, ethnischen und religiösen Konflikte in Bosnien und Herzegowina, die zum Krieg der 1990er Jahre geführt haben, wurde (und wird) nicht zuletzt durch einen bestimmten Diskurs geprägt, den Maria Todorova *Balkanismus* nennt und vom Said'schen *Orientalismus* unterscheidet, obwohl beide Diskurse große Ähnlichkeiten hinsichtlich ihrer Rhetorik aufweisen.[1] Der Balkanismus, der am Anfang des 20. Jahrhunderts zur Zeit der Balkankriege entstand und in den 1990er Jahren reaktualisiert wurde, konstruiert den Balkan – laut Todorova – nicht als etwas vollkommen Anderes – wie der Orientalismus den Orient –, sondern als »etwas unvollkommenes Eigenes«[2]: Als Brücke zwischen Orient und Okzident wurde der Balkan vor allem als »Brücke zwischen verschiedenen Entwicklungsstufen« wahrgenommen, d. h. als »halbentwickelt, semikolonial, halbzivilisiert, halborientalisch«.[3] Der Balkan repräsentiere im Balkanismus das negative innere Andere des zivilisierten Europas, in dem atavistische Instinkte barbarischer, primitiver Stammesgemeinschaften herrschen, deren Aufflackern in den Jugoslawienkriegen der 1990er Jahre die Gesetzmäßigkeit einer ›genetischen‹ Neigung zur Gewalt aufweise.[4]

---

1 Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt 1999, S. 27; Original *Imagining the Balkans*, Oxford 1997.

2 Ebd., S. 37.

3 Ebd., S. 34.

4 Robert D. Kaplan verwendet in diesem Kontext den Begriff *new barbarism*. Robert D. Kaplan: *Balkan Ghosts: A Journey Through History*, New York 1993. Reichlich bediente sich die westeuropäische Politik dieses »bequemen Vorurteils« (Todorova), wie beispielsweise der britische Premierminister John Major 1993: »The biggest single element behind what has happened in Bosnia is the collapse of the Soviet Union and of the discipline that exerted over the ancient hatreds in the old Yugoslavia. Once that discipline had disappeared, those ancient hatreds reappeared«. Zitiert nach Noel Malcolm: *Bosnia: A Short Story*, 3. Aufl., London 2002, S. xx. Als Versuch, aus geschichtswissenschaftlicher Sicht gegen diese Formen von Balkanismus zu schreiben, kann das Buch von Robert J.

Von einer ähnlichen Unkenntnis der komplizierten ethnisch-religiösen Situation in Bosnien zeugen auch die damaligen Versuche, das Land als Idealmodell einer multikulturellen Gesellschaft zu profilieren. Westliche Intellektuelle linker Provenienz entwickelten in den Kriegsjahren eine Art Gegen-Balkanismus-Diskurs, der stark von zwei komplementären Theoriebewegungen geprägt war: der postkolonialen, die multikulturelle Lebensformen als hybride Konstrukte bezeichnet und den Akzent auf Prozesse der Vermischung von Traditionslinien, der Kreolisierung und des Synkretismus setzt; und der poststrukturalistischen, die jede Identitätskonstitution als unabschließbaren Differenzierungsprozess sieht. Besonders das belagerte Sarajevo erschien als Ort einer einmaligen kulturellen Vermischung, der vom großserbischen Projekt der ethnisch substantialisierten Identität bedroht war. Exemplarisch dafür steht Jean-Luc Nancys Essay »Lob der Vermischung«,[5] in dem Sarajevo lediglich den (vagen) Ausgangspunkt für Überlegungen über die unhintergehbare Multikulturalität von Kulturen darstellt. Wie differenziert die Behauptungen von Nancy über die Nicht-Essentialisierung von kulturellen Identitäten auch sein mögen,[6] sie liefern eine verklärende Sicht auf die bosnische Kultur und stilisieren sie zu einem Paradies der multiethnischen Harmonie, deren fragiles Gleichgewicht von fremden nationalistischen Kräften gestört worden sei.

»Vereinbarung des Unvereinbaren«. Bosnische Multikulturalität und die historische Legierung von Ethnizität und Religion

Sowohl der Balkanismus als auch der ›multiethnische Utopismus‹ sind letztlich westliche Projektionen von Angst- bzw. Wunschvorstellungen, die die Besonderheiten der bosnischen Kulturgeschichte ignorieren.[7] Zu

---

Donia und John V. A. Fine: *Bosnia and Hercegovina: A Tradition Betrayed*, London 1994, gelesen werden.

5 Jean-Luc Nancy: »Lob der Vermischung. Für Sarajevo, März 1993«, in: *Lettre International* 21 (1993), S. 4–7.

6 Nancys Text ist explizit kein Lob der kulturellen Mischung als Verschmelzung bzw. Osmose, sondern der Vermischung als komplexer kontrastierender Prozess der »Begegnung und Gegnerschaft, Vereinigung und Trennung, Durchdringung und Überkreuzung, Verschmelzung und Zusammensetzung, Kontakt und Kontrakt, Konzentrierendes und Disseminierendes, Identifizierendes und Alternierendes.« Ebd., S. 6.

7 Für eine ›literarische Befreiung‹ Sarajevos aus jeder Form von Belagerung, auch der linksintellektuellen und medialen (Bernard-Henri Lévy!), und aus jeder Form von Fremdzuschreibung und Fremdbestimmung siehe Semezdin Mehmedinović: *Sarajevo Blues*, Zagreb 1995. Dazu Riccardo Nicolosi: »Fragmente des Krieges. Die Belagerung Sarajevos in der

letzteren gehört in erster Linie die konstitutive Rolle des Konfessionalismus. Im Osmanischen Reich, zu dem Bosnien als Provinz (*eyâlet*) bis 1878 gehörte, stellte die Religion das einzige mögliche Kriterium der Gruppenidentität dar, vor allem dank der *millet*-Struktur, in der die Andersgläubigen organisiert waren.[8] Aufgrund dieses allgemeinen Konfessionalismus entwickelten sich drei unterschiedliche kulturelle Einheiten: die muslimisch-bosniakische, die orthodox-serbische und die katholisch-kroatische. (Dazu gesellte sich im 16. Jahrhundert die jüdisch-sephardische Kultur aus Spanien.)[9] Die historische Koexistenz dieser ethnisch-konfessionellen Entitäten beschreibt Ivan Lovrenović als Prozess gleichzeitiger Abgrenzung und Durchdringung, der im Verhältnis zwischen Hoch- und Volkskultur sichtbar wird.[10]

Wenn das »Multi« in der kollektiven Identität Bosniens das Ergebnis einer historischen Legierung von Ethnizität und Religiosität ist, die auch bei der nationalen Identitätsfindung der bosnischen Muslime, Serben und Kroaten ab dem 19. Jahrhundert eine entscheidende Rolle gespielt hat,[11] kann es keine Größe darstellen, die sich der Festschreibung von Identität prinzipiell widersetzt und von Hybridisierungsprozessen zeugt, denn religiöse Unterschiede sind nicht verhandelbar. Zugleich bedeutet dieses »Multi« auch keine mathematische Summe von getrennten kulturellen Identitäten. Opposition und Interdependenz, Gegeneinander- und Zusammenwirken von abgegrenzten Identitäten sind die fundamentalen Operationen in einem kulturellen Interaktionsprozess, der die eigentliche kollektive Identität Bosniens ausmacht:

> Wenn Bosnien wirklich der Name für eine Identität ist, liegt sein Inhalt somit nicht in der algebraischen Menge der Nationen und nationalen Kulturen, auch nicht in ihrem Verschmelzen in einer neuen (supra)nationalen Konstruktion, sondern gerade in dieser stetigen kulturellen Interaktion. […] An

---

neuen bosnischen Literatur«, in: Davor Beganović/Peter Braun (Hg.): *Krieg Sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*, München 2007, S. 129–150, hier S. 133f.

8 Zum *millet*-System im Osmanischen Reich vgl. Stanford Shaw: *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Bd. 1, Cambridge u. a. 1976, S. 151–153; Peter F. Sugar: *Southern Europe under Ottoman Rule, 1354–1804*, Seattle/London 1977, S. 5f. und S. 252f.

9 Vgl. Srećko M Džaja: *Konfessionalität und Nationalität Bosniens und der Herzegowina. Voremanzipatorische Phase 1463–1804*, München 1984.

10 »Die Sphäre der Hochkultur ist durch einen hohen Grad der gegenseitigen Abschaffung der drei kulturellen Entitäten gekennzeichnet, während in der Sphäre der Volkskultur ihre Durchdringung stattfindet« – und dies dank einem gemeinsamen »Reservoir an Kulturmodellen und schöpferischen Gesetzmäßigkeiten.« Ivan Lovrenović: *Bosnien und Herzegowina. Eine Kulturgeschichte*, Wien/Bozen 1998, S. 208 (Originalausgabe Ivan Lovrenović: *Unutarnja zemlja. Kratki pregled kulturne povijesti Bosne i Hercegovine*, Zagreb 2004, S. 255).

11 Vgl. Srećko M. Džaja: *Bosnien-Herzegowina in der österreichisch-ungarischen Epoche (1878–1918)*, München 1994, S. 189ff.

> diesem Interaktionsprozeß als eine *Konstante* (ihr Name ist Bosnien) sind die Nationalkulturen als *Variable* beteiligt, wobei sie ihre besondere Identität bewahren, sich aber einer ständigen kulturschöpfenden Beziehung von *Nehmen* und *Geben* ›aussetzen‹. […] Vom Standpunkt der Nationalideologie stellt sich dieses Phänomen als *Verunreinigung* dar. […] Vom Standpunkt der Kultur stellt dieses Phänomen natürlich einen außerordentlichen Fall von ›Vereinbarung des Unvereinbaren‹ dar […].[12]

In dieser oxymoralen »Vereinbarung des Unvereinbaren« liegt der einmalige Reichtum, aber zugleich auch der ›Fluch‹ der bosnischen Kultur, deren Einheit seit dem 19. Jahrhundert von den zentrifugalen Kräften des ethnoreligiösen *nation building* in Frage gestellt wird. Das, was kulturtheoretisch als Glücksfall einer sich in permanenter Konstituierung befindlichen Identität erscheint, die Nirman Moranjak-Bamburać mit Begriffen wie *interspace*, *non-place* und *nowhereness* im Sinne einer ständigen Interaktion von Kulturen ohne fixen Standpunkt beschreibt,[13] erweist sich aus der Perspektive der Imaginierung nationaler Identität als unüberwindbares Hindernis: Bosnien wird hier zu einem politisch unbestimmbaren Nicht-Ort, der als Nation schwer denkbar ist. Dies wird besonders evident im 20. Jahrhundert nach dem Ende der jahrhundertelangen Zugehörigkeit Bosniens zu multiethnischen Reichen und seiner Eingliederung in die beiden jugoslawischen Staaten, in denen die Bezeichnung ›Bosnier‹ keine politische Relevanz hatte.[14] Auch das gegenwärtige Bosnien hat bislang keinen autonomen Status erlangen können und ähnelt durch die ethnische Zerteilung, die im Krieg erfolgt

---

12 Lovrenović: *Bosnien und Herzegowina* (Anm. 10), S. 218f. (Hervorhebung im Original). »Ako Bosna jest ime za nekakav identitet, njegov sadržaj nije dakle u algebarskom zbroju nacija ili nacionalnih ›kultura‹, nije ni u njihovom utapanju u novoj (nad)nacionalnoj konstrukciji, već upravo u toj trajnoj kulturnoj interakciji. […] U tom interakcijskom procesu kao *konstanti* (ime joj je Bosna) učestvuju nacionalne kulture kao *varijable*, zadržavajući svoj posebni identitet, a ›izlažući‹ se trajnom kulturotvornom odnosu *primanja* i *davanja*. […] S gledišta nacionalne ideologije ta pojava se ukazuje kao *onečišćenost*. […] S gledišta kulture, pak, pojava predstavlja izvanredan primjer ›spajanja nespojivog‹.« Lovrenović, *Unutarnja zemlja* (Anm. 10), S. 269f. Dieses Mit- und Gegeneinander (in) der bosnischen Kultur beschreibt Nirman Moranjak-Bamburać mit Hilfe des Begriffs des Synkretismus. Vgl. Nirman Moranjak-Bamburać: »On the Problem of Cultural Syncretism in Bosnia and Herzegovina«, in: dies. (Hg.): *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller Synkretismus*, Wien/München 2001, S. 5–42. Zur Multikulturalität in Bosnien und Herzegowina aus soziologischer Perspektive vgl. auch Sanda Cudic: *Multikulturalität und Multikulturalismus in Bosnien-Herzegowina. Eine Fallstudie zu Herausbildung, Bedeutung und Regulierung kollektiver Identität in Bosnien-Herzegowina*, Frankfurt/M. 2001.

13 Vgl. Moranjak-Bamburać: »On the Problem of Cultural Syncretism« (Anm. 12), S. 11f. und S. 16.

14 Über die ›Nichtexistenz‹ Bosniens als Topos der literarischen Bosnientexte des 20. Jahrhunderts vgl. Miranda Jakiša: *Bosnientexte. Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*, Frankfurt/M. 2009.

ist und im Dayton-Friedensabkommen *de facto* sanktioniert wurde, eher einem missgestalteten Un-Ort als einem europäischen Staat.

Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, scheinen auch einige prominente Selbstbeschreibungsversuche, die nach der Entstehung des unabhängigen Staates Bosnien und Herzegowina unternommen worden sind, um die bosnische kulturelle Identität von innen zu definieren, die historische Legierung von Ethnizität und Religion zu bestätigen, obwohl diese Konzeptualisierungen gerade deren Überwindung darstellen sollten. Die Fokussierung von an sich sehr unterschiedlichen bosniakischen Intellektuellen wie Muhamed Filipović, Rusmir Mahmutćehajić und Dževad Karahasan erlaubt, eine grundsätzliche Ambivalenz im postjugoslawischen Identitätsdiskurs hervorzuheben. Denn einerseits postulieren die genannten Autoren einen europäischen Sonderweg Bosniens, der in Opposition zu nationalen Vereinheitlichungsprozessen stehe und als Modell multiethnischer Toleranz fungiere. Andererseits bergen ihre Konzeptionen mehr oder minder verhüllte partikularistisch-hegemoniale Tendenzen im Sinne einer religiös fundierten Überlegenheit des bosniakischen Elements innerhalb der bosnischen Multikulturalität. Alle drei im Folgenden zu diskutierenden Konzepte – Filipovićs »bosnischer Geist«, Mahmutćehajićs »Einheit in der Vielfalt« und Karahasans »dramatisches Kultursystem« – entwerfen, trotz ihrer Unterschiede, ein ähnliches Bild des bosnischen Kulturmodells als permanente Interaktion ethnisch-religiöser Entitäten, als Dialog von paritätischen Kulturen, die nur innerhalb dieses Dialogs der Toleranz eine Einheit bilden können und deshalb Homogenisierungsprozesse nationalistischer Natur prinzipiell ablehnen. Zugleich betonen alle drei Autoren mehr oder weniger explizit die konstituierende Rolle des Islam bei der Formation dieses besonderen Kulturmodells, dessen Genese zwar bereits im mittelalterlichen Bosnien gesehen wird, das sich aber erst zur Zeit des Osmanischen Reiches habe voll entfalten können. Indem sie die bosnische Identität der dialogischen Toleranz von nationalistischen Kräften katholisch-kroatischen und orthodox-serbischen Ursprungs seit eh und je bedroht sehen, identifizieren sie die Bosniaken als exklusive Träger dieser Identität, die dadurch eine ethnisch-religiöse Essentialisierung erfährt.

Die Rekonstruktion dieses bestimmten Identitätsdiskurses knüpft an die Ergebnisse der in den letzten Jahren stark gewachsenen Forschungsliteratur über die Rolle des Konfessionalismus bei der nationalen Identitätsfindung der bosnischen Ethnien, insbesondere der Muslime, an. Während sich die Forschung bislang auf den eigentümlichen Nationsbildungsprozess der bosnischen Muslime mit seiner langen »protonationa-

listischen« Phase,[15] auf die Konstruktion der bosniakischen Mythologie und ihre Auswirkung auf die heutige Geschichtsschreibung[16] oder auf die Debatte über die Alternativkonzepte *muslimanstvo* (Muslimentum) und *bošnjaštvo* (Bosniakentum) in der spät- und postjugoslawischen Zeit[17] konzentriert hat, fokussiert der vorliegende Beitrag neuere – aber ältere Denkmodelle aktualisierende[18] – Eigenbeschreibungen Bosniens als multiethnisches und multireligiöses Kultursystem, bei denen der Konfessionalismus eine ambivalente Rolle spielt. Denn einerseits scheint der religiöse Pluralismus in diesen Konzeptualisierungen das Hauptcharakteristikum einer Nation zu sein, die gerade dadurch vormoderne Formen konfessionsbezogener Gruppenzugehörigkeit überwindet, um zu einer geradezu postmodernen multikulturellen Willensgemeinschaft zu werden. Andererseits aber markieren gerade die religiösen Unterschiede zwischen muslimischen Bosniaken auf der einen Seite und christlichen Serben und Kroaten auf der anderen Seite unüberbrückbare Differenzen in der Akzeptanz des bosnischen Kulturmodells, das seine Verankerung ausschließlich im bosniakischen Element findet. Die gleichzeitige Essentialisierung der bosnischen Identität durch die mythologisierte Umschreibung der Geschichte, die sich in diesen Konzeptionen

---

15 Vgl. Robert J. Donia: *Islam under the Double Eagle: The Muslims of Bosnia and Hercegovina, 1878–1914*, New York 1981; Aydin Babuna: *Die nationale Entwicklung der bosnischen Muslime, mit besonderer Berücksichtigung der österreichisch-ungarischen Periode*, Frankfurt/M. 1996; Wolfgang Höpken: »Konfession, territoriale Identität und nationales Bewusstsein: Die Muslime in Bosnien zwischen österreichisch-ungarischer Herrschaft und Zweitem Weltkrieg (1878–1941)«, in: Eva Schmidt-Hartmann (Hg.): *Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien*, München 1994, S. 233–253; Ludwig Steindorf: »Von der Konfession zur Nation: Die Muslime in Bosnien-Herzegowina«, in: *Südosteuropa Mitteilungen* 37 (1997), 4, S. 277–290; Carsten Wieland: *Nationalstaat wider Willen. Politisierung von Ethnien und Ethnisierung der Politik: Bosnien, Indien, Pakistan*, Frankfurt/M./New York 2000.

16 Vgl. Ivo Žanić: »Zur Geschichte der bosniakischen Mythologie«, in: Dunja Melčić (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, 2. Aufl., Wiesbaden 2007, S. 293–297; Dževad Juzbašić: »Die Geschichtsschreibung in Bosnien-Herzegowina im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts«, in: *Österreichische Osthefte* 44 (2002), 1–2, S. 421–433; Christian Promitzer: »Whose is Bosnia? Post-communist Historiographies in Bosnia and Herzegovina«, in: Ulf Brunnbauer (Hg.): *(Re)Writing History – Historiography in Southeast Europe after Socialism*, Münster 2004, S 54–93; Sabina Ferhadbegović: »Vom Nachteil der Historiographie für das Leben in Bosnien-Herzegowina«, in: Ulf Brunnbauer/Christian Voß (Hg.): *Inklusion und Exklusion auf dem Westbalkan*, München 2008, S. 131–140.

17 Christiane Dick: *Die bošnjaštvo-Konzeption von Adil Zulfikarpašić. Auseinandersetzung über den nationalen Namen der bosnischen Muslime nach 1945*. Digitale Osteuropa-Bibliothek: Geschichte 5 (www.vifaost.de, Letzter Zugriff: 10. Okt. 2009); Aydin Babuna: »National Identity, Islam and Politics in Post-Communist Bosnia«, in: *East European Quarterly* 39 (2006), 4, S. 405–447.

18 In erster Linie Benjámin Kállays »Bosniakentum«-Konzeption. Vgl. dazu Enver Redžić: »Kállays bosnische Politik. Kállays These über die bosnische Nation«, in: *Österreichische Osthefte* 5 (1995), S. 367–379.

beobachten lässt, spricht für eine »Erfindung« der bosnischen Nation im Geiste des 19. Jahrhunderts,[19] die die Legierung von Ethnizität und Religion nicht zu überwinden vermag.[20]

Der bosnische Geist (Muhamed Filipović)

Die Wurzeln des hier zu untersuchenden Identitätsdiskurses liegen im Jugoslawien der 1960er Jahre. Es ist kein Zufall, dass die Debatte über die bosnische kulturelle Identität in dem Moment virulent wird, in dem die Muslime in Tito-Jugoslawien die politische Anerkennung zuerst als »Ethnie« (*narodnost*) und dann als »Nation« (*narod*) erlangen.[21] Es waren gerade muslimische Intellektuelle, die sich dazu berufen fühlten, Bosnien eine Identität zu verleihen, die auf die gleiche Ebene mit der kroatischen und der serbischen gestellt werden konnte. Ein paradigmatischer Gründungstext dieses Diskurses ist der 1967 erschienene Artikel »Bosanski duh u književnosti, šta je to?« (Der bosnische Geist in der Literatur, was ist das?) von Muhamed Filipović, einer der Hauptfiguren in der Bewegung für die Anerkennung der Muslime als Nation.[22] Bemerkenswert ist dabei

---

19 »Erfindung der Nation« hier nach Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Frankfurt/M. 1988.

20 Über die Verschränkung von Religion und nationaler Identität in Bosnien vgl. Tone Briga: »Islam and the Quest for Identity in Post-Communist Bosnia-Herzegovina«, in: Maya Shatzmiller (Hg.): *Islam and Bosnia. Conflict Resolution and Foreign Policy in Multi-Ethnic States*, Montreal u. a. 2002, S. 24–34.

21 Nachdem in den 1940er und 1950er Jahren von den bosnischen Muslimen verlangt wurde, dass sie entweder die serbische oder die kroatische nationale Identität annahmen, wurde ihnen in der Volkszählung von 1961 zum ersten Mal erlaubt, sich als *muslimani* im ethnischen Sinne (mit kleinem *m*) zu bezeichnen. Die Anerkennung der Muslime als Nation (mit großem *M*) erfolgt 1968 durch einen Beschluss des ZK der bosnischen kommunistischen Partei und kommt erstmals bei der Volkszählung von 1971 zum Tragen. Vgl. Malcolm, *Bosnia* (Anm. 4), S. 197ff.; Wolfgang Höpken: »Die jugoslawischen Kommunisten und die bosnischen Muslime«, in: Andreas Kappeler/Gerhard Simon/ Georg Brunner (Hg.): *Die Muslime in der Sowjetunion und in Jugoslawien. Identität, Politik, Widerstand*, Köln 1989, S. 181–210; Ivo Banac: »Bosnian Muslims: From Religious Community to Socialist Nationhood and Postcommunist Statehood, 1918–1992«, in: Mark Pinson (Hg.): *The Muslims of Bosnia-Herzegovina. Their Historical Development from the Middle Ages to the Dissolution of Yugoslavia*, Cambridge (Mass.) 1993, S. 129–153.

22 Muhamed Filipović: »Bosanski duh u književnosti, šta je to?«, in: *Život. Časopis za književnost i kulturu* 3 (1967). Verwendete elektronische Version in: *Spirit of Bosnia (Duh Bosne)* 1,1 (2006), S. 1–23 (www.ceeol.com, letzter Zugriff 13. Aug. 2009). Vgl. dazu die kritischen Anmerkungen von Nirman Moranjak-Bamburać: »Bosanski duh i aveti postmodernizma«, in: *Razlika/Différance* 2 (2001), S. 1–19, und von Davor Beganović: »Postapokalypse im Lande der »guten Bosnier«. Kulturkritik als Quelle des kulturellen Rassismus«, in: Sabina Ferhadbegović/ Britta Weiffen (Hg.): *Bürgerkriege aus kulturwissenschaftlicher Perspektive: Grenzstabilisierung, Grenzüberschreitung, Entgrenzung*, Konstanz (im Druck).

die Tatsache, dass die Definition der bosnischen Identität als »Geist« außerordentlich vage bleibt und vorwiegend *ex-negativo* erfolgt: Spezifisch für den bosnischen Geist sei seine Inkompatibilität mit nationalen Ideen, da er auf einer tieferen Ebene liege als der partikuläre Geist ethnischer Identitäten, was auch in seiner nicht mythogenetischen Natur zum Vorschein komme.[23] Die prinzipielle Abwesenheit des Mythos mache die Literatur zum Hort des bosnischen Geistes. Es gehe dabei jedoch nicht um die serbisch inspirierte Literatur, die in den 1870er Jahren beginne und mit Ivo Andrić (1892–1975) ihre Kulmination erfahre, deren Helden Repräsentanten von nationalen Partikularismen seien und die »Bosnien mehr geteilt hat als die Armeen, die durch sein Territorium marschiert sind«.[24] Zur »wahren bosnischen« Literatur gehörten vielmehr Autoren wie Derviš Sušić (*Ja, Danilo*, Ich, Danilo), Meša Selimović (*Derviš i smrt*, Der Derwisch und der Tod) und vor allem Mak Dizdar: Das Erscheinen der Gedichtsammlung *Kameni spavač* (Der steinerne Schläfer) von Dizdar nimmt Filipović zum Anlass für seinen Essay. Die Bedeutung der Dichtung Dizdars liegt für Filipović darin, dass sie wichtigen Elementen des bosnischen Geistes »eine poetische Form« verleihe[25]:

> Die zentralen poetischen Ideen in der Dichtung Dizdars sind: die Idee der Kontradiktion der menschlichen Natur, des menschlichen Schicksals als Grenze von der Geburt bis zum Grab; [die Idee] der Einsamkeit zwischen Erde und Grab, die den Weg zum Himmel, zum Gerechten, zum Erlöser, zu Gott weist; [...] die Schöpfung als Schicksal außergewöhnlicher Menschen; die Bitterkeit und Herbheit von Leben und Tod; die Erde, das Gift der Schlange, der Stein, die Flamme; der ewige Dienst am Anderen, am Herrscher, im Krieg; Rebellion und Hoffnung; die ewige Wiederkehr, das perpetum (*sic!*) mobile des Lebens; [Bosnien als] barfüßig, karg, kalt, hungrig, aber trotzig.[26]

---

23 »[Bosanski duh] prevazilazi granice nacionalnog horizonta duhovnog doživljavanja […]. Na izgled parcijalan i podijeljen, povijesni se duh bosanskog naroda počinje očitovati kao realna osnova zajednice jednog naroda i više nacija. […] Nacionalni mit u Bosni nije bio moguć jer, naprosto, nema ni narodnog bosanskog mita. Bosanac, naime, sebe i svoju povijest, ne doživljava uopće mitski. […] Otuda, mislim da je razlog što Bosna nema svoje mitologije jednostavno u samoj strukturi bosanskog života i duha, koji je građen tako da ne dopušta egzaltaciju, da uvijek ostaje svjestan granica svijeta i čovjeka.« Ebd., S. 3, S. 4 und S. 10.

24 »Tako je nastala nacionalno inspirirana kultura koja je Bosnu vidjela samo kao krajinu, a Bosance kao krajišnike nacionalnog duha i nacionalne svijesti, koja je povijest i ljudski život vidjela samo kao patnju nacionalnog heroja i nacionalnog simbola, u svim njegovim variantama. […] Takva je literatura nastajala u Bosni za posljednjih sto godina i ona je Bosnu više dijelila, nego li mnoge vojske koje su preko nje marširale i u njoj krv prolijevale.« Ebd., S. 5.

25 »No, pored umjetničke vrijednosti, ova poezija za nas ima vrijednost i po tome što izražava, u vidu poetskih ideja, izvjesne bitne aspekte našeg bosanskog duha.« Ebd., S. 20.

26 »Osnovne poetske ideje Dizdarove poezije su ideje: suprotnosti ljudske prirode, ljudske sudbine kao granice od rođenja do groba; osamljenosti između zemlje i groba koja upućuje

Mithilfe von Versatzstücken aus *Kameni spavač*, die seinem »geistigen« Katalog einen merkwürdig fragmentarischen Charakter verleihen, postuliert Filipović die bosnische Identität als eine, die das ethnisch Besondere überwindet, um in die Sphäre des Allgemeinmenschlichen zu steigen. Diese starke anthropologische Dimension raubt aber dem »bosnischen Geist« letztlich jegliche Konkretheit und lässt ihn als semantische Leerstelle erscheinen.

Es ist deshalb nicht allzu verwunderlich, wenn diese Leerstelle in den 1990er Jahren Inhalte erhält, die typisch für nationale Identitätsbildungen sind, obwohl Filipović behauptet hatte, sie seien dem bosnischen Geist fremd. Filipovićs »bosnischer Geist« spielt in und nach den Kriegsjahren eine wichtige Rolle bei der Reaktualisierung von nationalen Mythen, deren genuiner Träger in der bosniakischen Identität und in ihren ethnisch-religiösen Charakteristika gesehen wird. Diese nationalen Mythen bedeuten eine Aufwertung des osmanischen Erbes, das zu einem Modell multireligiöser und multiethnischer Toleranz stilisiert wird. Zugleich beinhalten sie die Konstruktion einer ›genetischen‹ Verbindung zwischen dem Osmanischen Reich und dem mittelalterlichen Staat Bosnien mit seinem geistigen Zentrum, der bosnischen Kirche (*Crkva bosanska*), die in der bogomilischen Tradition gesehen wird – trotz zahlreicher historischer Studien, die dieser These eindeutig widersprechen.[27]

Der Diskurs über den toleranten und multiethnischen bosnischen Geist entwickelt sich in den 1990er Jahren in Alternative zu den panislamistischen Tendenzen innerhalb der SDA von Alija Izetbegović, dessen ursprüngliches Vorhaben die Islamisierung der bosnischen Gesellschaft und deren Eingliederung in die transnationale *umma*, die islamische Gemeinde, gewesen war.[28] Bereits während des Krieges fand jedoch eine

---

na nebo, na pravednika, spasitelja, Boga; […] stvaranje kao sudbina izuzetnih; gorčina i trpkost življenja i smrti; zemlja, otrov zmije, kamen, plamen; vječna služba drugom, gospodinu, ratu i pobuna i nada; vječno vraćanje, perpetum (sic!) mobile života; bosa, posna, hladna, gladna, a prkosna.« Ebd., S. 20.

27 Vgl. u. a. John V. A. Fine: *The Bosnian Church: A New Interpretation. A Study of the Bosnian Church and Its Place in State and Society from the 13th to the 15th Century*, New York/London 1975; Srećko M., Džaja: *Die ›bosnische Kirche‹ und das Islamisierungsproblem Bosniens und der Herzegowina in den Forschungen nach dem zweiten Weltkrieg*, München 1978; Malcolm, *Bosnia* (Anm. 4), S. 27–42; Pejo Cošković: *Crkva bosanska u XV. stoljeću*, Sarajevo 2005. Zur Konstruktion des Bogomilenmythos in der k.u.k.-Zeit (Safet-Beg Bašagić, Mehmed-beg Kapetanović) vgl. Žanić, »Zur Geschichte der bosnischen Mythologie« (Anm. 16), S. 293f.; in Tito-Jugoslawien vgl. Tanja Zimmermann: »Titoistische Ketzerei. Die Bogomilen als Antizipation des dritten Weges Jugoslawiens«, in: *Südosteuropa Mitteilungen* (im Druck). Zur politischen Dimension des Bogomilen-Mythos vgl. Dubravko Lovrenović: *Povijest est magistra vitae (o vladavini prostora nad vremenom)*, Sarajevo 2008, S. 133–362.

28 Vgl. Alija Izetbegović: *Islamska deklaracija* [1970], Sarajevo 1990. Über den muslimischen Nationalismus in und nach Tito-Jugoslawien vgl. Vjekoslav Perica: *Balkan Idols. Religion and Nationalism in Yugoslav States*, Oxford 2002, S. 74ff.

Verschiebung in der Politik der SDA statt, die – trotz manifester Islamisierungsversuche in bestimmten Bereichen, z. B. in der Armee – eher zu einer Nationalisierung des Islam für identitätsbildende Zwecke führte.[29] Der Wechsel in der offiziellen Sprachregelung von *Muslimanski narod* zu *Bošnjački narod* (1993), um eine nationale Identität zu bezeichnen, die nicht ausschließlich religiöser Natur ist, markiert diese Wende.[30]

In diesem Kontext wurde der Diskurs über den bosnischen Geist wieder aktuell, wie ein 1994 zu diesem Thema organisierter runder Tisch zeigt, an dem zahlreiche Intellektuelle, darunter auch Filipović, teilnahmen.[31] Der bosnische Geist, der – wie wir gesehen haben – im ersten Essay von Filipović den Charakter einer semantischen Leerstelle trug, erfährt hier eine Substantialisierung, die in Widerspruch zu seiner Natur steht. Denn einerseits wird die bosnische Kultur als prinzipiell »offen«, »multidimensional« und »polyperspektivisch« bezeichnet, und in diesem Sinne wird der bosnische Geist in Opposition zu den »geschlossenen« nationalen Mythen wie dem serbischen gesehen.[32] Andererseits wird in dieser offenen, polyperspektivischen Struktur ein fester Dreh- und Angelpunkt gesehen, der eine bestimmte ethnisch-religiöse Zugehörigkeit besitzt. Charakteristisch für Bosnien sei eine religiöse Toleranz, die im Kontext einer in Europa allgegenwärtigen »monoreligiösen Homogenisierung« eine »skandalöse Ausnahme« darstelle.[33] Diese ›genetische‹ Toleranz verdanke die bosnische Kultur dem geistigen Vermächtnis des Osmanischen Reiches, d. h. dem Islam.[34] Als genuine

---

29 Vgl. dazu Federico Maria Bega: *Islam balcanico*, Torino 2008, 174ff.

30 Vgl. Babuna, »National Identity, Islam and Politics« (Anm. 17). Über den Prozess dieses Namenwechsels und die Rolle, die die *bošnjaštvo*-Konzeption von Adil Zulfikarpašić dabei gespielt hat, vgl. ausführlich Dick, *Die Bošnjastvo-Konzeption* (Anm. 17), S. 76ff.

31 Sadudin Musabegović (Hg.): *Dijalog o bosanskom duhu*, Sarajevo 1996.

32 »Bosanski duh je otvoren, tolerantan, multidimenzionalan. On nema ništa završeno, dato, zadato, konačno. Nema mitova, otvoren je prema Istoku i Zapadu. Naspram njega je, na primjer, zatvoreni duh srbijanskog nacionalizma, nacizma, fašizma iz kojeg najveći dio naroda ne može da izađe.« Mesud Sabitović, zitiert nach ebd., S. 7. »Fenomenologija interregionalnosti je povijesno iskustvo Bosne, koje se iskazivalo u njenoj paradigmi i idiomu, ili bosanskom duhu, kao iskustvo mnogostrukog rasredištenog, poliperspektivnog.« Sadudin Musabegović, zitiert nach ebd., S. 16.

33 »Zemlja koja je u srcu Evrope uspjela omogućiti višestoljetno međuboravište i zavičaj za sve četiri glavne monoteističke, u osnovi, ma šta ko o tome mislio, ipak u povijesti Evrope nepomirljive religije, predstavlja u povijesnom okruženju svojevrsni skandal. Kažem: skandal, zato što je evropska povijest u znaku monoreligijske homogenizacije, koja je isključivala drugo i različito kao nešto što joj je strano i tuđe, ako ne i neprijateljsko.« Sadudin Musabegović, zitiert nach ebd., S. 15. Dadurch repräsentiere die bosnische Kultur aber zugleich auch ein paradigmatisches Modell für ganz Europa: »U tom kontekstu je Bosna […] paradigma Evrope i svijeta. Bosna jeste već ono što Evropa želi da bude, i što mora biti da bi opstala.« Muhamed Filipović, zitiert nach ebd., S. 46.

34 »Što se tiče fonda činjenica o bosanskom duhu, mislim da je glavna, ali ne i jedina činjenica tog duha, glavna komponenta tog duha napadnuta. Ta komponenta je islam. […] Kada

Träger dieses Geistes der Toleranz, der jahrhundertlang vergeblich von der katholischen und orthodoxen Intoleranz bedroht worden sei,[35] werden die Bosniaken gesehen, die somit zu den »wahren Bosniern« werden.[36] Der Polyperspektivismus der bosnischen Kultur wird dadurch auf fatale Weise unterminiert.[37]

Diese Tendenz zur Monologisierung des bosnischen Geistes als Quintessenz der bosniakischen, eher als der bosnischen, Identität wird in den 1990er Jahren vom komplementären Prozess der Mythologisierung der bosnischen Geschichte begleitet. Unter den Hauptträgern dieses Diskurses befindet sich der »Erfinder« des bosnischen Geistes, Muhamed Filipović, der in seinen Publikationen eine pseudohistorische Kontinuität der bosnischen Spiritualität (*duhovnost*) vom Mittelalter bis zur Gegenwart konstruiert.[38]

Der bosnische Geist wird hier zu einer metaphysischen Substanz, die sich einerseits je nach historischer Phase in unterschiedlichen religiösen Hypostasen realisiert,[39] andererseits aber einen einzig wahren ethnischen Träger kennt, die Bosniaken, deren ›rassische Reinheit‹ mit erstaunlicher

---

su ovdje [u Bosni], u šesnaestom i sedamnaestom stoljeću, bili, na jedan prirodan način, upostavljeni takvi društveni odnosi u kojima je svaka kultura i nacionalnost živjela unutar same sebe i istovremeno, u prirodnoj mjeri, okrenute Drugome, svaka vjerska i narodna skupina je prosperirala i tada smo imali, istina zahvaljujući velikom kišobranu jedne svjetske imperije nad Bosnom, tada smo imali zlatno doba Bosne.« Džemaludin Latić, zitiert nach ebd., S. 29–31. Die Organisation der christlichen Konfessionen in dem *millet*-System, die deren Existenz im osmanischen Reich garantierte, bedeutete aber nicht eine prinzipielle Toleranz gegenüber Andersgläubigen. Dagegen spricht beispielsweise die Tatsache, dass von den 43 Franziskanerklostern, die in Bosnien zu Beginn der osmanischen Zeit existierten, 1881 nur 10 übrig geblieben waren. Vgl. Lovrenović, *Povijest est magistra vitae* (Anm. 27), S. 70f.

35 »Islam na prostorima evropskim, gdje je fizički poražen, ozvaničeno ostaje u Bosni tek 1878., isti vid onog islama koji je nekoliko stoljeća bio u prilici da se od evropskog hrišćanstva i kršćanstva uči netoleranciji, kao i u ove dana oslobodilačkog rata. Tu pouku islam nije mogao usvojiti ni primijeniti.« Alija Isaković, zitiert nach Musabegović (Hg.): Dijalog o bosanskom duhu (Anm. 31), S. 11.

36 »Bosanski duh je suštinsko svojstvo Bošnjaka. U njemu je sadržana ideja bosanskog čovjeka […]« Mesud Sabitović, zitiert nach ebd., S. 7.

37 Vgl. dazu die kritische Bemerkung von Ivo Komšić: »Dalje, postoji još jedna opasnost: da se bosanska duhovnost, koja sabire razlike i čuva ih, totalitarizira i uništi razlike. Mi, naprotiv, moramo istrajavati u razlikama, to je ono na čemu možemo graditi svoje jedinstvo, jer bez toga ne možemo opstati. U tom kontekstu ne možemo više govoriti o ›glavnim‹ komponentama bosanske duhovnosti. Jer dok nešto postavljamo kao ›glavnu‹ komponentu u tome, ›sporedno‹ ispada.« Ebd., S. 59.

38 Filipović hat sein pseudowissenschaftliches Projekt in den letzten Jahren zu einer mehrbändigen, enzyklopädischen »Geschichte der bosnischen Spiritualität« erweitert: Muhamed Filipović: *Historija bosanske duhovnosti*, Sarajevo 2004.

39 »Taj duh koji je islam nosio sa sobom, potpuno je koincidirao sa onim prethodnim duhom bosanskim; on je ustvari njegova kontinuacija.« Muhamed Filipović zitiert nach Musabegović (Hg.): *Dijalog o bosanskom duhu*, S. 46.

Sicherheit bis ins Mittelalter zurückverfolgt wird.[40] Die Geschichte Bosniens zeugt für Filipović von einem permanenten Kampf zwischen dem »multilateralen und multikulturellen« bosnischen Geist, der Bosnien zu einem Urmodell für Europa mache,[41] und dem christlichen »Unilateralismus« bzw. der christlichen »Intoleranz«. Indem Filipović die Vergangenheit auf der Basis der gegenwärtigen Konflikte interpretiert, konstruiert er – ohne jeglichen Verweis auf historische Quellen – eine in sich kohärente, aber fiktive historische Entwicklung, die keine Kontingenz kennt, sondern nur immer wiederkehrende Gesetzmäßigkeiten.[42]

Dieser Kampf zwischen dem »Multi-« und dem »Unilateralismus« beginne bereits im Mittelalter, als der bosnische König Stjepan Tomaš Hilfe bei den katholischen Ländern suchte, um die Bedrohung durch das Osmanische Reich abzuwenden, wobei er als ›Gegenleistung‹ die Ausrottung der unabhängigen Bosnischen Kirche vorangetrieben habe.[43] Nach der osmanischen Eroberung Bosniens habe der autochthone bosnische Geist seine neue Hypostase im Islam gefunden. Der Verrat am bosnischen »Multilateralismus« der letzten Könige Bosniens habe bewirkt, dass die früheren Anhänger der Bosnischen Kirche, die mit Gewalt gezwungen worden waren, zum Katholizismus oder zur Orthodoxie zu konvertieren, nun »massenhaft« den muslimischen Glauben annahmen, weil sie im Islam den legitimen Nachfolger des Toleranzgeistes der Bosnischen Kirche sahen.[44]

---

40 »Oni [Bošnjaci] stoga predstavljaju najbitniji dio stanovnika Bosne, u smislu davanja njenoj egzistenciji osobitosti i individualnosti, koja je bitna za njenu državnopravnu kao i političku neovisnost. Stoga su oni kičma ili sol zemlje Bosne. To su i dokazali u zadnjem agresivnom ratu, kada su mnogi Srbi i Hrvati ispoljili secesionističke i anihilizirajuće tendencije upravo prema svojoj sopstvenoj domovini, a nju su održali i obranili njenu egzistenciju kao države upravo Bošnjaci. [...] Oni su Bosnu i sada obranili i to im daje pravo da odlučujuće utiču na njenu sudbinu. […] Tada su u pitanju bili neomaniheji, a sada su predmet progona postali muslimani. U oba slučaja se radilo o nekoj vrsti kršćanskog unilateralizma.« Muhamed Filipović: *Bosna i Hercegovina. Najvažnije geografske, demografske, historijske, kulturne i političke činjenice*, Sarajevo 1997, S. 30, S. 45 und S. 66.

41 Bosnien wird bei Filipović zum »prvobitn[i] raj[] za ljude, raj[] koji je izgubljen, i u nekom smislu je živa prošlost Evrope, ona koju Evropa nanovo otkriva u ideji multikulturalizma i multilateralizma uopće«. Zitiert nach Lovrenović: *Povijest est magistra vitae* (Anm. 27), S. 81.

42 Zur ›unwissenschaftlichen‹ Methode von Filipović vgl. Lovrenović: *Povijest est magistra vitae* (Anm. 27), S. 18–129; und Tarik Haverić: *Čas lobotomije. Prikaz jednog kulturnog skandala*, Sarajevo 2007, *passim*.

43 »Bosna je tada prvi puta i sa tragičnim posljednicama postala i sama zemlja unilateralizma i netolerancije u pitanjima vjere, što joj se ubrzo osvetilo.« Filipović: *Bosna i Hercegovinak* (Anm. 41), S. 73.

44 »Razvoj islamske akulturacije, tj. prihvatanja islama u Bosni, ovisio je od tri bitna momenta bosanske povijesti. Prvi momenat bio je svakako prethodno postojeća vjerska tolerancija i multilateralizam u Bosni. Tu toleranciju su zadnja dva bosanska kralja pokušala uništiti i unilateralizirati Bosnu, te od nje načiniti katoličku zemlju. Eradikacija pripadnika Crkve bosanske imala je efekt upravo u tome što su prevjereni pripadnici stare Crkve lakše i

Das Verschwinden der Bosnischen Kirche und die Islamisierung von großen Teilen der bosnischen Bevölkerung – Ereignisse, für die noch keine historisch fundierte Erklärung gefunden worden ist[45] – fügen sich bei Filipović problemlos in die Logik der Hypostasierung eines bosnischen Geistes der Toleranz, der sich im ewigen Kampf mit den ›bösen Kräften‹ der christlichen (besonders katholischen) Intoleranz befinde. Der deklarierte Polyperspektivismus der bosnischen Kultur mutiert letztlich zu einem klassisch nationalistischen Schema der binären Unterscheidung zwischen Freund und Feind, innerhalb dessen kein Dialog, sondern nur Konfrontation möglich ist.[46]

Die Einheit in der Vielfalt (Rusmir Mahumtćehajić)

Eine ähnliche Strategie der mythologisierten Simplifizierung der Geschichte verfolgt auch Rusmir Mahumtćehajić in seinem Buch *Dobra Bosna* (Das gute Bosnien, 1997). Mahmutćehajić wird wegen seines programmatischen Festhaltens am *muslimanstvo* und seiner Ablehnung des *bošnjaštvo* gewöhnlich in Opposition zu Filipović gesehen.[47] Folgende Ausführungen sollen jedoch zeigen, dass sich Mahmutćehajićs Argumentation – trotz einer deutlicheren Hervorhebung der Rolle des Islam in der bosnischen Kultur – in ihrer Grundstruktur von der von Filipović nicht wesentlich unterscheidet. Mahmutćehajićs Ziel ist es, das Porträt eines traditionell toleranten Bosnien zu zeichnen, wo das Kulturmodell der »Einheit in der Vielfalt« (*jedinstvo u različitosti*)[48] – so seine These – eine einmalige Realisierung gefunden hat. Mittels einer sehr undifferenzierten Argumentation reduzierte er – ähnlich wie Filipović – die bosnische Geschichte auf die Iteration eines immergleichen Schemas, in dem unterschiedliche religiöse Hypostasierungen dieses Kulturmodells von partikulären, intoleranten, den ›Dialog der Vielfalt‹ sprengenden Kräften permanent bedroht werden. Dabei geht Mahmutćehajić bei der Postu-

---

brže prihvatali islam, umjesto do tada im nametnute vjere. [...] Pogotovo što ja ta nova vjera pokazivala toleranciju i odnos poštovanja prema svim zatečenim drugim vjerama, karakterističnu uostalom i za stavove Crkve bosanske.« Ebd., S. 80.

45 Vgl. u. a. Malcolm, *Bosnia* (Anm. 4), S. 27–42 und S. 51–69.

46 Über eine ähnliche Ambivalenz zwischen einem offenen, inklusiven und einem geschlossenen, exklusiven *bošnjaštvo*-Konzept bei Zulfikarpašić, der mit Filipović am Anfang der 1990er Jahre politisch verbunden war, vgl. Dick, *Die bošnjaštvo-Konzeption* (Anm. 17), *passim*.

47 Vgl. die programmatische Schrift: Atif Purivatra/Mustafa Imamović/Rusmir Mahmutćehajić: *Muslimani i Bošnjaštvo*, Sarajevo 1991. Vgl. dazu Babuna, »National Identity, Islam and Politics« (Anm. 17), S. 408ff.

48 Rusmir Mahmutćehaijić: *Dobra Bosna*, Zagreb 1997, S. 8 und *passim*.

lierung einer ununterbrochenen spirituellen Tradition in Bosnien noch weiter als Filipović,[49] da er ihre erste Realisierung im Arianismus sieht:[50] Dieser habe die Tradition der »Einheit in der Vielfalt« initiiert, die zuerst von der Bosnischen Kirche weiter getragen worden sei und die schließlich im Islam ihren endgültigen geistigen Träger gefunden habe. Mit einem argumentativen Kurzschluss, den wir bereits bei Filipović beobachtet haben, erhält diese religiöse Tradition der Toleranz eine bestimmte ethnische Fundierung in den »Bosniaken«, deren Existenz mit der Existenz dieser Tradition vollkommen koinzidiert. Um dies zu behaupten, reichen Mahmutćehajić die Feststellung von (vagen) Ähnlichkeiten zwischen der arianischen Christologie und der islamischen Theologie sowie das Aufgreifen der historisch fragwürdigen These der Massenbekehrung zum Islam der letzten Mitglieder der Bosnischen Kirche.[51] In diesem Sinne existieren die Bosniaken für Mahmutćehajić, noch bevor irgendeine bosnische Ethnie diesen Namen trug.[52] Der jahrhundertelange Konflikt mit den Katholiken und den Orthodoxen, die diese geistige Tradition wegen ihrer einmaligen Andersartigkeit immer wieder als ›häretisch‹ abgestempelt haben, mache die Bosniaken zu ›Paladinen‹ der »Einheit in der Vielfalt«,[53] zugleich aber auch zu Opfern von Verfolgungen, wovon die bosnische Geschichte bis in die jüngsten Tage zeuge.[54]

---

49 »[…] neprekinutost duhovnih tokova, [koji] zadobivaju različite povijesne oblike«, ebd., S. 108.

50 Erstaunlich (und aufschlussreich) ist die Art und Weise, wie Mahmutćehajić die These eines nachhaltigen Einflusses des Arianismus in Bosnien belegt: Er verweist auf Noel Malcolm, der in seinem *Bosnia. A Short Story* (Anm. 4) die Völkerwanderung der (zweifelsohne arianischen) Goten auf den Balkan kurz umreißt (S. 4f.), ohne jedoch den Arianismus überhaupt zu erwähnen. Malcolm behauptet in diesem Zusammenhang sogar: »the Goths seem to have left no cultural imprint on the Balkan lands.« Ebd., S. 5.

51 »Bošnjaci svoju zasebnost izvode iz neprekinutosti povijesnog toka srednjovjekovnog bosanskog kraljevstva i različitih položaja Bosne nakon propasti tog kraljevstva. Prihvaćanje islama za njih je nastavak i upotpunjenje bosanske krstjanske težnje za izbavljenjem. […] Kada se u složenom arhipelagu bosanskih različitosti raspodjeljuje islam, u složenom doticanju s pravoslavljem i katoličanstvom, onda se, razumljivo, događa povlačenje bošnjaštva prema muslimanstvu. […] U bosanskom naslijeđu, koje je vezano i za različite kršćanske sljedbe, islam će lahko prepoznati pojave koje pripadaju njemu, kao što su bosanski krstjani u islamu prepoznali upotpunjenje onoga što su već imali, a ne kao poricanje onoga u što su vjerovali.« Ebd., S. 19, S. 38 und S. 65.

52 Eine kritische Position gegenüber dieser Form ethnischen Konstruktivismus vertritt Dževad Juzbašić: »Nekoliko napomena o etničkom razvitku u Bosni i Hercegovini«, in: *Prilozi. Institut za istoriju u Sarajevu* 30 (2001), S. 195–206.

53 »Bošnjaci, najbrojniji narod u Bosni, ustrajavaju uglavnom na obrani bosanskog jedinstva u različitosti.« »Bosna i Bošnjaci ustrajavaju u težnji da posvjedoče mogućnost pravde za ljude uz izbor različitih puteva prema Bogu.« Mahmutćehaijić: *Dobra Bosna* (Anm. 48), S. 103 und S. 130.

54 »Bošnjačka narodna zajednica koja danas živi u Bosnu predstavlja ostatak povijesnog trajanja stalno izloženog progonu i genocidu. Okomica progona i genocida vidljiva je u ukupnosti povijesti prostora Bosne i njezinog susjedstva. Ona neprekinuto povezuje

Mit besonderer Emphase unterstreicht Mahmutćehajić die Verankerung der bosnischen kulturellen Identität im Islam.[55] Dabei wird ersichtlich, dass Mahmutćehajić unter dem Kulturmodell der »Einheit in der Vielfalt« einen einfachen Sachverhalt versteht: Die tolerante Haltung des Islam gegenüber den vorangegangenen monotheistischen Religionen Judentum und Christentum, deren Existenzberechtigung der Islam nicht negiert, sondern als Ausdruck der von Gott gewollten Vielfalt der Wirklichkeit versteht.[56] Ausgehend von dieser theologischen Binsenwahrheit, die in ihrer Undifferenziertheit wiederum nicht ganz richtig ist,[57] konstruiert Mahmutćehajić die historisch fragwürdige ›Wahrheit‹ einer ununterbrochenen Tradition der Toleranz in Bosnien, indem er zum einen dieses fundamentale Postulat des Islam auf die Christologien des Arianismus und der Bosnischen Kirche einfach rückprojiziert;[58] und zum anderen, indem er die Politik des Osmanischen Reiches ausschließlich von diesem Diktat der religiösen Toleranz geleitet sieht, was eine märchenhafte Vereinfachung komplexer historischer Situationen bedeutet.

Die Mahmutćehajić'sche »Einheit in der Vielfalt« kann streng genommen keinen Dialog der Kulturen bedeuten, denn sie beruht auf der Notwendigkeit, die Überlegenheit des Islam gegenüber den anderen monotheistischen Religionen anzuerkennen, deren Verfälschung (*tahrīf*) der Heiligen Schriften der Prophet Muhammad – so Mahmutćehajić im Sinne des Korans – korrigiert hat.[59] Der Islam trete als »Gleichgewichtsfaktor« unter die Buchreligionen, als ein Element, das der Vielfalt eine Einheit,

---

progone sljedbenika arijevske crkve, muslimana, templara, krstjana i njihovih baštinika prema kojima je usmjeren genocid na kraju dvadesetog stoljeća. […] Progone i ubijanja sljedbenika arijevske crkve nasljeđuju progoni i ubijanja bosanskih krstjana, a njih progoni i ubijanja bosanskih muslimana.« Ebd., S. 127f.

55 Mahmutćehajić behauptet sogar, dass die Existenz Bosniens an die Anerkennung der »verbindenden und bestimmenden« Funktion des Islam gebunden sei: »Ni Bosna, ni Bošnjaci nisu mogući ako islam ne bude prihvaćen kao povezujuća i određujuća njihova bit.« Ebd., S. 130.

56 »Čovječanstvo kao cjelina čini opću *ummu*, ili jedinstvenu materinsku zajednicu ljudi. Ona se sastoji od više *umma*, koje su određene pripadanjem nekoj od objava prije objave Kur'ana (jevreji, kršćani, zoroasteri, budhisti, itd.). […] Sve razlike među ljudima […] imaju smisao Božijih znakova u jedinstvu različitosti.« Ebd., S. 27 und S. 29.

57 Die Existenzberechtigung der »Leute des Buches« (*ahl al-kitāb*) ist nämlich an die Bedingung geknüpft, dass diese sich dem Islam unterwerfen. Nur so können sie in einem islamischen Staat besondere Rechte genießen und als *dhimmi* (Schutzbefohlene) gelten.

58 »[Bosna] je više od tisuću godina zasebnost koja objedinjuje vjerske različitosti. Crkva bosanska je grčevit pokušaj sabiranja tih različitosti naspram težnje okružujućih crkvenih sustava da potčine tu zemlju i njezine ljude.« Ebd., S. 38.

59 »[Poslanik Muhammed] potvrđuje istinu o svim prethodnim vjerovjesnicima i poslanicima i otklanja zablude i krivotvorenja koje su ljudi promakli u prethodnim vremenima.« Ebd, S. 60.

die »harmonia Abrahamica«, gebe,[60] von der Bosnien eine beispielhafte Verwirklichung sei.[61] Man fragt sich, wie diese bosnische Realisierung der »harmonia Abrahamica« überhaupt möglich gewesen ist, wenn Mahmutćehajić den Christen eine prinzipielle, weil theologisch begründete, Unfähigkeit zur Anerkennung religiöser Diversität attestiert.[62] Dies zeige sich besonders bei der Othodoxie, die traditionell eine fatale Koalition mit nationalistischen, auf dem Hass gegenüber dem Anderen basierenden Ideen eingehe.[63] Das bosnische Kulturmodell der »Einheit in der Vielfalt« wird zu einem »paradoxen« Dialog der Bosniaken mit nicht dialogfähigen Partnern, der nur aus der überlegenen Position des Islam geführt werden kann.[64]

Indem Mahmutćehajić den Islam als geistiges Fundament des bosni(aki)schen Kultursystems versteht,[65] stellt er Letzteres nicht nur in Opposition zu den nationalen Modellen ethnischer und religiöser Homogenität, sondern auch zur gesamten westlichen Zivilisation, wie sie sich seit der Renaissance entwickelt hat. Nachdem die westliche Philosophie den Weg des »Rationalismus« eingeschlagen habe, habe sie die Möglichkeit eines wahren Zugangs zur metaphysischen Dimension

---

60 »Islam can act as a balancing factor, since it consciously ascribes the multitude of expressions of the divine to a single original source. [...] This is the religious unity of diversity, the harmonia Abrahamica.« Rusmir Mahmutćehaijić: *Bosnia the Good. Tolerance and Tradition*, Budapest 2000, S. 82f. Diese Passage fehlt in der Originalausgabe.

61 »Bosnia is one name for the awareness of this balance – it is thus of paradigmatic importance for the entire world. All its individual elements – Judaism, Christianity, Islam – are necessary to one another. The denial of any is the denial of all. Their integrity as external entities is reinforced by the internal essence of all.« Ebd., S. 83.

62 »Spomenuta linijska razumijevanja sakralne historije čine muslimane obaveznim da prihvate kršćanske zajednice, budući da ih prihvaća Božija Objava. Kršćanske zajednice ne prihvaćaju islam, jer su osnovane na vjeri u okončanje Objave u Kristu.« Mahmutćehajić: *Dobra Bosna* (Anm. 48), S. 38.

63 »Crkva je u pravoslavnom razumijevanju sredstvo u rukama države. Zato su u međusobnim odnosima pravoslavnih crkava nacionalni egoizmi nadjačavali ekumenske težnje.« Ebd., S. 21.

64 »Ključni paradoks bosanske i bošnjačke politike jest da najvažniji preduvjet opstanka i Bosne i Bošnjaka jesu dijalog i saradnja sa Srbima i Hrvatima, iako je i najpogibeljnija klica protivmuslimanstva, protivbosanstva i protivbošnjaštva upravo među njima. Isključivanje prava Srba i Hrvata na Bosnu zato što oni s vremena na vrijeme postaju sredstvo protivmuslimanskih, protivbosanskih i protivbošnjačkih nacrta svodi bosansku politiku na bošnjačku, a bošnjačku na politiku ›zemlje i krvi‹, što je siguran put prema propasti i Bosne i Bošnjaka. Iz toga slijedi da Bošnjaci mogu i moraju u islamu naći vrelo svoje zasebnosti i snage, ali i jasno viđenje Bosne kao nacrta u kojem islam podupire jedinstvo različitosti.« Ebd., S. 132.

65 Wie u. a. aus dem letzten Beispiel deutlich wird, verwendet Mahmutćehajić die Begriffe »bosnisch« und »bosniakisch« oft als semantisch äquivalent. Über die Radikalisierung der Tendenz, die bosnische kulturelle Identität mit dem bosniakischen Element gleichzusetzen, in der jüngsten Vergangenheit vgl. Dubravko Lovrenović: »Povijesne greške ef. Cerića«, in: *Dani* 449 (2006), hier nach http:/www.bhdani.com (letzter Zugriff 30. Sept. 2009).

der Wirklichkeit verloren, denn dies könne nur vom »Symbolismus« gewährleistet werden.[66] Mit erstaunlicher Leicht(fert)igkeit erklärt Mahmutćehajić fünfhundert Jahre Zivilisationsgeschichte für nichtig und plädiert für die Rückkehr zu einer Lebensform, in der nicht die kritische Vernunft, sondern die »Unterwerfung« des Menschen unter Gott und seine Gesetze das leitende Prinzip sei.[67] Nur dadurch sei ein verstehender Zugang zu den Symbolen der Wirklichkeit überhaupt möglich, und nur dadurch könne die bosni(aki)sche Kultur wirklich begriffen werden: nicht »rationalistisch«, sondern »symbolistisch«[68].

Ein ›erleuchtendes‹ Beispiel dieser symbolistischen Hermeneutik liefert Mahmutćehajić selbst, wenn er die Symbole auf den *stećci*, den bosnischen mittelalterlichen Grabmälern, in direkte Verbindung mit den religiösen Symbolen des Islam bringt.[69] Die Allgemeingültigkeit dieser Symbole (der Apfel, die Rose, der Stab, der Mond, das Schwert, die Spinnwebe usw.) und der Verzicht auf jegliche historische Kontextualisierung erlauben Mahmutćehajić, die bekannte These einer geistig-kulturellen Verbindung zwischen der Bosnischen Kirche, der die *stećci*, ohne hinreichende wissenschaftliche Begründung, zugeschrieben werden, und dem Osmanischen Reich zu ›bekräftigen‹. In der ›anderswissenschaftlichen‹ Welt des Mahmutćehajić, in der das kausal-logische Denken keine Rolle spielt, nimmt diese postulierte geistige Verbindung die Form einer regelrechten *translatio imperii* an, indem die Legende der Überreichung des Stabs des *did* bzw. *djed* (»Großvater«, Bischof) der Bosnischen Kirche als Symbol der geistigen Tradition Bosniens an die

---

66 »Iznijete naznake o temeljnim pitanjima razumijevanja bošnjačke kulture dovode nas do ključnog pitanja o simbolizmu kao načinu izražavanja, koji je postao posve stran ovovremenoj kulturi, iako je to sredstvo najbolje prilagođeno poučavanju viših vjerskih i metafizičkih istina. [...] Simbolizam je posve suprotan racionalizmu. […] Tumačenje znakova čini temelj svih vjerodostojnih predanja, ali je ono od vremena renesanse pomračeno i zagubljeno na Zapadu«, Mahmutćehajić: *Dobra Bosna* (Anm. 48), S. 58 und S. 68.

67 »Islam u središte razumijevanja svijeta stavlja uzajamnost između Boga kao Stvoritelja i čovjeka kao stvora. [...] Čovjeku je dodijeljeno pravo na izbavljenje, dok Bog zadržava sva ostala prava. Iskorišćenje tog prava ovisi o potčinjavanju Božijim pravima. Čovjek se potčinjavanjem Božijim pravima obistinjuje u svojoj potpunoj slobodi, koja znači robovanje Bogu. Kao rob Božiji, čovjek prepoznaje i razumije Božije znake u svemu oko sebe [...]« Ebd., 59.

68 »Jezgru bošnjačkog bića čini kultura osnovana na počelima višeg reda, pa ona ne može biti ni shvaćena ni prikazana na vjerodostojan način ako je pristup isključivo racionalistički i dogmatsko sekularistički.« »Bošnjačka ukupnost proistječe iz svetog predanja, pa je zato neshvatljiva izvan nauka o znaku.« Ebd., S. 105 und S. 70. Unweigerlich erinnern diese Äußerungen an einen trivialen Stereotyp der russischen Selbstbeschreibung, nach dem Russland mit dem Verstand nicht zu begreifen sei.

69 Vgl. ebd., S. 76–101.

bosnische Sufi-Gemeinde in den ersten Jahren der osmanischen Herrschaft als historische Tatsache deklariert wird.[70]

Die Mahmutćehajić'sche »Einheit in der Vielfalt« als Beschreibungsmodell für den bosnischen Multikulturalismus offenbart erneut die fatale Legierung von Religion und Ethnizität, die den postulierten Dialog der Kulturen zu unterminieren scheint. Die deklarierte prinzipielle religiöse Toleranz in Bosnien als Voraussetzung für ein einmaliges Kultursystem erweist sich bei näherem Hinsehen als pseudowissenschaftliche Mystifizierung einer ununterbrochenen spirituellen Tradition, die im Islam ihren Dreh- und Angelpunkt findet. Das Miteinander der bosnischen Ethnien wird zu einem Gegeneinander der Religionen, bei dem die Differenzen prinzipiell unüberbrückbar sind.

Das dramatische Kulturmodell (Dževad Karahasan)

Es mag vielleicht verwundern, den Namen Dževad Karahasan in der Reihe der bosniakischen Intellektuellen zu sehen, die kryptonationalistische Thesen unter dem Deckmantel des Multikulturalismus verbreiten. Denn Karahasan betreibt vordergründig keine pseudowissenschaftliche Mystifikation der Geschichte, vielmehr bedient er sich in seinen Texten über das bosnische Kulturmodell semiotisch-strukturalistischer Analysekategorien, die sicherlich geeigneter sind, um das Zusammen- und Gegeneinanderwirken der bosnischen Ethnien zu beschreiben als die Postulierung einer vagen spirituellen Tradition. Der explizite Verweis auf Lévi-Strauss und auf die Dramentheorie sowie die implizite, aber offensichtliche Anlehnung an Michail Bachtins Dialogizität und Jurij Lotmans raumsemiotischen Begriff der Grenze erlauben Karahasan eine differenzierte Deskription eines Kulturmodells, in dem die Identitätskonstitution ein unabschließbares Wechselspiel zwischen Eigenem und Fremdem bedeutet und in dem zentrifugale und zentripetale Kräfte gleichermaßen am Werk sind. Trotzdem lässt sich auch bei Karahasan die Tendenz beobachten, dem bosniakisch-muslimischen Element eine konstituierende, den Dialog der Kulturen garantierende Rolle zuzuschreiben.

Karahasan erläutert seine Konzeption des »dramatischen« Kultursystems Bosniens am Beispiel Sarajevos. In seiner raumsemiotischen Analyse der Stadt, die in den ersten Kriegsjahren als idealisiertes Erinnerungs-

---

70 »Posljednji did Crkve bosanske predao je svoj didovski štap šejhu mevlevijskog bratstva.« Ebd., S. 89. Vgl. dazu die kritischen Anmerkungen von Lovrenović: *Povijest est magistra vitae* (Anm. 27), S. 275ff.

porträt einer zerschlagenen urbanen Realität entstand,[71] konzeptualisiert Karahasan Sarajevo als einen Mikrokosmos, als einen »Ort, an dem sich die verschiedenen Antlitze der Welt in einem Punkt sammeln, wie es die diffusen Strahlen des Lichtes in einem Prisma tun«.[72] Sarajevo sei ein kultureller, ethnischer und religiöser Mikrokosmos, da die Stadt gleich nach der Gründung »Menschen aller monotheistischen Religionen und sich aus diesen Religionen ableitenden Kulturen sowie eine Großzahl verschiedener Sprachen und in diesen Sprachen enthaltener Lebensformen« in sich versammelt habe.[73] Das Besondere an diesem Mikrokosmos sei die Form des Zusammenlebens der verschiedenen Kulturen, die Karahasan mit den Grundprinzipien des Dramas vergleicht:

> [D]as Grundverhältnis zwischen den Elementen des Systems ist das einer oppositionellen Spannung, die Elemente kontrastieren miteinander und sind durch eben diese sie gegenseitig definierende Kontrastierung miteinander verbunden; die Elemente finden Eingang in die Struktur des Systems, ohne ihre uranfängliche Natur bzw. eine der Eigenschaften einzubüßen, die sie außerhalb des durch sie konstituierten Systems besitzen.[74]

Das bosnische Kultursystem, wie es in Sarajevo »in seiner reinsten Form« realisiert wurde, sei genuin pluralistisch und dialogisch, und stehe somit in Opposition zur »monistischen« Multikultur der westlichen Großstäd-

---

71 Vgl. Dževad Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjega grada«, in: ders.: *Dnevnik selidbe*, 2. Aufl., Zagreb 1995, S. 7–29; dt.: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt«, in: *Tagebuch der Aussiedlung*, Klagenfurt/Salzburg 1993, S. 7–28. Vgl. dazu Darinka Sigrid Völkl: »Sarajevo in der bosnischen Literatur. Die literarische Gestaltung der Stadt Sarajevos als Spiegelbild Bosniens bei Ivo Andrić, Meša Selimović und Dževad Karahasan«, in: Ingeborg Ohnheiser (Hg.): *Wechselbeziehungen zwischen slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen in Vergangenheit und Gegenwart*, Innsbruck 1996, S. 359–374, hier S. 369–374; und Monika Straňáková: »Kulturelle Grenzen und Grenzüberschreitungen in Bosnien. Die Sarajevo-Essays von Dževad Karahasan«, in: Holger Huget/Chryssoula Kambas/Wolfgang Klein (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Differenz und Identität im Europa der Gegenwart*, Wiesbaden 2005, S. 65–72.

72 Karahasan: »Sarajevo – Porträt der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 9f.; »mjesto u kojem su se različita lica svijeta sabrala u jednu tačku onako kako se u prizmi saberu rasute zrake svjetlosti.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjega grada« (Anm. 71), S. 7f.

73 Karahasan: »Sarajevo – Porträt der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 10; »sabrao ljude svih monoteističkih religija i kulture izvedene iz tih religija, bezbroj različitih jezika i oblike života koje ti jezici sadrže.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjega grada« (Anm. 71), S. 8. Karahasan verwendet den Begriff Religion fälschlicherweise auch für die orthodoxe und die katholische Konfession.

74 Karahasan: »Sarajevo – Porträt der inneren Stadt« (Anm. 71), 12f.; »[T]emeljni odnos među elementima sistema je opozicijska napetost, što znači da su elementi sistema postavljeni jedan nasuprot drugome i međusobno vezani upravo tom suprotstavljenošću u kojoj definiraju jedan drugoga; elementi ulaze u sastav sistema (u sastav cjeline višeg reda) ne gubeći svoju primordijalnu prirodu, odnosno niti jednu od osobina koje imaju izvan sistema kojega konstituiraju.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjega grada« (Anm. 71), S. 10.

te, in denen statt Spannung ein »gegenseitiges Ausschließen oder Verschlingen« herrsche.[75] Die Figur der Grenze als ein – im Lotman'schen Sinne – Übersetzungsmechanismus,[76] als ein dialogisches Element zwischen den beiden Identitäten, die sich die Grenze teilen, ist in Karahasans Sarajevo-Konzept zentral.[77] Die Grenzziehung wird dabei zum unabdingbaren Element der Identitätsbildung, deren »dramatische« Natur auf Spannung (im produktiven Sinne) basiert.[78] Die klare Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden sei die Grundoperation bei der Identitätskonstituierung im bosnischen Kultursystem, in dem

> jedem Menschen [...] der andere notwendigerweise als Beweis der eigenen Identität [dient], weil sich die eigene Besonderheit nur vor der Besonderheit des Anderen erweist und artikuliert, während in einem nach idealistischer Dialektik konstruierten System der andere nur scheinbar der andere ist, in Wirklichkeit aber ein maskiertes Ich bzw. ein in mir enthaltener anderer, denn die kontrastierten Fakten sind genaugenommen eins.[79]

Diese scharfe Polemik mit »den modernen babylonischen Vermischungen in den westlichen Städten«[80] richtet sich (implizit, aber unverkennbar) auch gegen die Konzeptualisierung Sarajevos als Ort einer einmaligen, vom Krieg bedrohten kulturellen Vermischung, die – wie eingangs erläutert – in der westlichen Publizistik in den Kriegsjahren weitverbreitet

---

75 Karahasan: »Sarajevo – Porträt der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 13; »uzajamno proždiranje ili [...] sadržavanje«. Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjega grada« (Anm. 71), S. 10. Deutlich erscheint an dieser Stelle die Anlehnung an die Bachtin'sche Opposition zwischen dem dialogischen und dem monologischen Prinzip. Vgl. Michail M. Bachtin: »Das Wort im Roman«, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von R. Grübel, Frankfurt/M. 1979.

76 Vgl. Jurij Lotman: *Vnutri mysljaščich mirov*, Moskva 1996, S. 183.

77 Vgl. auch Karahasans weitere Beschreibungen Sarajevos, die auf diesem Begriff der Grenze basieren und sich mit Kulturräumen wie dem Hotel Europa oder dem Stadtgarten befassen, in denen das Miteinanderwirken von osmanischen und österreichischen Elementen sichtbar wird: Dževad Karahasan: »Hotel ›Europa‹«, in: ders.: *Tagebuch der Aussiedlung* (Anm. 71), S. 91–94; ders.: »Gärten und Wüste. Der Park in Sarajevo«, in: ders.: *Das Buch der Gärten. Grenzgänge zwischen Islam und Christentum*, Frankfurt/M./Leipzig 2002, S. 113–159.

78 Zum Begriff der Grenze bei Karahasan vgl. auch: Dževad Karahasan: »Zur Grenze. Eine Einführung«, in: ders./Markus Jaroschka (Hg.): *Poetik der Grenze. Über die Grenzen Europas sprechen – Literarische Brücken für Europa*, Graz 2003, S. 10–14.

79 Karahasan: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 14. »[S]vakome članu dramatskog kulturnog sistema Drugi [...] potreban kao dokaz vlastitog identiteta jer se vlastita posebnost dokazuje i artikulira u odnosu na posebnost Drugoga, dok je u dijalektički konstruiranome sistemu Drugi samo prividno Drugi a zapravo je maskirani Ja, odnosno u meni sadržani Drugi, budući da su u dijalektičkom sistemu (i dijalektičkom načinu mišljenja) suprotstavljene činjenice zapravo Jedno«; Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjeg grada« (Anm. 71), S. 10f.

80 Karahasan: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 14; »s modernom babilonskom izmiješanošću u modernim zapadnim gradovima.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjeg grada« (Anm. 71), S. 11.

war. Sich gegen diese Zuschreibung von Außen wehrend, beschreibt Karahasan das bosnische Kultursystem als ein System der Konfrontation, Gegenüberstellung und Grenzziehung, das mit Hybridität wenig gemeinsam hat.

Karahasans Ablehnung dieser im weitesten Sinne postmodernen Konzepte ist aber auch methodologischer Art, denn seine Argumentation ist streng strukturalistisch und baut auf binären Oppositionen räumlicher Natur – offen vs. geschlossen, innen vs. außen – auf. Ein permanentes »Spiel des gegenseitigen Kommentierens und Kontrastierens von Offenem und Geschlossenem, von Außen und Innen«[81] konstituiert nach Karahasan die innere Semantik der Stadt. Diese strukturellen Oppositionen findet Karahasan sowohl in der Gesamtorganisation der Stadt als auch in jedem ihrer Teile sowie – mit einem typisch strukturalistischen symmetrischen Eifer – in jedem Element des Alltagslebens, vom Wohnen bis zum Essen. Raumsemiotisch gesehen versteht Karahasan das Zentrum der Stadt, die *čaršija*, als ein »reines Innen, weil es zweifach von der Außenwelt abgeschirmt ist – zunächst durch die das Talbecken umstehenden Berge und dann durch die einzelnen Stadtviertel, die *mahale*, die sich über die Innenhänge dieser Berge hinziehen«.[82] Die *mahale* haben eine weitgehend homogene ethnisch-religiöse Struktur, so dass es muslimische, orthodoxe, katholische und jüdische *mahale* gibt. Da das Zentrum der Stadt, die *čaršija*, ein Gebiet sei, »in dem man nicht wohnt, sondern das Werkstätten, Läden und anderen Formen des Wirtschaftslebens vorbehalten ist«,[83] stelle es ein Innen dar, das semantisch offen sei:

> Auf der Čaršija artikuliert und realisiert jede der Kulturen, die es in den Mahale gibt, ihre universelle Komponente, weil auf der Čaršija allgemeinmenschliche Werte realisiert werden, wie sie nun einmal jede Kultur in sich birgt – es wird gehandelt und damit die ökonomische Existenzgrundlage in dieser Welt gesichert, und zugleich werden auf der Čaršija menschliche Solidarität und Kommunikation und Offenheit mit und gegenüber anderen gepflegt. Denn

---

81 Karahasan: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 14; »igra međusobnog komentiranja i suprotstavljanja otvorenoga i zatvorenog, vanjskoga i unutrašnjeg«, Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjeg grada« (Anm. 71), S. 11.

82 Karahasan: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 15; »sama unutrašnjost jer je dva puta ograđeno od vanjskoga svijeta – najprije brdima kojima je ograđena kotlina u kojoj je ono izgrađeno, a onda pojedinim gradskim četvrtima, mahalama, izgrađenim na unutrašnjim obroncima tih brda.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjeg grada« (Anm. 71), S. 11.

83 Karahasan: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 15; »prostor u kojem se ne stanuje jer je rezerviran za radionice, trgovine i druge oblike privređivanja.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjeg grada« (Anm. 71), S. 12.

> auf der Čaršija begegnen sich die Menschen aus den ringsum angeordneten Mahale und kommunizieren und arbeiten neben- und miteinander.[84]

Das Besondere am Kultursystem Sarajevos sei die Tatsache, dass diese Verflüssigung der Differenzen im Alltagsgeschäft jedes Mal rückgängig gemacht werde, wenn der Sarajlijer in seine eigene *mahala* zurückkehrt.[85] Die Besonderheit der räumlichen Disposition der *mahale* sei die, dass jede *mahala* mindestens an eine weitere grenzt, die ethnisch-konfessionell anders besetzt ist: Latinluk z. B. grenzt an Bistrik, also berühren sich hier die katholische und muslimische Kultur. Dabei komme es nicht zu Vermischungen, vielmehr sei die deutliche Grenzziehung die Voraussetzung für die Identitätskonstitution: »Dank dieser Nachbarschaft und dem ständigen Kontakt erkennen der Katholik und der Muslime dieser Mahalas ganz deutlich ihre Besonderheiten und entwickeln ganz klar das Bewusstsein ihrer Identitäten. Indem ich den anderen entdecke, entdecke ich mich selbst; indem ich den anderen kennenlerne, lerne ich mich selbst kennen.«[86]

Auch wenn Karahasans Essay keinen geschichtswissenschaftlichen Anspruch hat, fällt doch auf, dass seine Darstellung des dialogisch-dramatischen Kultursystems Bosniens ahistorisch ist: Als ideal(isiert)e Grundstruktur kann sie lediglich für die osmanische Zeit eine gewisse

---

84 Karahasan: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 16; »Na Čaršiji svaka od kultura što postoje u mahalama artikulira i realizira svoju univerzalnu komponentu jer se na Čaršiji realiziraju općeljudske vrijednosti koje svaka kultura naravno sadrži u sebi – privređuje se i time se osigurava ekonomska osnova postojanja u ovome svijetu, a istovremeno se na Čaršiji pokazuje ljudska solidarnost, potreba za komunikacijom, otvorenost prema drugome. Jer na Čaršiji se susreću, komuniciraju, surađuju i žive jedni uz druge ljudi iz mahala, iz svih mahala raspoređenih okolo.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjeg grada« (Anm. 71), S. 12. Trotz der (mehr oder minder versteckten) Polemik gegen postkoloniale Positionen lassen sich gerade in der Beschreibung der *čaršija* Parallelen finden, denn das Zentrum Sarajevos scheint hier eine Art *third space*, ein dritter Raum des *In-between* zu sein, ein hybrider Überlappungsraum oder eine Kontaktzone, in der Differenzen verflüssigt werden und kulturelle Übersetzungsprozesse stattfinden.

85 »Die Čaršija verlassend, ziehen sich die Sarajlijer aus der menschlichen Universalität in die Besonderheit ihrer Kultur zurück. Jede Mahala nämlich lebt das geschlossene Leben jener Kultur, die in ihr statistisch überwiegt, so dass zum Beispiel Bjelave eine ausgesprochene jüdische Mahala ist, in der das Alltagsleben alle Besonderheiten der jüdischen Kultur konsequent und umfassend realisiert.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 18; »Odlazeći sa Čaršije, svi se Sarajlije povlače iz ljudske univerzalnosti u posebnost svojih kultura. Svaka mahala, naime, živi zatvorenim životom one kulture koja u njoj statistički prevladava, tako da su, naprimjer, Bjelave izrazito židovska mahala koja u svome životu dosljedno i u potpunosti realizira sve posebnosti židovske kulture.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjeg grada« (Anm. 71), S. 13.

86 Karahasan: »Sarajevo – Portrait der inneren Stadt« (Anm. 71), S. 18. »[Z]ahvaljujući tom susjedstvu i tom stalnom dodiru, katolik i musliman iz ovih mahala savršeno jasno prepoznaju svoje posebnosti i savršeno jasno razvijaju svijest o svojim identitetima. Otrkivajući drugoga otkrivam sebe, upoznajući drugoga prepoznajem sebe.« Karahasan: »Sarajevo – Portrait unutrašnjeg grada« (Anm. 71), S. 13.

Gültigkeit beanspruchen. Diese Implikation in Karahasans Argumentation wird offensichtlicher in einem weiteren Text, in dem er den Gründungsakt des bosnischen Kulturmodells in der Ausstellung des Freibriefes für die bosnischen Katholiken sieht, die dem Treffen zwischen dem Sultan Mehmed II. und dem Franziskaner Fra Anđeo Zvizdović 1463 folgte.[87] Zugleich interpretiert Karahasan das Aufkommen nationaler Bewegungen in Bosnien am Ende des 19. Jahrhunderts, also in der k.u.k.-Zeit, als erstes Zersetzungsmoment dieses fragilen Gleichgewichts der Kulturen.[88] In dieser zeitlichen Abgrenzung lässt sich eine ähnliche Logik wie bei Filipović und Mahmutćehajić beobachten, denn schließlich sei es die Lehre des Korans gewesen, die den Sultan dazu bewegt habe, die Unantastbarkeit der Andersgläubigen zu garantieren und dadurch ein soziokulturelles System zu schaffen, in dem alle »Menschen, ungeachtet ihrer religiösen Zugehörigkeit, in ihrem Lebensraum auch tatsächlich zu Hause, also keine Minderheit, keine Gäste und auch nicht ›Einheimische zweiter Klasse‹« waren.[89] Auffallend in Karahasans Argumentation ist nicht nur die idealisierte Vereinfachung der juristischen und sozialen Situation von Muslimen und Nicht-Muslimen im osmanischen Bosnien, sondern auch die Verwendung der uns bekannten schematischen Opposition zwischen einer osmanisch geprägten Multikultur, dem bosnischen Kultursystem in seiner idealen Form und den christlichen, serbischen und kroatischen, monokulturellen Kräften, die dieses einmalige Kultursystem bedrohen. Diese Kräfte bezeichnet Karahasan als »totalitäre Ideologien, die die gesamte menschliche Identität auf die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv (zur serbischen bzw. kroatischen Nation) reduzieren«. Diese nationalistischen Ideologien, die ausschließlich eine »Teilung in ›die Unsrigen‹ und ›die Fremden‹« vorsähen, wurden demzufolge »aus Serbien und Kroatien nach Bosnien hineingetragen, wo ihre Wirkung viel schlimmer war als in den Ländern, aus denen sie stammten«.[90]

Allen Differenzierungskategorien zum Trotz, die Karahasan erlaubt hatten, das bosnische Kulturmodell als reinen Interaktionsprozess zu beschreiben, fällt er schließlich in das bekannte Schema zurück: Auch

---

87 Dževad Karahasan: »Das Ende eines Kulturmodells?«, in: Moritz Csáky/Klaus Zeyringer (Hg.): *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachkodierung des historischen Gedächtnisses*, Innsbruck 2000, S. 259–272, hier: S. 263.

88 »Ein unglückliches Zusammentreffen der Umstände wollte es nämlich, daß Ende des 19. Jahrhunderts in Bosnien das Nationale und das Religiöse gleichgesetzt wurden, so daß die bosnischen Katholiken national Kroaten, die bosnischen Orthodoxen national Serben, und die bosnischen Muslime (zwar erst im Jahre 1972) national Bosniaken wurden.« Ebd., S. 269.

89 Ebd., S. 264.

90 Ebd., S. 269.

bei Karahasan bedeutet die Erfindung Bosniens die paradoxe Konstruktion einer Kontingenz und Heterogenität ausschließenden Tradition des Multikulturalismus, in der aber der Dialog der Kulturen in einem idealisierten osmanischen ›goldenen Zeitalter‹ angesiedelt wird und seine Zersetzung ausschließlich kroatischen und serbischen nationalistisch-monokulturellen Elementen zugeschrieben wird. Erneut werden wir mit der Tatsache konfrontiert, dass die in der bosnischen Kultur grundlegende Legierung von Religion und Ethnizität ein gewaltiges Hindernis zu sein scheint, um eine – wie auch immer geartete – analytische Metaposition einzunehmen, die unabdingbar wäre, um die hier dargestellten Denkschemata zu brechen und den bosnischen Multikulturalismus adäquat zu beschreiben. Noch im heutigen Bosnien, in dem die Konstruktion der nationalen Identität von den Kriegserfahrungen zutiefst geprägt ist, scheint eine solche Metaposition schwer einnehmbar zu sein. So hat Mustafa Imamović, Autor des historischen Bestsellers *Historija bošnjaka* (Geschichte der Bosniaken, 1997) in einem Interview 2001 auf die Frage, ob er mit seinem Buch nicht eine Mythologisierung der bosniakischen Geschichte betrieben hätte, geantwortet, dass im heutigen Bosnien die Kraft des Arguments nicht mehr zähle, auf serbische und kroatische Mythologisierungen solle man mit Mythologisierungen antworten.[91] Für ein dialogisches Kulturmodell scheint es keinen Raum zu geben.

[91] »Šta hoće SDA: ummu muslimanu ili modernu državu«, in: *Dani* 195 (2. März 2001), www.bhbani.com/arhiva/195/intervju.shtml (Letzter Zugriff: 30. Sept. 2009). Vgl. dazu Ferhadbegović: »Vom Nachteil der Historiographie« (Anm. 16), S. 132.

Geteilte Ideologie – Bezugsgröße Kommunismus

Jugoslawien als neuer Kontinent. Politische Geographie des ›dritten Weges‹

Tanja Zimmermann

Von 1945 bis etwa 1960 entwickelte sich in Jugoslawien eine extrem dynamische mediale Landschaft, die dem politisch-ideologischen Kurs zwischen Ost und West entsprach. So wurden in schneller Abfolge mehrere Konzepte eines ›dritten Weges‹, später sogar einer ›dritten Welt‹, entworfen, um das Land sowohl vom Osten als auch vom Westen abzugrenzen und in seiner Eigenständigkeit zu behaupten. Innerhalb dieser 15 Jahre folgte Jugoslawien zuerst der sowjetischen Doktrin des sozialistischen Realismus ehe es sich nach dem Vorbild des russischen Konstruktivismus als eine Quasi- oder Neo-Avantgarde des Marxismus entwarf und sich schließlich zu einem Neo-Primitivismus bekannte, der Geschichte und Folklore des Landes am besten zu entsprechen schien. Dabei wurden unterschiedliche künstlerische Konzepte synkretistisch ins Erscheinungsbild des ›neuen‹ Jugoslawiens integriert und ihm angepasst.

Jugoslawien nach sowjetischem Vorbild

Bis zum Ausschluss aus dem Kominform am 28. Juni 1948 erfolgte die Umgestaltung des ›neuen‹ Jugoslawiens, das nach dem Zweiten Weltkrieg unter der Führung von Josip Broz Tito gegründet worden war, nach dem Vorbild der Sowjetunion.[1] Auf den Titelseiten der jugoslawischen Zeitungen waren zu dieser Zeit die sowjetischen Feste und Gedenktage allgegenwärtig – als ginge es um die eigene staatliche Memoria, um die eigene politische Landschaft. So freute sich z. B. der Vorsitzende des jugoslawischen Bundesrates, Vladimir Simić, in der Belgrader Wochenzeitung *Republika* erschienenen Neujahrsgrußbotschaft vom 7. Januar 1947 darüber, dass »die jugoslawischen Völker unter dem machtvollen Schutz der Sowjetunion mit dem slawischen Russland an der Spitze, die immer die treueste und unermüdlichste Vorkämpferin des internatio-

[1] Zur Umgestaltung Jugoslawiens nach sowjetischem Vorbild: Leonid J. Gibijanskij: *Sovetskij Sojuz i Novaja Jugoslavija. 1941–1947*, Moskau (Nauka) 1987.

nalen Friedens und der Sicherheit aller Völker war und bleibt, endlich ihren Weg auch im demokratischen Frieden gefunden haben«.[2] In derselben Ausgabe werden die Errungenschaften der Oktoberrevolution – der Heroismus und die geistige Kraft des russischen Volkes – gepriesen, die Persönlichkeiten wie Dostoevskij und Lenin hervorgebracht haben sollen.[3] Im Aufmacher der *Republika* vom 28. Januar 1947 wird Lenins 23. Todestags gedacht,[4] eine Seite weiter folgt ein Interview mit dem »Generalissimus Stalin«, das von der sowjetischen Nachrichtenagentur TASS übernommen wurde. Am 28. Februar 1947 feiert *Republika* das 29-jährige Bestehen der sowjetischen Armee und den gemeinsamen Kampf beider Truppen im Zweiten Weltkrieg.[5] Am 9. September 1947 ist dann die *Apotheose der ewigen Stadt* Moskau das zentrale Thema. Die sowjetische Hauptstadt wird als Heimstatt von Fortschritt, Freiheit und Menschlichkeit porträtiert.[6] Am 4. November 1947 wird schließlich der 30. Jahrestag der Oktoberrevolution begangen.[7] Man berichtete in den Zeitungen über Ausstellungen sowjetischer Maler (z. B. Gerasimov, Dejneka, Plastova) sowie Bildhauer (z. B. Muchina, Merkurov, Šader) und reproduzierte ihre Meisterwerke.[8] Auch das Massenmedium Radio, das in Jugoslawien erst nach dem Krieg eingeführt wurde, spielte nach sowjetischem Vorbild nunmehr eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben.[9] In der Literatur und der bildenden Kunst wurde der Kanon des sozialistischen Realismus durch Nachahmung sowjetischer Künstler befolgt. Preisgekrönte Arbeiten jugoslawischer Meister, wie die des Bildhauers Antun Augustinčić und die des Malers Slavko Pengov, galten als repräsentativ für die jugoslawische stalinistische Ästhetik. Augustinčić, damals Vorsitzender der Union der bildenden Künstler Jugoslawiens,

---

2 *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 7. Jan. 1947, S. 1.

3 Radislav Bobović: »Ruski narod je vodeći u svijetu«, in: *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 7. Jan. 1947, S. 3.

4 *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28. Jan. 1947, S. 1.

5 *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28. Feb. 1947, S. 1.

6 *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 9. Sept. 1947, S. 1.

7 *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 4. Nov. 1947, S. 1.

8 Vgl. Aleksandar Rom: »Trideset godina sovjetskog valjarstva«, in: *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 21. Okt. 1947, S. 3f. mit Fotos der Werke von Sergej Merkurov, Vera Muchina und Ivan' Šader; Anonymer Autor »Kulturna blaga Ukrajine«, in: *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28. Okt. 1947, S. 3.

9 Marijan Matković: »O nekima problemima radiofonije«, in: *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i javna pitanja*, IV (1948), S. 382–385; Zur Radiofizierung der Sowjetunion: Jurij Murašov: »Sowjetisches Ethos und radiofizierte Schrift. Radio, Literatur und die Entgrenzung des Politischen in den frühen dreißiger Jahren der sowjetischen Kultur«, in: Ute Frevert/Wolfgang Braungart (Hg.): *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2004, S. 217–245.

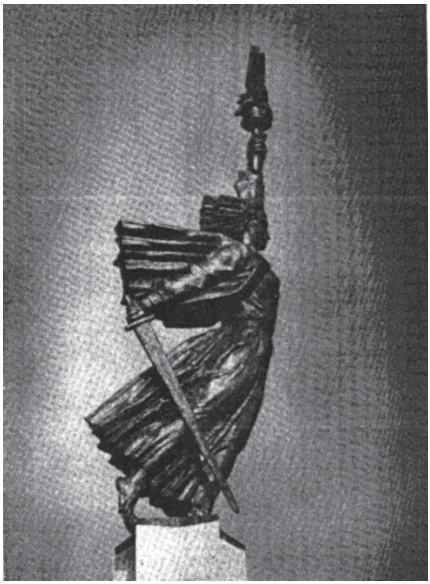

Abb. 1

Abb. 2

errichtete 1945–46 in Batina Skela an der Donau ein Denkmal zu Ehren der Roten Armee (Abb. 1).[10]

Die allegorische Personifikation des sowjetischen Heeres mit Schwert und Fackel ist ein Konglomerat aus der antiken *Nike von Samothrake* und Vera Muchinas Skulptur *Arbeiter und Kolchosbäuerin*. Die Statue wurde auf der Pariser Weltausstellung 1937 vor dem sowjetischen Pavillon aufgestellt (Abb. 2).[11] Wie das Vorbild Muchinas, platzierte auch Augustinčić seine Skulptur auf einem gigantischen Sockel. Ein Beispiel für den sozialistischen Realismus in der Malerei ist das monumentale Wandfresko in Titos Regierungsvilla am Bleder See, das 1948 den ersten Preis des Komitees für Kultur und Kunst Jugoslawiens erhielt.[12] Es

---

10 Reproduziert in *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i javna pitanja*, IV/3 (1948), S. 212.

11 Der Vorbildcharakter dieser Skulptur wird auch in den Reiseberichten von Josef Martin Presterl (vgl. Josef Martin Presterl: *2000 Kilometer durch das neue Jugoslawien*, Graz (Kristall) 1947, S. 56) und von Il'ja Ėrenburg (vgl. Ilja Ehrenburg: *Wege Europas*, Zürich (Steinberg) 1947, S. 114) herausgestellt. Trotz des Bruchs mit Stalin Ende Juni 1948 blieb der sozialistische Realismus bis 1950 die führende Kunstrichtung. Vor allem die frühen Partisanendenkmäler folgten dem sowjetischen Leitbild (vgl. Oto Bihalji Merin (Hg.): *Yugoslav Sculpture in the twentieth century*, Belgrad (Jugoslavija) 1955, S. 122f, S. 125–129, S. 133, S. 138, S. 142–144).

12 Čedomir Minderović: »Nagrade Komiteta za kulturu i umetnost jugoslovanskim književnicima i umetnicima«, in: *Književne novine. Organ Saveza književnika Jugoslavije*, 4 (9. März 1948), S. 1ff.

zeigt die siegreiche Partisanenarmee, die der Parteiführung zufolge das Proletariat und das verarmte Bauerntum in die Freiheit geführt haben soll.[13]

Mit der Übertragung des sowjetischen Lebensstils nach Jugoslawien schienen zumindest für die Kommunisten auch die Balkanklischees, die dieser Region seit dem 19. Jahrhundert anhafteten,[14] überwunden zu sein. Der sowjetische Schriftsteller Il'ja Ėrenburg verkündete daher in seinem 1947 erschienenen Reisebericht *Dorogy Evropy* (›Wege Europas‹), dass der »Balkan« nicht mehr auf dem Balkan zu verorten sei.

> Einst war das Wort Balkan ein Synonym für nationale Feindschaft, Bruderkriege, Palastrevolutionen, Ignoranz und Wildheit der Sitten. Diese Zeiten sind vorbei. Der Balkan erlebt jetzt eine Epoche des kulturellen Aufstiegs, des geistigen Glühens, des Schöpfertums; und wenn noch irgendein ›Balkan‹ im früheren Sinne dieses Wortes existiert, so bestimmt nicht hier auf dem Balkan.[15]

Auch der österreichische Kommunist slowenischer Herkunft, der Schriftsteller und Verleger Josef Martin Presterl,[16] verschiebt in seinem propagandistischen Reisebericht *2000 km durch das neue Jugoslawien* 1947 den Balkan vom Rande ins Herz Europas. Dabei bedient er sich der sowjetisch anmutenden Aufschwungsrhetorik des Ersten Fünfjahresplans.

---

13 Reproduziert auf der Titelseite von *Književne novine. Organ Saveza književnika Jugoslavije*, 4 (9. März 1948). Der Maler Pengov hatte sich bereits in den 1930er Jahren einen Namen gemacht – mit religiösen Kirchenausmalungen. Das hinderte ihn nicht daran, nun als Maler des sozialistischen Realismus Karriere zu machen. Er durfte neben dem Gebäude des Zentralkomitees in Belgrad auch das slowenische Parlament dekorieren.

14 Zu Balkanstereotypen vgl.: Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1999 (Original: *Imagining the Balkans*, Oxford (Oxford University Press) 1997); Vesna Goldsworthy: *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*, London/New Haven (Yale University Press) 1998; Slavoj Žižek: »The Spectre of Balkan«, in: *The Journal of the International Institute*, 6 (1998) 2 (http://www.umich.edu/~iinet/journal/vol6no2/zizek.htm, Zugriff: 9. Sept. 2008); David A. Norris: *In the Wake of the Balkan Myth. Questions of Identity and Modernity*, Basingstoke u. a. (Macmillan u. a.) 1999; Dušan I. Bjelić/Obrad Savić (Hg.): *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*, Cambridge/London (MIT Press) 2002; Gabriella Schubert/Wolfgang Dahmen (Hg.): *Bilder von Eigenem und Fremden aus dem Donau-Balkan-Raum*, München (Südosteuropa-Gesellschaft) 2003.

15 Ehrenburg: *Wege Europas* (Anm. 11), S. 156f.

16 Obwohl der Autor im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte, Häftling im KZ-Dachau war und noch im Jahre 1947 Jugoslawien als ein kommunistisches Paradies beschrieb, half ihm sein Reisebericht 1948 nicht, die titoistische Säuberung zu überstehen. So wurde er mit seiner Verlobten Hildegard Hahn auf der Reise durch Jugoslawien verhaftet und bald danach als angeblicher Gestapoagent in den sog. »Dachauer Prozessen« am 26. April 1948 zu Tode verurteilt und am 18. Mai 1948 hingerichtet. Vgl. Heimo Halbrainer: »Josef Martin Presterl (1916–1948). Spanienkämpfer, Autor, Verleger«, in: *Zwischenwelt. Zeitschrift für Kultur des Exils und des Widerstands*, 24 (2007) 3, S. 18–22; http://www.kpoe-steiermark.at/aid=3284.phtml (Zugriff: 17. Jan. 2010)

> Folgen Sie auf der Karte dem wilden Lauf der Drina oder dem breiten Tal der Save oder der majestätischen breiten Donau, dort werden bald neue Kraftwerke entstehen und Licht und Kraft in die entlegendsten Gebiete des Landes bringen... Neue Industrien wachsen aus dem Boden, neue Hochöfen, neue Stahlwerke, neue Eisenbahnlinien… Dort, wo die Karte heute noch wildes Bergland zeigt, wird bald der Klang der ersten Lokomotiven ertönen… Und mit dem Gelingen der gewaltigen Industrialisierungspläne rückt das bisher abseits gelegene Land wirtschaftlich an das Herz Europas heran… Und damit ändert sich auch seine bisherige Stellung auf dem Balkan.[17]

Abram Rooms Film *V gorach Jugoslavii* (›In den Bergen Jugoslawiens‹) von 1946 führt besonders anschaulich vor, wie der Balkan angeblich durch die sowjetische Mission aus der Rückständigkeit auf den Weg der Aufklärung gebracht wurde. Room begründete damit in Jugoslawien das neue Genre des Partisanenfilms. Am Anfang des Films werden die Serben den alten Balkanstereotypen entsprechend dargestellt. Allerdings transformieren sie sich im Zuge der kommunistischen Emanzipation in ›neue Menschen‹ nach sowjetischem Vorbild. So beginnt der Volksaufstand gegen den deutschen Okkupator im Film – im Einklang mit dem Balkanklischee – mit einem Terrorakt: Mitten auf der Straße erschießt ein mutiger Gymnasialschüler nach dem Vorbild des serbischen Attentäters (Gavrilo Prinzip) auf den österreichischen Thronfolger (Franz Ferdinand) einen hohen deutschen Befehlshaber. Die Landschaft bestätigt ebenso das Klischee. So bilden von der Zivilisation abgeschnittene, karge Berge in Serbien und Montenegro (Abb. 3) sowie die orientalische Kulisse Bosniens und der Herzegowina mit verschleierten Frauen den stereotypischen Hintergrund der Partisanenbewegung.

Abb. 3

[17] Presterl: *2000 km durch das neue Jugoslawien*, (Anm. 11) S. 3f.

Abb. 4

Die Kampfszenen der kleinen Gruppen von Tito-Partisanen, die in burlesken Angriffen einen deutlich überlegenen Feind überlisten, wirken wie unüberlegte Räuberüberfälle. Sie erfolgen spontan und ohne jegliche Organisation. Zudem mangelt es den Kämpfern an jedweder Professionalität. Die Völker Jugoslawiens werden auf diese Weise – mit Ausnahme von Tito und den engsten Mitgliedern des jugoslawischen Zentralkomitees – als einfache, kräftige und impulsive Bauern in Volkstrachten und Schafsfellen dargestellt. Öfter als moderne Schusswaffen wenden sie Messer und Axt an. Der Anführer des Aufstandes trägt Titos illegalen Decknamen aus dem Jahre 1939 – Slavko Babić. Dennoch ist Tito selbst damit nicht gemeint. Denn Babić verändert sein Aussehen im Laufe des Films auf signifikante Weise. So könnte er am Anfang mit einem Kaukasier verwechselt werden (Abb. 4). Am Ende ähnelt er – wie Tito – immer mehr Stalin (Abb. 5 und 6).

Abb. 5

Abb. 6

Tito ist also im Film nicht mit Babić identisch und wird anders als dieser vielmehr als sowjetischer Zivilisationsmensch inszeniert. Er beugt sich schließlich wie Stalin auf den sowjetischen Plakaten immer wieder über eine Landkarte. Der filmische Babić wird auf diese Weise zu Stalins balkanischem Doppelgänger bzw. zu dessen zweiten, archaischen Ich. Babić muss allerdings – obwohl auch er letztlich in den ›neuen Menschen‹ verwandelt wird – am Ende sterben. Darüber hinaus ist es bemerkenswert, dass die Kampfmoral der Tito-Partisanen in den entscheidenden Augenblicken ebenso von der Sowjetunion abzuhängen scheint. Beispiele hierfür sind die eingespielte Musik Čajkovskijs oder die über das Radio zeitgerecht eintreffende Nachricht vom Sieg über die Wehrmacht in Stalingrad. Erst am Ende des Films, als die militärisch gut ausgestattete und straff organisierte Rote Armee Tito und seinen Partisanen zur Hilfe eilt, um gemeinsam die Hauptstadt Belgrad einzunehmen, setzt sich in den Kampfszenen der sowjetische Kanon durch. Die befreiten Volksmassen, die jugoslawische und sowjetische Fahnen sowie Porträts von Tito und Stalin durch die Straßen tragen, könnten mit denen aus sowjetischen Filmen verwechselt werden. Die naive, manchmal gar karikierte Volkstümlichkeit, die den jugoslawischen Freiheitskämpfern zugeschrieben wird, ist ein bewusst eingesetztes ideologisches Stilmittel, um die führende Rolle der Sowjetunion zu unterstreichen. Der Partisanenkrieg in Jugoslawien wird dadurch als ein kleiner Ableger des sowjetischen Großkampfes gegen den Faschismus dargestellt. Es wird suggeriert, dass die Tito-Partisanen ohne die Sowjets den Sieg über die deutschen Besatzer niemals errungen hätten.

Bei der Instrumentalisierung der Balkanklischees, durch die die Tito-Partisanen karnevalisiert werden, mussten die Sowjets nicht auf westliche Vorbilder wie Karl Mays *In den Schluchten des Balkans* (1892) zurückgreifen. In Russland bestand trotz der panslawistischen Bewegung, die die südslawischen orthodoxen Brüder unterstützte und sogar Freiwillige für deren Befreiungskämpfe anheuerte, seit den 1830er Jahren eine eigenständige, den Balkan orientalisierende Tradition. Bereits vor der Befreiung der Serben, Montenegriner und Bulgaren von der osmanischen Herrschaft 1878 und der Gründung der neuen Balkanstaaten schwankten panslawistisch gesonnene russische Autoren in ihrer Haltung gegenüber ihren südslawischen Stammesbrüdern zwischen Ablehnung und Bewunderung. Ivan Turgenevs Roman *Nakanune* (›Am Vorabend‹) von 1860 tritt dafür den Beweis an. Der Held des Romans, Insarov, ist ein in Russland aufgewachsener Bulgare und der Anführer des bulgarischen Aufstandes gegen die Türken. Er heiratet zwar die schöne Russin Elena, die ihm gegen den Wunsch ihrer Eltern Vorrang

vor russischen Freiern gibt. Doch die allegorische Vermählung Bulgariens mit Russland nimmt kein gutes Ende. Insarov stirbt noch bevor er seine versklavte Heimat erreicht an einer Lungenentzündung und seine junge Frau verschwindet als Krankenschwester spurlos in den Schluchten des Balkans. Die russische Ambivalenz gegenüber den Südslawen drückt im Roman der russische Bildhauer Šubin am deutlichsten aus. So porträtiert er den Bulgaren zweimal – einmal als markanten, tugendhaften Helden und ein anderes Mal mit den physiognomischen Zügen eines Hammels.

> Er hatte das Tuch schwungvoll heruntergezogen, und Bersenews Blicken präsentierte sich eine Statuette im Stil Dantans, gleichfalls Insarow darstellend. Etwas Boshafteres und Witzigeres hätte man sich nicht ausdenken können. Der junge Bulgare war als Hammel dargestellt, der, auf den Hinterbeinen stehend, die Hörner zum Stoß gesenkt hält. Sturer Ernst, Trotz, Eigensinn, Unbeholfenheit und Beschränktheit sprachen deutlich aus der Physiognomie dieses ›Gatten der feinwolligen Schafe‹, und dennoch war die Ähnlichkeit derart frappierend und unverkennbar, dass Bersenew laut lachen musste.[18]

Die tierische Physiognomie Insarovs spielt auf die asiatische Heimat Pans, des Satyrn und des Dionysischen an, die nun in Bulgarien verortet wird. Hier sind für bulgarische Helden keine goldenen Vliese zu erobern. Der Balkan wird außerdem in der russischen Literatur öfters – so in Tolstojs *Anna Karenina* (1878) – zu einem Ort des Abtauchens oder des Verschwindens der Helden. Die literarischen Helden Russlands begeben sich zwar in das Land der slawischen Brüder, deren Andersartigkeit wird jedoch nur mit Gesten der Negation quittiert.

An dieser Stelle kann nur kurz auf das russische Balkanbild verwiesen werden, da das Hauptaugenmerk auf der Konstruktion einer neuen, positiven jugoslawisch-balkanischen Identität nach 1945 liegt. Diese sollte sich die hegemonialen Blickregime und Projektionen aus Ost und West dienstbar machen, um einen zwischen Ost und West oszillierenden affirmativen ›dritten Weg‹ zu konstruieren. Eine derartige alternative Föderation der drei Balkanstaaten – Jugoslawien, Bulgarien und Griechenland – wurde erstmals 1945 in Ljubo Mirs Propagandabuch

---

[18] Iwan Turgenjew: *Vorabend. Väter und Söhne*, Berlin/Weimar (Aufbau-Verlag) 1983, S. 125; Ivan' S. Turgenev: *Nakanune. Otcy i deti*, Moskau (Chudožestvennaja literatura) 1979, S. 86. »Он ловко сдернул полотно, и взорам Берсенева предстала статуэтка, в дантановском вкусе, того же Инсарова. Злее и остроумнее невозможно было ничего придумать. Молодой болгар был представлен бараном, поднявшимся на задние ножки и склоняющим рога для удара. Тупая важность, задор, упрямство, неловкость, ограниченность так и отпечатались на физиономии ›супруга овец тонкорунных‹, и между тем сходство было до того поразительно, несомненно, что Берсенев не мог не расхохотаться.«

Das neue Jugoslawien anvisiert.[19] Konkreter wurden diese Pläne Ende des Jahres 1947. Im Leitartikel der *Republika* vom 23. Dezember 1947 *Podunavlje i Balkan* (›Die Donauländer und der Balkan‹), in dem sich das Land als vorbildhaftes Modell präsentiert, wird die Gründung einer noch größeren südslawischen Gemeinschaft angeregt (Abb. 7).

Број 112 БЕОГРАД, УТОРНИК, 23 ДЕЦЕМБРА 1947 ГОДИНА XIV

РЕПУБЛИКА

ОРГАН ЈУГОСЛОВЕНСКЕ РЕПУБЛИКАНСКЕ ДЕМОКРАТСКЕ СТРАНКЕ

Власник за Југ. републ. дем. странку ВЛАД. СВ. СИМИЋ | Излази сваког уторника БРОЈ 2 ДИНАРА | Чековни рачун 10-404.220 Поштанска фах број 378 | Уредник: С. МИЛИЋАНОВИЋ

УРЕДНИШТВО И АДМИНИСТРАЦИЈА

Поште Рибара (Н. Климентова) 17

Телефони: 23-705 и 23-522

Претплата поштом:

За годину дана Дин. 104

Рукописи се не враћају, осим

Ниво цисма се не прима!

Поштарина плаћена у готову

68-ми рођендан Стаљина

ПОСЛЕ ПОТПИСИВАЊА СПОРАЗУМА У ПЕЉТИ И БУКУРЕШТУ

ПОДУНАВЉЕ И БАЛКАН

Abb. 7

> So ist das neue Jugoslawien im Herzen der Donauländer und des Balkans die erste Gemeinschaft neuen Typs geworden, die in nur zwei Jahren ihre feste Organisation unter Beweis stellte und zum Modell und Zentrum wurde, das Vertrauen erweckt; damit wurde es ganz naturgemäß zum Sammelzentrum, das die Initiative für die Gründung der immer breiteren Gemeinschaften weckt.[20]

Die Trennung Jugoslawiens von der Sowjetunion erfolgte unter gegenseitigen Vorwürfen im Rahmen des orientalistischen Diskurses: Am Tag des Ausschlusses Jugoslawiens aus dem Kominform bezeichneten die Sowjets auf der Titelseite der *Pravda* die jugoslawische Regierung als

---

19 Ljubo Mir: *Das neue Jugoslawien*, Zürich/New York (Europa-Verlag) 1945, S. 102, S. 104f., S. 106f. (Original: *La Yougoslavie régénérée*, Lyon 1944).

20 *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 23. Dez. 1947, Titelseite.

pozornyj, čisto tureckij, terorističeskij režim[21] (›ein schändliches, gänzlich türkisches, terroristisches Regime‹). Die jugoslawische Regierung verglich umgekehrt auf dem VI. Kongress der kommunistischen Partei Jugoslawiens 1952 Stalins Methoden mit den ›mongolischen‹ Dschingis Khans.[22] In beiden Fällen glich sich die Identität des ehemaligen slawischen Bruders der des ehemaligen Feindes an: Aus den Jugoslawen wurde ein eurasisches Turkvolk, aus den Russen wurden Asiaten.

Der Titoismus als Neo-Avantgarde des Marxismus

Seit dem ideologischen Bruch mit der Sowjetunion stellten die jugoslawischen Kommunisten den politischen Anspruch, die Avantgarde des Kommunismus zu sein. Die neue Linie wurde auf der medialen Ebene von einer quasi- bzw. neo-avantgardistischen Ästhetik begleitet.[23] So konnten die Jugoslawen gewissermaßen den Pionier des Kommunismus mit seinen eigenen Waffen schlagen. Die Umschlagseite der Broschüre *Tito contra Stalin. Streit der Diktatoren in ihrem Briefwechsel* (1949),[24] in der die jugoslawische Regierung die geheime Streitkorrespondenz der beiden Zentralkomitees auf Deutsch veröffentlichte, schmückt eine anonyme Illustration, die das zentrale Element des suprematistisch-konstruktivistischen Revolutionsplakats Ėl Lisickijs, *Schlag die Weißen mit dem roten Keil* (1919), aufgreift (Abb. 8). Auf dem sowjetischen Propagandabild, auf dem die runden und spitzen geometrischen Formen für die politisch-ideologische Opposition zwischen den beiden Parteien des Russischen Bürgerkriegs – den Weißen und den Roten – stehen, sticht ein rotes Dreieck in den weißen Kreis ein. Auf der Broschüre bricht wiederum ein roter Keil vom fünfzackigen roten Stern, dem sowjetischen Staatsemblem, ab, als er in die Landkarte Jugoslawiens einsticht (Abb. 9). Die Illustration eignet sich also in einem Zitat die Formensprache der russischen Avantgarde an, um mit ihr das erstarrte Staatsemblem der Sowjetunion zu zerstören. Die Nachahmung dekonstruiert das Vorbild durch die

---

21 Informacionnyj bjuro: »Rezoljucija Informacionnogo bjuro o položenii v Kommunističeskoj partii Jugoslavii, in: *Pravda*, 28. Juni 1948, S. 1.

22 Josip Broz-Tito: *Der sechste Kongress der Kommunistischen Partei Jugoslawiens*, Bonn (Presse- und Informationsbüro der Jugoslawischen Botschaft) 1952, S. 25.

23 Zur Imitation der frühsowjetischen Propaganda: Tanja Zimmermann: »Copying the Soviet imperial narratives. Tito's ›third path‹ – a Neo-Avant-Garde of Marxism«, in: *Word & Sense. A Journal of Interdisciplinary Theory and Criticism in Czech Studies*, 9–10 (2009), S. 148–158.

24 Josip Broz Tito: *Tito contra Stalin. Streit der Diktatoren in ihrem Briefwechsel*, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 1949.

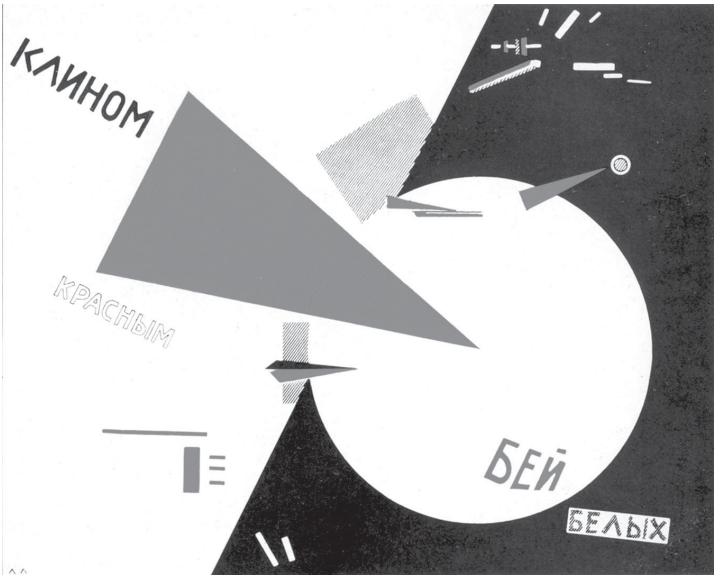

Abb. 8

Abb. 9

quasi-avantgardistische Paraphrase, durch das ironische Pastiche eines durch Stalin ›überwundenen‹ Stils sowjetischer Propaganda.

Nachdem die Gründung der Balkanföderation, die sich weit über Jugoslawien hinaus erstrecken sollte, an den imperialen Ansprüchen der Sowjetunion in Osteuropa scheiterte, begann Tito in den 1950er Jahren zusammen mit dem indischen Präsidenten Nehru und dem ägyptischen Präsidenten Nasser das ehrgeizige Projekt einer Bewegung der Blockfreien zu verwirklichen. 1956 wurde das neue Bündnis besiegelt,[25] 1961 traten auf der ersten Gipfelkonferenz in Belgrad der zur ›dritten Welt‹ angewachsenen Bewegung bereits 25 meist kommunistisch ausgerichtete, jedoch nicht Moskau-hörige Staaten Afrikas, Südasiens und Lateinamerikas bei.[26]

Der deutsche Journalist Peter Grubbe (alias Klaus Volkmann, dessen Nazi-Vergangenheit 1995 aufgedeckt wurde)[27] diskreditierte 1964 die neue Bündnispolitik Jugoslawiens, indem er sie in die Tradition des alten Balkan-Diskurses stellte. In seinem Buch *Herrscher von morgen?* spricht er dem Land seinen europäischen Charakter ab. Gerade die uneuropäischen Charakterzüge Jugoslawiens, jene »kleinasiatischen Einschläge«, die sich in der antiimperialistischen und antikolonialistischen Gesinnung der jugoslawischen Völker zeigten, würden es Tito ermöglichen, gemeinsam mit den ehemaligen Kolonialländern Asiens, Afrikas und Südamerikas eine eigenständige Dritte-Welt-Politik zu gestalten.

> Gewiss, geographisch gehört Jugoslawien zu Europa, und ihrer Hautfarbe nach sind die Jugoslawen Weiße, Europäer. Aber auf Grund ihrer Religion, ihrer Kultur, auf Grund der geschichtlichen Überlieferung des Landes fehlt ihnen jedes Gefühl der Überlegenheit nicht nur gegenüber Afrikanern, sondern auch gegenüber Asiaten, das viele Europäer haben. […] Zunächst von den Türken, dann von Österreich-Ungaren unterworfen und regiert, entwickelte das jugoslawische Volk ein ähnliches Ressentiment gegenüber den europäischen Herrschernationen und einen ähnlichen Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit, wie ihn die Völker Asiens und Afrikas empfanden und wie er die Geschichte Asiens und Afrikas in den letzten Jahrzehnten bestimmt hat. Sie verstehen daher die Gedanken und Motive der blockfreien Völker viel besser, als man

---

25 Djoko Tripkov: »Spoljna politika Jugoslavije 1953–1956«, in: Jasna Fischer/Aleš Gabrič/Leonid J. Gibianskii u. a. (Hg.), *Jugoslavija v hladni vojni/Yugoslavia in the Cold War*, Ljubljana (Inštitut za novejšo zgodovino) 2004, S. 71–81.

26 Zur Bewegung der Blockfreien: Autorenkollektiv SKAAL, *Die Bewegung der Blockfreien. Herausforderung an die schweizerische Aussenpolitik. Von Bandung bis Colombo*, Zürich (Rotpunkt) 1978; Gerhard Baumann, *Die Blockfreien-Bewegung. Konzept, Analyse, Ausblick*, Melle (Knoth) 1982.

27 Zu Peter Grubbe [Klaus Volkmann]: Thomas Kleine-Brockhoff: »Der Verwalter des Schlachthauses. Deutsches Doppelleben: Wie ein Mann sich selbst und seine Umwelt 50 Jahre lang betrog«, in: *Die Zeit*, 42 (1995). http://www.zeit.de/1995/42/; http://munzinger.info/search/portrait/Peter+Grubbe/0/7014.html (Zugriff: 11. Sept. 2009).

sie im übrigen Europa versteht, dem die Freiheit selbstverständlich ist, weil es die Welt seit Jahrhunderten regiert.«[28]

Gegen eine derartige Verortung Jugoslawiens und der Slawen gegenüber den nicht mehr deutschen »Herrschernationen« wandte sich der kroatische Schriftsteller Miroslav Krleža bereits 1948 auf der Titelseite der neu gegründeten Zeitschrift *Književne novine* in seinem Aufsatz *Upućuju nas u Aziju* (›Sie schicken uns nach Asien‹).[29] Wenn die Slawen tatsächlich nach Asien zurückgekehrt wären, dann hätte auch »das arme Westeuropa« ohne seine wichtigsten natur- und geisteswissenschaftlichen Errungenschaften auskommen müssen, behauptet Krleža. Denn die Slawen hätten in der Geschichte immer wieder die Mission erfüllt, Pioniere des Fortschritts und Aufständige der Revolution zu sein.

Vorwegnahmen des »dritten Weges«

Zwei Jahre später avancierte Krleža zum wichtigsten Kulturideologen des ›dritten Weges‹ – Er räumte Jugoslawien dabei nicht nur auf dem Balkan, sondern auch im breiteren europäischen Rahmen eine zentrale Rolle ein. Dies geschah maßgeblich mittels der Ausstellung mittelalterlicher Kunst Jugoslawiens im Jahre 1950 in Paris – dem traditionsreichen Zentrum der europäischen Kultur (Abb. 10).

Das quasi- bzw. neo-avantgardistische Konzept des ›dritten Weges‹, das trotz der Abgrenzung von der Sowjetunion noch immer dem (früh) sowjetischen Modell verpflichtet blieb, wurde nämlich nun durch ein neues, einheimisches ersetzt. Dieses wurde den landesspezifischen jugoslawischen Eigenschaften, wie der Multikulturalität und der Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturkreisen, aufgepfropft. So wie sich die künstlerischen Avantgarden für die Kunst der Primitiven interessiert hatten, so erkannte man auch in Jugoslawien, das sich als sozialistische Neo-Avantgarde verstand, die primitivistischen Elemente in der eigenen mittelalterlichen Kultur als progressive Vorbilder und förderte deshalb einen Neo-Primitivismus. Auf diese Weise wurde das avantgardistische ›neue Sehen‹ aus extremen Blickwinkeln, das einer neuen sozialistischen Perspektive verpflichtet war, durch ein scheinbar jungfräuliches ›neues Sehen‹ vom Beginn des sozialistischen Zeitalters ersetzt. Dieses hätte insbesondere die Sekte der Bogomilen in ihren Grabmälern antizipiert.

---

28 Peter Grubbe [Klaus Volkmann]: *Herrscher von morgen? Macht und Ohnmacht der blockfreien Welt*, Düsseldorf/Wien (Econ) 1964, S. 127.

29 Miroslav Krleža: »Upućuju nas u Aziju«, in: *Književne novine. Organ Saveza književnika Jugoslavije*, 2 (24. Feb. 1948), Titelseite.

MUSEE DES MONUMENTS FRANCAIS
L'ART
MÉDIÉVAL
YOUGOSLAVE
du 9 Mars au 22 Mai 1950

Abb. 10

Krleža konzipierte die aufwändige Ausstellung *L'art médiéval yougoslave* im Palais de Chaillot und die Föderative Volksrepublik Jugoslawien finanzierte die kostspieligen Kopien und Abgüsse der mittelalterlichen Artefakte. Die Pariser Ausstellung wurde nach dem Vorbild der Ausstellung *Kosovo Fragmente* des kroatischen Bildhauers Ivan Meštrović im Victoria & Albert Museum in London 1915 als ein Tempel der südslawischen Kultur gestaltet. Meštrovićs Ausstellung war schließlich als visuelle Propaganda für die Gründung des ersten südslawischen Staates erfolgreich gewesen.[30] Der damalige Kulturminister und spätere Dissident Milovan Djilas bezeichnete sie in seinen Memoiren als viel zu teuer, erkannte jedoch an, dass sie »die Vorurteile über die Südslawen als primitives Volk außerhalb der europäischen Kultur abbaute«.[31] Mit diesem öffentlichen Akt vor dem westeuropäischen Publikum setzte die Konstruktion einer neuen, positiven Balkanidentität ein. So behauptet Krleža, Vizepräsident der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und führende intellektuelle Autorität Titos, im Vorwort des Ausstellungskatalogs, dass der ›dritte Weg‹ bereits im Mittelalter auf jugoslawischem Boden eingeschlagen worden sei.[32] Denn die bogomilische Häresie, die autokephale orthodoxe serbische Kirche sowie die Slawenmission Kyrills und Methods in glagolitischer Schrift hätten den autonomen, unabhängigen Weg in den Sozialismus vorbereitet. Vor allem die Bogomilen hätten schon damals weder einen östlichen noch einen westlichen künstlerischen Kanon befolgt.[33] Krleža interpretiert dies als eine bewusste politisch-ideologische Entscheidung:

> Die bogumilischen Bildhauer, frei von jeder künstlerischen Manier ihrer Zeit, betrachteten die sie umgebenden Dinge und Erscheinungen auf ihre eigene Weise und waren darin zweifellos eine Art von Erfindern. […] Es handelt sich um die naiven und frischen Beobachtungen eines künstlerisch jungfräulichen Landes (*terra vergine*), das bis heute ein ganz unbekanntes Land geblieben ist. Es handelt sich um eine besondere Konzeption der Welt und des Lebens, um eine ganze bogumilische Kosmologie.[34]

---

30 Vgl. Elisabeth Clegg: »Meštrović, England, and the Great War«, in: *The Burlington magazine*, 144 (2002), S. 740–751.

31 Milovan Djilas: »Literatur und Politik – Krleža und Andrić«, in: *Jahre der Macht. Kräftespiel hinter dem eisernen Vorhang. Memoiren 1945–1966*, München (Molden) 1983, S. 64–71, hier S. 70.

32 Miroslav Kerleja [sic!]: »Preface«, in: *L'art médiéval yougoslave. Moulages et copies exécutés par des artistes Yougoslaves et Français*, Paris (Presses artistiques) 1950, S. 13–18; In dt. Übersetzung: Miroslav Krleža: »Die Ausstellung der jugoslawischen mittelalterlichen Malerei und Plastik«, in: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift*, Herbst 1950, S. 52–61.

33 Tanja Zimmermann, »Titoistische Ketzerei. Die Bogomilen als Antizipation des ›dritten Weges‹ Jugoslawiens«, in: *Zeitschrift für Slawistik*, 55 (2010), S. 445–463.

34 Kerleja: »Preface« (Anm. 32), S. 15f.; Krleža: »Die Ausstellung der jugoslawischen mittelalterlichen Malerei und Plastik« (Anm. 32), S. 56f.

Das südslawische Mittelalter – ein *refugium haereticorum totius mundi* – ist für Krleža die Vorwegnahme des jugoslawischen sozialistischen Staates und des ›dritten Weges‹. Gerade die genannten Antizipationen im jugoslawischen Kulturraum hätten die westeuropäische Kultur angeregt und ihr die Möglichkeit gegeben, sich in voller Blüte zu entfalten. Die südslawischen Staatsformationen hätten sich dafür in Kriegen fremder Mächte aus Ost und West, die auf jugoslawischem Territorium ausgetragen wurden, aufgeopfert.

> Die jugoslawische Zivilisation ging in einem Zyklus von Kriegen unter, damit Westeuropa leben und in Harmonie Kunstwerke schaffen konnte, ohne die die Geschichte der Menschheit undenkbar bliebe. Dass an diesem Werk auch unsere Künstler mitgewirkt haben, dafür ist auch diese Ausstellung ein bescheidener Beweis.[35]

Auf diese Weise dreht Krleža die alte hegemoniale Idee des Transfers aus dem fortschrittlichen Westen in den rückständigen Osten um und macht den Balkan, die Provinz am Rande der Zivilisation, zur wahren Wiege Europas.[36] Die Peripherie wird also durch das Prisma der Antizipation zum Zentrum erklärt und das Zentrum umgekehrt zur Peripherie.

> Zu beweisen, dass von unseren Leuten auch Michelangelo, Bramante und El Greco gelernt haben, dass es ohne unsere Architekten weder Avignon noch den Palast in Urbino und auch nicht den neapolitanische Castell Nuovo gegeben hätte, dass es ohne unsere Dichter keinen Humanismus an der Donau und keine Renaissance in Budim gegeben hätte, dass unsere Leute die erste Geschichte der römischen Kirche, dass wir die erste italienische Grammatik geschrieben haben, den Protestantismus von Method bis Flatius entwickelt,

---

35 Krleža: »Die Ausstellung der jugoslawischen mittelalterlichen Malerei und Plastik« (Anm. 32), S. 61.

36 Die Vorstellung von Jugoslawien als der antiken Wiege Europas hätte Krleža dem panslawistisch gesonnenen Zagreber Bischof Strossmeyer oder einem Reisebericht Il'ja Ėrenburgs entleihen können. Schon Strossmeyer drückte den Gedanken aus, dass sich die Kunst auf dem Boden Jugoslawiens ohne fremde Herrschaft so schnell wie in Italien hätte entwickeln können: »Iz sličnih elemenata, da nije narod slavjanski posrnuo u kulturi, mogla bi [se] upravo tako lijepa umjetnost razviti, kô što se je u Italiji razvila iz Giottovih kasnih elemenata.« (Ferdo Šišić: *Korespondencija Rački – Strossmayer. Knjiga prva: od 6. okt. 1860. do 28. dec. 1875*, Zagreb (Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti) 1928, S. 172.). Ėrenburg (Ehrenburg: *Wege Europas* (Anm. 11), S. 150f.) sieht in den makedonischen Fresken sogar die Vorwegnahme Giottos und der italienischen Protorenaissance: »Als die südslawische Kunst erblüht war, lag Byzanz schon im Sterben, und Byzanz war für die Meister von Neresja, von Bojana und Detschana kein Originaltext, sondern nur eine Übersetzung der hellenistischen Harmonie, wie für Cimabue das antike Rom eine Übersetzung war. Wenn man die mazedonischen Fresken betrachtet, sieht man, dass die byzantinischen Regeln verletzt worden sind – die Bewegung, das Gefühl für die Realität des Lebens, der Wärme der Natur, des menschlichen Körpers. So haben viel früher noch, bevor der große Giotto in den Fresken von Padua die italienische Renaissance eingeleitet hatte, die namenlosen Maler Mazedoniens Perspektive, Bewegung, Dichtigkeit und Lebendigkeit der Farben gefunden.«

> hundertfünfzig Jahre vor Newton das Spektrum entdeckt, die ersten Grundsteine des slawischen Phraseologismus, der Slawistik, der Byzantologie, der Atomistik gelegt, Hunderte von Schauspielern, Baumeister, Architekten, Bildhauern, Malern, Ideologen und die manichäische Universität gehabt haben, dass wir *refugium haereticorum totius mundi* waren, vor Cimabue und Buoninsegna plastische Malerei gehabt, die Volksliteratur bereits fünf Jahrhunderte haben, dass wir für die lateinische und griechische Kirche mehr Märtyrer gegeben haben, als Italien zusammen mit Carigrad an Einwohner hatte, dass wir kontinuierlich vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert gekämpft haben, der unmittelbare Grund für die Spaltung von Rom und Byzanz waren, dass wir in diesem Krieg den Sozialismus auf eine Million Siebenhundert Tausend angehoben haben usw. – ein solches Plädoyer *pro domo* bedeutet Nationalist und imperialistischer Spion zu sein.[37]

Auf dem dritten Kongress der jugoslawischen Schriftsteller 1952 in Ljubljana, auf dem das Ende des sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild besiegelt wurde, spricht Krleža sogar von einer Interferenz der Jahrhunderte, die sich in Jugoslawien durchdringen würden: »Wie sollten wir unsere Wirklichkeit beschreiben, wenn nirgendwo auf der Welt das passiert, was bei uns vor sich geht, wo sich im Rahmen einer jeden Erscheinung Kreise von sechs Jahrhunderten synchron durchdringen«.[38] Die Ursache der aus den Achsen geworfenen Zeit sieht Krleža in den Kriegen und revolutionären Ereignissen auf dem Balkan, die er wie eine Bewegung von Erdschichten begreift. Der serbische Schriftsteller und Kritiker Oto Bihalji-Merin,[39] ein weiterer wichtiger Kulturideologe des ›dritten Weges‹, stimmt mit ihm darin überein. In seinem Reisebericht *Jugoslawien. Kleines Land zwischen den Welten* (1955) vergleicht er diese Kriege und Revolutionen mit Vulkanausbrüchen oder Erdbeben, durch die das Rückständige mit dem Modernen in Berührung gebracht werde.

---

37 Miroslav Krleža: »Riječ u diskusiji na drugom kongresu književnika Jugoslavije (1950)«, in: Miroslav Krleža (Hg.): *Svjedočanstva vremena. Književno-estetske varijacije*, Sarajevo (Oslobođenje) 1988, S. 113–120, hier S. 119f.

38 Miroslav Krleža: »Govor na kongresu književnikov u Ljubljani (1952)«, in: Krleža (Hg.): *Svjedočanstva vremena* (Anm. 37), S. 7–47, hier S. 9: »Kako bismo mogli da opišemo našu stvarnost kada se nigdje na svetu na zbiva to što se zbiva kod nas, gde se u okviru svake pojave sinkrono prožimaju krugovi od šest stoljeća«.

39 Oto Bihalji Merin (alias Peter Maros, Peter Thoene, Otto Biha, Peter Merin) war Schriftsteller, Kunsthistoriker, Literatur- sowie Kunstkritiker und in den 1930er Jahren Mitglied des Bundes der proletarisch-revolutionären Schriftsteller. Zuerst lebte er in Berlin, dann im Pariser Exil. Er stand im engen Kontakt zu deutschen und sowjetischen Kommunisten. Er nahm am Spanischen Bürgerkrieg teil und verfasste unter dem Namen Peter Merin ein Buch (Peter Merin: *Spanien zwischen Tod und Geburt*, Zürich (Jean Christophe) 1937). Mit seinem Bruder Pavle Bihali gründete er 1928 in Belgrad den Nolit-Verlag, eine jugoslawische Parallele zum Berliner Malik-Verlag, sowie die Zeitschrift *Nova literatura*. Zu Bihalji Merin vgl. Dieter Schiller: »Zur Arbeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller im Pariser Exil«, in: *UTOPIE kreativ*, 102 (1999), S. 57–63 (http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/102_Schiller.pdf, Zugriff: 23. Jan. 2010).

> Revolutionäre Erschütterungen haben die Völker in Bewegung gesetzt: eine Wanderung durch Raum und Zeit, ein Strömen der ländlichen Bevölkerung in die Städte und die Zivilisation hat begonnen. Große Massen wurzeln noch im Bauern- und Hirtendasein, in Patriarchalität und Folklore. Und noch weiter dahin steht die Stummheit des Analphabetentums, in der neuen Generation formal liquidiert, dessen Schatten aber noch auf Landschaft, Seele und Geschehnisse fallen. In dieser großen Wanderung aber haben die Vortrupps bereits den nuancierten Bund dissonanter Kulturräume des zwanzigsten Jahrhunderts betreten.[40]

In geologischen Metaphern verschmilzt hier das Volk mit den Formationen seines Landes. Jugoslawien zeigt sich auf diese Weise als ein neu entstandener Kontinent, der sich in der sozialistischen Revolution ausgebildet habe. Keine Einflüsse von außen, sondern die ständige Interferenz verschiedener Zeitschichten innerhalb des Landes, hätten so die sozialistische Kunst Jugoslawiens befruchtet. Die jugoslawische Kultur kreise also seither in einer Abwechslung von Vor- und Rückschau um sich selbst. Dabei nehme jegliche Erscheinung ihre jeweilige spätere Vollendung vorweg.

Jugoslawien als terra vergine

Die Metapher des neuen Kontinents taucht bereits 1945 im Roman *Die Brücke über die Drina* des bosnischen Schriftstellers Ivo Andrić auf, der nach dem Krieg zum Vorzeigeautor im In- und Ausland wurde und der 1961 – dem Jahr der großen Belgrader Konferenz der Blockfreien – den Literaturnobelpreis erhielt. Im Roman prophezeit er einen multinationalen, südslawischen Staat, der durch die neu geschlagenen panslawistischen Brücken zwischen den südslawischen Brüdern entstehen soll. So schwört der junge Serbe Glasinčanin bei der Verabschiedung am Vorabend des Ersten Weltkrieges seiner Geliebten, der Lehrerin Zorka, dass sie nach dem Krieg nicht mehr nach Amerika auswandern müssten: »Und wenn ich lebend wiederkomme und wenn wir frei werden, dann werden wir vielleicht nicht in jenes Amerika über das Meer gehen müssen, denn wir werden hier unser Amerika haben, ein Land, in dem man viel und ehrlich arbeitet und gut und frei lebt.«[41] Die Metapher

---

[40] Oto Bihalji-Merin/Lise Bihalji-Merin: *Jugoslawien. Kleines Land zwischen den Welten*, Stuttgart (Kohlhammer) 1955, S. 43.

[41] Ivo Andrić: *Die Brücke über die Drina. Eine Wischegrader Chronik*, München (Süddeutsche Zeitung) 2007, S. 377; Ivo Andrić: *Na Drini ćuprija*, Sarajevo (Svjetlost) 1985, S. 352. »Ako izidjem živ iz ovog i ako se oslobodimo, neće trebati možda ni ići u onu Ameriku preko mora, jer ćemo imati ovdje svoju Ameriku, zemlju u kojoj se mnogo i pošteno radi a dobro i slobodno živi.«

des neuen Kontinents entlehnte Andrić vielleicht Ljubomir Micić, dem Begründer der serbischen Avantgardebewegung *Zenitismus*. Im *Manifest an die Barbaren des Geistes und Denkens auf allen Kontinenten* (1925) ruft dieser in antiwestlicher Rhetorik dazu auf, sich gegen »den Dreck der eingeschmuggelten Kultur und der Zivilisation« aus Europa zur Wehr zu setzen: »Das barbarische Genie hat angeordnet – der Balkan werde zum sechsten Kontinent, zur Avantgarde neuer barbarischer Befruchtung. […] Es geht um die Balkanisierung Europas!«[42]

Um den Zusammenhalt des neuen multinationalen Chronotopos zu gewährleisten und ihn nach außen abzuschotten, wurde ein zugleich zentripetal und zentrifugal ausgerichtetes Kulturprogramm entworfen. Das zentripetal ausgerichtete Programm der kommunistischen »Brüderlichkeit und Einheit« war darauf ausgerichtet, die ethnischen, religiösen und kulturellen Unterschiede zwischen den Völkern Jugoslawiens zu nivellieren und letztlich abzuschaffen. Parallel dazu wurde ein zentrifugales Programm der Pflege folkloristischer Gegensätze propagiert, das die inneren Antagonismen zu bloß ästhetischen Kontrasten herunterspielte. Der ethnisch-politisch gefärbte Begriff der Nation verschwand auf diese Weise hinter einem ethnographisch-folkloristischen Begriff des Volkes. Für beide Auffassungen wurde dabei das Homonym *narod* (›Volk‹) verwendet. Damit wurde der Unterschied schon auf der sprachlichen Ebene nivelliert. Ivo Vadnjal, ein nach Buenos Aires emigrierter Slowene, beobachtete in seinem Artikel *Probleme jugoslawischer Vereinigung*, der 1955 in der Emigrantenzeitschrift *Svobodna Jugoslavija* in München erschien, zudem wie die Kontraste zwischen den jugoslawischen Völkern von der Reiseagentur *Putnik* als touristisches Lockmittel eingesetzt wurden.

> Der Prospekt begründet – durchaus originell – die Anziehungskraft Jugoslawiens damit, dass er es als ein Land der Kontraste präsentiert. Die Kontraste fand und betonte der Prospekt nicht nur in der Schönheit der Landschaft (die slowenischen Alpen gegenüber der Küste Dalmatiens, die ertragreiche Ebene der Vojvodina gegenüber dem Karst an der Krka und ihren Höhlen usw. usw.), nicht nur in den Denkmälern der Vergangenheit (das Zusammentreffen der römischen und byzantinischen Zivilisation auf unserem Boden, die altslawische Kultur, die Invasion des Islam), sondern auch in den Menschen, in ihrem Charakter, in ihren Traditionen, Bräuchen, in ihrer Folklore und, ja, auch in ihrem Glauben. Alle jene Quellen und Ursachen unserer inneren Antagonismen, die während der gesamten Dauer des ersten Jugoslawiens und im Zweiten Weltkrieg unter uns so viel heißes Blut hat aufwallen lassen, hat der Prospekt, soweit der Umfang es erlaubt hat, offen gelegt. Er stellte die Antagonismen sogar vor der ganzen Welt bloß, vergrößerte sie irgendwie auf

[42] Holger Siegel (Hg.): *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen. Serbische Avantgarde 1918–1939*, Leipzig (Reclam) 1992, S. 132f.

> eine poetische Art und machte sie als ›Kontraste‹ der touristischen Propaganda dienstbar.[43] […] Jedwede nationale Besonderheit, sei sie kulturell, philologisch, folkloristisch usw., hat für ihn [den Kommunismus] nur die Bedeutung des Lokalkolorits; und nichts mehr.[44]

Von 1949 bis 1959 erschien zweimal jährlich die prächtig illustrierte, großformatige Zeitschrift *Jugoslavija* – zuerst in drei, später sogar in fünf Sprachen: auf Serbokroatisch, Englisch, Deutsch, Französisch und Russisch. Als eine Mischung aus Propaganda, Reiseführer und Kunstzeitung, ausgestattet mit zahlreichen Schwarzweiß- und Farbfotografien sowie Reproduktionen, warb sie im In- und Ausland für das bunte Bild des ›neuen Kontinents‹. Das erste Heft bietet einen Überblick über das ganze Land unter Titos Führung. Es präsentierte sich darin als eine Welt im Kleinen, als farbenfrohes Mosaik der Völker, Landschaften und Traditionen.

> Jugoslavia is, from the national point of view, a mosaic-country. On her territory of only 256.589 square kilometres live five free nations, firmly linked together, but each having its own past, culture and traditions. Nature herself, like a sculptor moulding a relief, has formed the diversity of this country.[45]

Die Multinationalität verschmilzt hier mit der geographischen Vielfalt. Das Territorium wird auf diese Weise intensiven Semiotisierungsprozessen unterworfen. Die Schönheit der Natur, der Reichtum an Bodenschätzen, der Fleiß des Volkes und die schnelle Industrialisierung unter der Führung Titos garantieren augenscheinlich den Aufschwung der Wirtschaft, des Sozialwesens und der Künste. Durch die landschaftlichen Gegensätze (Berge und Ebenen, Industrielandschaften und Nationalparks) und die folkloristische Vielfalt (Ornamente, Trachten, Tänze, Lieder) werden religiöse und ethnische Antagonismen sublimiert. Berge reimen sich so mit Ebenen und mit dem Meer (Abb. 11, 12), Fabriken

---

43 Ivo Vadnjal: »Problemi jugoslovanskega zedinjenja«, in: *Svobodna Jugoslavija. Kulturno-politična revija*, I (1955) 3, S. 5–18, hier S. 5. »Prospekt je – vsekakor orignalno – privlačnost Jugoslavije baziral na tem, da je ona dežela kontrastov. Kontraste je ta prospekt našel in poudarjal ne le v pokrajinskih lepotah (Slovenske Alpe napram dalmatinski obali, plodovita vojvodinska ravan napram krškemu Krasu in njegovim jamam itd. itd.), ne samo v spomenikih preteklosti (srečanje rimske in bizantinske civilizacije na naših tleh, staroslovanska kultura, invazija Islama) temveč v ljudeh, v njihovem značaju, tradicijah, običajih in šegah, v njihovi folklori in, da, tudi v njihovem verovanju. Kolikor mu je pač dovoljeval obseg, je ta prospekt privlekel na dan, jih razgalil pred vsem svetom im morda celo nekako poetično povečal vse tiste izvore in razloge naših notranjih antagonizmov, ki so toliko hude krvi povzročili med nami ves čas prve Jugoslavije in druge svetovne vojne, ter jih kot ›kontraste‹ postavili v službo turistične propagande.«

44 Ebd., S. 8. »Kakršnakoli narodna posebnost, kulturna, filološka, folklorna itd. ima zanj le vrednost lokalnega kolorita in nič več.«

45 Anonym: »Yugoslavia«, in: *Yugoslavia. Illustrated magazin*, 1 (1949), S. 3–11, hier S. 3.

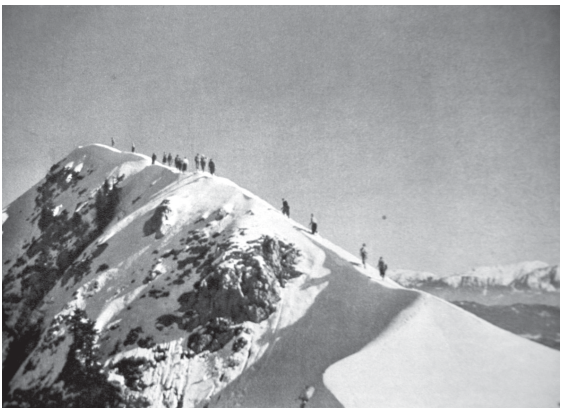

Abb. 11

Abb. 12

mit der Architektur der Antike und der Renaissance (Abb. 13, 14), die Trachten und Tänze der nördlichen Republiken mit denen der südlichen, die Physiognomien des Nordens mit denen des Südens, die traditionellen Berufe wie Fischer, Hirte, Weberin und Baumwollpflückerin mit den neuen des Bauarbeiters, Schweißers und der Telefonistin, die frühchristlichen Mosaike, die mittelalterlichen Fresken und die bosnischen Grabsteine der Bogomilen mit der Kunst der naiven Bauernmaler im 20. Jahrhundert.

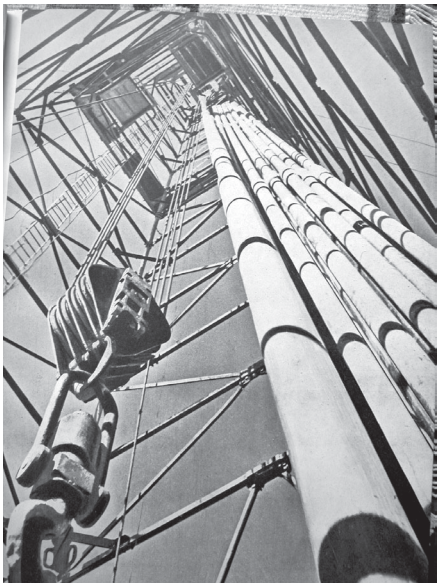

Abb. 13

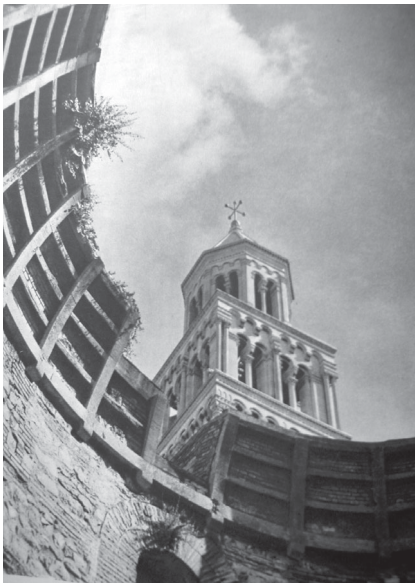

Abb. 14

Diese Inszenierung einer sozialistischen Idylle beschränkte sich zuerst auf das Zusammenleben der Völker Jugoslawiens. Seit der Gründung der Bewegung der Blockfreien wurde sie jedoch auf die gesamte Welt, vor allem auf die Kontinente Asien und Afrika, ausgedehnt. Dubravka Ugrešić, die sich in ihrem Essayband *Kultur der Lüge* (1991–95) angesichts des Bosnienkrieges mit dem »Titoismus« auseinandersetzte, schreibt, dass die neue Ideologie einen »Internationalismus« und einen »gemeinsamen Kulturraum« implizierte – »selbst wenn nur er, Tito, reiste und wir die Pressefotos aus fernen Ländern bewunderten«.[46]

Die Propagandazeitschrift setzte das Verfahren der konfliktlosen Verschmelzung des Ungleichen nicht nur auf der Ebene des Gesamtkonzepts, sondern auch auf der Ebene einzelner Text- und Bildnarrative ein. So stehen Fotos des antiken Diokletian-Mausoleums und des Reliefs *Arbeit und Jugend* (1948) der sozialistischen Nachkriegsbildhauer Zdenko Kalin und Karel Putrih nebeneinander. Nur ein erfahrenes Auge kann den Unterschied bemerken. Die Skulptur des jugoslawischen sozialistischen Realismus wird auf diese Weise nicht mehr in den Rahmen des sowjetischen sozialistischen Realismus gestellt, sondern als ein vergrößertes Fragment der antiken Skulptur präsentiert. Das Mausoleum und das Relief verbinden sich im Sinne der Antizipation miteinander (Abb. 15).

Abb. 15

[46] Dubravka Ugrešić: *Die Kultur der Lüge*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995, S. 14.

Auch der begleitende Text von Oto Bihalji-Merin, *Die Heimkehr des Diokletian* (1950), stellt eine zeitenthobene Synchronie des Asynchronen her. Der Diokletatianspalast in Split, in dessen Mauern sich die Einwohner der Stadt eingerichtet haben, dient als Ort der Zusammenkunft der Zeiten.

> Antike Gebäude und Renaissancepaläste, Tempel heidnischer Götter und Basiliken stehen nebeneinander. Rom und Venedig meißelten am steinernen Gesicht dieser Stadt. Und die großen slawischen Architekten und Bildhauer Juraj Dalmatinac und Andrija Buvina. Das Volk, das von den Bergen hinabgestiegen war mit seinen Waffen, Bräuchen und Liedern, war slawisch. Und die Fischer in den leise tanzenden Segelbooten, deren Flanken mit silbergrau blinkenden Fischen gefüllt sind, mit graugrünen Melonen, Feigen und Oliven und die Händler auf dem Markt im Schatten der Mauer des Diokletian-Palastes sind slawische Fischer und Bauern. Sie waren es, die die Partisanengruppen bildeten, sich auf den Höhen sammelten und in opferbereiten Aktionen Land und Heimat gegen die Soldateska des Faschismus verteidigten.[47]

Durch die Darstellung des eigenen Ursprungs als Quelle der Schöpfung konnten die künstlerischen Verbindungen Jugoslawiens zum Osten und Westen, die seit dem Mittelalter bestanden, verschleiert werden. Mit Hilfe des neuen Selbstbewusstseins, nicht nur in einem schönen, sondern auch in einem traditionsreichen Land zu leben, in dem die idyllische sozialistische Gegenwart direkt aus der eigenen Vergangenheit hervorgeht, wurde der neue jugoslawische Patriotismus gestärkt.[48]

Ein Land mit zwei Gesichtern

Nachdem Krleža 1950 im Ausstellungskatalog *L'art médiéval yougoslave* Jugoslawien auf der politisch-ideologischen Landkarte als eine *terra vergine*, ›ein jungfräuliches Land‹ auf einem mittleren Kontinenten zwischen Ost und West verortete,[49] entwickelte man auch eine neue Art der Selbstrepräsentation, die auf die Unterschiede in Ost und West einging. In einer geschickten propagandistischen Doppelstrategie pflegte Jugosla-

---

47 Oto Bihalji-Merin: »Die Heimkehr des Diokletian«, in: *Jugoslawien. Illustrierte Zeitschrift*, Herbst 1950, S. 107–113, hier S. 107f.

48 Vgl. Milovan Djilas: »Ekspoze ministra Milovana Djilasa o razvitku kulturnog života u Jugoslaviji«, in: *Književne novine. Organ Saveza književnika Jugoslavije*, 11 (27. April 1948), Titelseite. »Mi smo patrioti što imamo taku divnu i bogatu zemlju i tako svestrano obdarene i za sve sposobne narode. Mi smo patrioti zbog toga što izgradjujemo socializam, što se – boreći za svoju slobodu i izgradujući svoju sreću – istovremeno borimo se i za slobodu i sreću čovječanstva«; Miško Kranjec: »O kulturnem jedinstvu«, in: *Književne novine. Organ Saveza književnika Jugoslavije*, 18 (15. Juni 1948), S. 3.

49 Kerleja: »Preface« (Anm. 32), S. 15.

wien in der Folge ein *ambiguous image*[50]: Nach Osten hin inszenierte man sich als eine wohlhabende sozialistische Idylle und nach Westen hin als ein touristisches Konsumparadies (Abb. 16 und 17). Das Land bediente sich dabei der touristischen Konsum-Projektionen seiner kapitalistischen Nachbarn und kodierte diese nach innen sowie nach Osten zur kommunistischen Idylle des erlösten sozialistischen Arbeiters um.

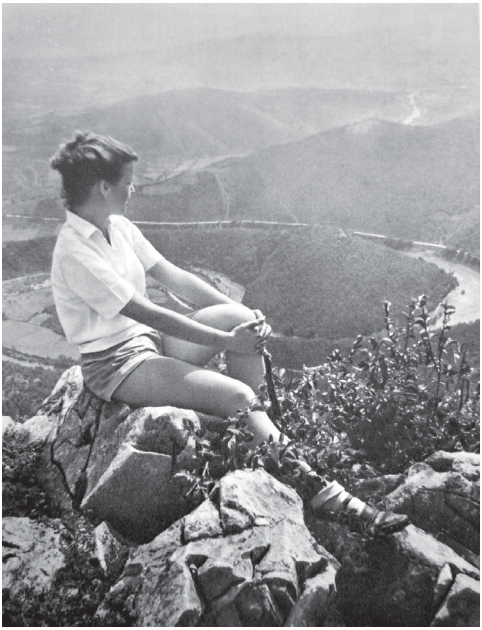

Abb. 16

Abb. 17

Das Bild lässt sich auf den doppelten Blickwinkel ein und spielt mit den politisch-ideologischen und wirtschaftlichen Unterschieden zwischen Kommunismus und Kapitalismus. So berichtet der amerikanische Wirtschaftsexperte John Kenneth Galbraith, der 1958 nach Polen und Jugoslawien eingeladen wurde, um Vorträge über die Wirtschaftsprinzipien des Kapitalismus zu halten, aus westlicher Sicht über kapitalistische Erscheinungen im jugoslawischen Sozialismus.

---

50 Unter *ambiguous images* versteht man Bilder, die nach dem Prinzip der »Kippfigur« (Ludwig Wittgenstein) eine doppelte Lesart ermöglichen. Zu *ambiguous images* vgl.: Dario Gamboni: *Potential images. Ambiguity and indeterminancy in modern art*, London (Reaktion Books) 2002; Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien (Böhlau) 2010.

> The Yugoslavs are not so Calvinist as the Poles. They are committed to supplying consumers' goods, including those that must be imported, in the present. This is in line with a pronouncement of Tito who has said that those who won socialism should enjoy at least some of its fruits. [51] […] After the austerity of Poland I still find myself revelling in the luxury of life here – excellent food or wine, good service, and people who seem to be enjoying themselves. I suspect that I am too much of a hedonist to make a good modern socialist. The same might be true of the Yugoslavs.[52]

Bihalji-Merin deutet dagegen in seinem propagandistischen Reisebericht *Jugoslawien. Kleines Land zwischen den Welten* den neuen Wohlstand als das Ergebnis der hochentwickelten sozialistischen Produktionsweise, die den Arbeitern ihre Produkte nicht entäußere/entfremde. So sieht er alle Werktätigen in naher Zukunft in eigenen schicken Wohnungen leben, umgeben von modernen Unterhaltungsmedien. Ihre Freizeit werden sie ihm zufolge in mondänen Sportanlagen und Urlaubsparadiesen verbringen.

> Wir möchten unsere Industrie nicht nur maschinell, sondern im Bewusstsein der Menschen begründen. Wir wollen, dass die Arbeiter eines Tages sagen: Wir benötigen nicht nur Walzwerke und Hochöfen, sondern auch Duschen und Bäder! Wir können ohne Radioapparat nicht auskommen! Wir brauchen Grünanlagen mit Tennisplatz! Erst wenn sie solche Forderungen stellen, werden sie das Erreichte beschützen. Sie werden ihre Maschinen besser verstehen und bedienen.[53] […] Die Arbeiter haben sich bereits in ihre modernen Quartiere eingelebt. Manche von ihnen fuhren im vorigen Jahr zum ersten Mal ans Meer. Vor einem halben Jahrhundert waren sie Hörige, die letzten fast auf europäischem Boden. Vor einem Dutzend Jahren noch lebten sie in der Abgeschlossenheit und Unwissenheit ihrer ländlichen Welt.[54]

Von den Schluchten des Balkans in den Wilden Westen

Um 1960, kurz vor dem Kongress der Blockfreien in Belgrad, gelang es einer virtuosen Kunstfotografie – insbesondere dem kroatischen Starfotografen Tošo Dabac[55] und seinen Schülern – den ›neuen Kontinent‹ Jugoslawien noch weiter nach Westen zu verschieben. In seinen Fotos aus den jugoslawischen Nationalparks greift er die abstrakten Bildver-

---

51 John Kenneth Galbraith: *Journey to Poland and Yugoslavia*, Cambridge/Mass. (Harvard University Press) 1958, S. 79f.

52 Ebd., S. 81.

53 Bihalji-Merin: *Jugoslawien. Kleines Land zwischen den Welten* (Anm. 40), S. 223.

54 Ebd., S. 225.

55 Zu Tošo Dabac vgl.: Grafički zavod Hrvatske (Hg.), *Tošo Dabac. Fotograf/Photographer*. Foreword by Radoslav Putar, Zagreb (Grafički zavod Hrvatske) 1969.

fahren der frühen amerikanischen Fotografie der *frontier* aus der Zeit der Entdeckungsreisen in den 1870er und 1880er Jahren nach Arizona und Colorado auf. So wie in den Fotos der amerikanischen Fotografen Timothy O'Sullivan (Abb. 18), William Henry Jackson und Carleton E. Watkins wird die Landschaft durch die Auswahl der Motive und durch pathetisch arrangierte Hell-Dunkel-Kontraste zu entrückten Panoramen umgestaltet (Abb. 19).

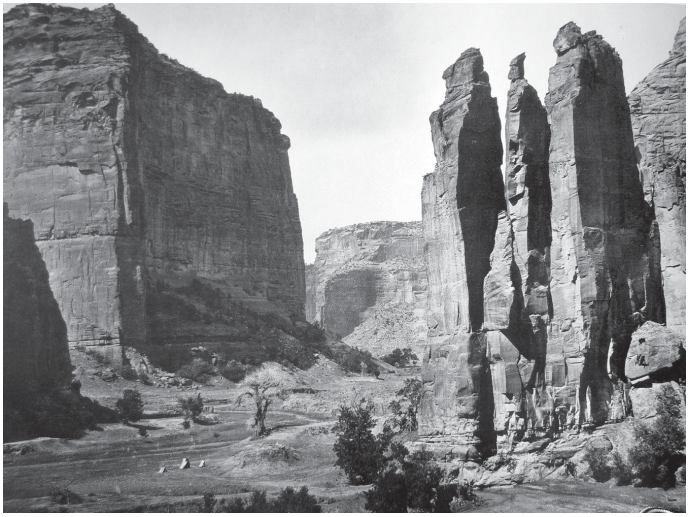

Abb. 18

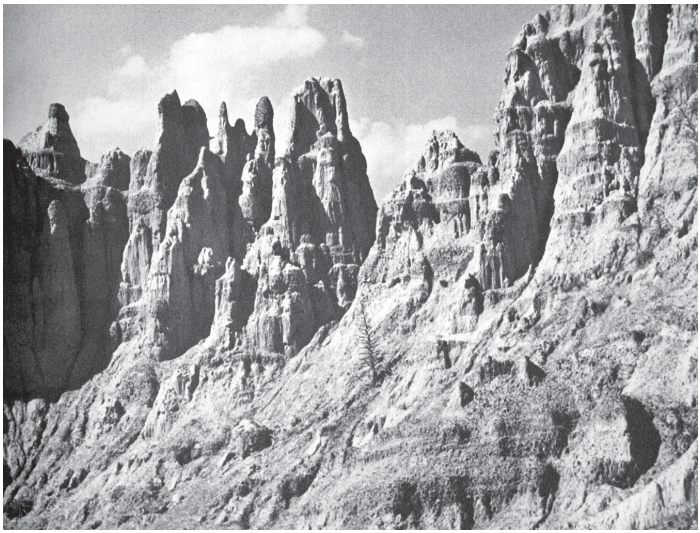

Abb. 19

Živorad Stojković sieht in der Einleitung zum Bildband *Jugoslawien in Form und Gestaltung* (1960) in der Vielfalt dieser natürlichen Formen die entbehrungsvolle Geschichte der jugoslawischen Völker eingeschrieben.

> In seine moderne Geschichte tritt dieses Land mit so vielen Formen und Gestalten ein, wie verschiedene Eroberer diese Länder durchzogen haben. […] Die Gestaltung Jugoslawiens, sein Land und seine Formen, wurden demnach sowohl von der Geographie als auch von der Geschichte dieses Gebietes bedingt.[56]

Seitdem sich die jugoslawische Regierung an der Spitze der Blockfreien in der internationalen Politik Gehör verschaffen konnte, präsentierte sich das Land nicht mehr als ›dritter Weg‹, sondern vielmehr als ›dritte Welt‹. In dieser Gestalt bot sich Jugoslawien in den 1960er Jahren als Kulisse für zahlreiche west- und ostdeutsche Indianerfilme an.[57] Die Kunstfotografie im Dienst der jugoslawischen Bildpropaganda hatte also Früchte getragen: Jugoslawien diente nun als Folie sowohl für ost- als auch für westeuropäische Projektionen samt ihrer jeweiligen zivilisatorischen Missionen. So kämpfen die Häuptlinge aus Ost und West im ›Wilden Westen‹ der jugoslawischen Nationalparks gegen jeweils anders definierte Übel. Dabei standen sich auf Ebene der männlichen Hauptdarsteller der Franzose Pierre Brice und der Serbe Gojko Mitić gegenüber, die jeweils einen vergleichbaren Starstatus besaßen. So war Brice der Held der westlichen *Winnetou*-Filme und Mitić die Berühmtheit der Indianerfilme der DEFA.[58] In den Filmen unterscheidet sich der freie, stolze Stamm der Indianer wesentlich in Ost und West. Der westliche Held geht, schlussendlich als Christ,[59] zusammen mit Old Shatterhand gegen unchristliche Schurken vor. Der östliche Held kämpft hingegen mit seinem Stamm gegen den westlichen Imperialismus und Kapitalismus.[60]

---

56 Živorad Stojković: *Jugoslawien in Form und Gestaltung*, Belgrad (Jugoslavja) 1960, S. ix.

57 Zum Phänomen der Indianerfilme in der DDR: Friedrich von Borries/Jens-Uwe Fischer: *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008.

58 Frank-Burkhard Habel: *Gojko Mitić, Mustangs, Marterpfähle. Die DEFA-Indianerfilme. Das große Buch für Fans*, Berlin (Schwarzkopf & Schwarzkopf) 1997.

59 Vgl. die Todesszene in Harald Reinls *Winnetou III* (1964–65), in der Winnetous Seele von den Kirchenglocken zu sich gerufen wird. Dabei geht es um eine gegenüber Karl Mays Buch (1893) bereits abgeschwächte Variante der christlichen Mission, bei der Winnetous Tod vom Gesang des »Ave Maria« begleitet wird. In den jugoslawischen Übersetzungen Karl Mays wurde das christliche Motiv durch die Zensur gestrichen.

60 Am Anfang des Films *Die Söhne der großen Bärin* (1966), einer Verfilmung des sechsbändigen Roman-Zyklus (1951–1962) der DDR-Ethnologin, Althistorikerin und Schriftstellerin Liselotte Welskopf-Heinrich (1901–1979), wird die Aufmerksamkeit auf das negativ, mit Mord konnotierte Geld – zuerst als Münze, dann als Papiergeld und schließlich als Gold – gerichtet.

An den Grenzen Jugoslawiens, dem Reservat des Ostens und des Westens, verläuft also die neue *frontier*.[61] Jugoslawien wird auf diese Weise zum Ort der Begegnung und zum Ort der Konkurrenz verschiedener Weltanschauungen und Überzeugungen.[62]

Die Propaganda- und Werbefotografie vereinheitlichte also die unterschiedlichen Lebensräume der Völker Jugoslawiens zu einer ästhetischen Nationalgeographie mit einer geeinten historischen Memoria. Als ambivalente Kippfigur zwischen Ost und West vereinte sie zudem unterschiedliche ideologische Projektionen in der Fiktion eines ›dritten Wegs‹ bzw. einer ›dritten Welt‹. So sublimierte sie die Schluchten des Balkans zu einer mysteriösen Weltlandschaft, zur Vorwegnahme einer blockfreien Globalisierungsidylle in einem Zwischenreich. Diesem schien nicht der Kollaps, sondern eine Ausdehnung in ungeahnte Weiten beschieden.

---

61 Indianer erscheinen – losgelöst von der filmischen Diegese – auch in Jean-Luc Godards Film *Notre musique* (2006) über den Krieg und seine Folgen in Bosnien. Neben der zerstörten Brücke von Mostar sitzen sie einmal als verarmte Nomaden in einem alten Auto, das nicht anspringen will. Ein anderes Mal stehen sie stolz in ihren Trachten neben ihrem Häuptling, der auf einem Pferd sitzt. Sie sind eine filmische Metapher des Tito-Jugoslawiens.

62 So bezeichneten die DEFA-Filmmacher, die dem amerikanisierten westdeutschen Film einen ethnographisch authentischeren und zugleich antikapitalistischen, ostdeutschen Indianerfilm entgegenstellen wollten, mit den Originalorten der Dreharbeiten nicht Kanada, wo Liselotte Welskopf-Heinrich ihre Romanvorlage ansiedelte, sondern Jugoslawien, wo die ersten westdeutschen Indianerfilme gedreht wurden. Sie sind also nicht nur aus dem Wunsch entstanden, das Leben der Indianer authentischer darzustellen, sondern auch als eine Reaktion auf die filmische Besetzung des ›Freiraums‹ Jugoslawien.

Auf der Suche nach der verlorenen Metapher. Kommunistische Vergangenheit und gegenwärtige Unbehaustheit in Maher Abi Samras Film *We were Communists*

Miriam Younes, Manfred Sing

Ein Land in der Schwebe

> Like most places in the world that, time and time again, have been fit into the journalist's script or forced into the novelist's frame, Lebanon has been tirelessly taxed with metaphors and allegories. Simultaneously, it has been presented as the terrain for metaphorical and allegorical construction. In its pre-war heyday, Lebanon was the ›Paris of the Orient‹, the ›Switzerland of the Middle East‹, the ›land of milk and honey‹. During its 17-year civil war, Beirut became itself the metaphor for the no man's land of destruction, captive to a self-sustaining cycle of armed conflict. Mikhail Gorbachev warned of the ›Lebanization‹ of Yugoslavia as that country's dismemberment into ethnic, religious and cultural cantons loomed. It is very difficult to find a metaphor that does justice to the country or its capital since the post-war chapter opened.[1]

Nestwärme mag sich nicht unbedingt als Begriff aufdrängen, um die Zugehörigkeit zu einer im Bürgerkrieg kämpfenden Zelle der kommunistischen Partei zu beschreiben. Auch der Hühnerstall mag nicht die allererste Wahl sein, um einer gefühlten Unbehaustheit ein Bild von Geborgenheit gegenüberzusetzen. Doch gerade mit solchen Assoziationen eröffnet Maher Abi Samra in seinem Dokumentarfilm *Shuyu'iyin kinna* (*We were Communists*)[2] die Suche nach seiner verlorenen Zeit. In dem 2010 fertiggestellten, teils autobiographischen Film begibt sich der Regisseur auf eine Selbstfindungsreise, die gleichzeitig in die Vergangenheit und Gegenwart führt, und lässt dabei auch drei Mitstreiter ihren Lebensweg seit den 1980er Jahren Revue passieren. Zu Beginn des Films, als der einstige Kämpfer erstmals nach langem Auslandsaufenthalt in sein Appartement zurückkehrt, unter dem es früher einmal ein KP-Büro gab, stellt er fest: »This gave me a sense of security, [...] the security chi-

---

1 Rasha Salti: »Beirut Diary: April 2005«, in: *Middle East Report* 236 (Fall 2005), S. 22–27, hier S. 22.

2 Maher Abi Samra, geboren 1965 in Beirut arbeitet als Dokumentarfilmemacher in Libanon und Frankreich. *We were Communists* hatte im September 2010 Weltpremiere auf der Biennale in Venedig. Der Film erhielt im Oktober desselben Jahres auf dem Abu Dhabi Film Festival den »Black Pearl Award for the best documentary by an Arab director or related to Arab culture«.

cken feel in their coop.«[3] Doch dieses Gefühl wird nicht anhalten. Am Ende des Films sehen wir den Regisseur allein in seinem verschneiten, gespenstischen Heimatdorf davongehen und hören eine Tür knarrend zufallen: Es gibt keinen Weg zurück.

Die Schwierigkeit, eine Metapher für ein Land zu finden, das nicht zur Ruhe kommt, beschäftigt Journalisten, Wissenschaftler und Künstler seit Ende des libanesischen Bürgerkrieges. Dabei wechseln sich teils widersprüchliche Versuche ab, die politische, wirtschaftliche und kulturelle Situation im Libanon zu beschreiben: Während Rasha Salti im April 2005 noch von einem »post-war chapter« spricht und den zentralen Einfluss betont, den der Bürgerkrieg noch immer auf das Land ausübt, und Bilal Khbeiz dieselbe Periode als einen dauerhaften »cold civil war« bezeichnet,[4] ist für Sune Haugbolle die Nachkriegsepoche bereits im Februar desselben Jahres mit der Ermordung von Rafiq al-Hariri zu Ende gegangen und in eine *neue* Phase von Krieg und politischer Unsicherheit gemündet.[5] Carole Cadwalladr hingegen beschreibt die Hauptstadt Beirut schon im Sommer 2009 als »Elizabeth Taylor of the Mediterranean«, allerdings unter der Einschränkung, man tausche den ›Alkohol‹ durch ›Israel‹ und »a string of unsuitable marriages« durch den Bürgerkrieg aus. Cadwalladrs Eindruck »Beirut is back ... and it's beautiful« – was in der Stadt so gern gehört wurde, dass man den Slogan alsbald plakatierte – nimmt Bezug auf die Wahl Beiruts als »number one destination«[6] Anfang desselben Jahres durch die *New York Times*.[7]

All diese Versuche, den Libanon zu beschreiben, spiegeln die zwiespältigen, rasanten und unübersichtlichen Entwicklungen wider, die auf politischer, gesellschaftlich-kultureller und wirtschaftlicher Ebene stattfinden, miteinander konkurrieren und interagieren. In welche Richtung das Land letzten Endes strebt, scheint ein sich ständig neu stellendes, unauflösbares Rätsel zu sein. Treffend drückt es der Titel eines Sammelbandes aus, der Gesellschaft, Staat und Wirtschaft des Landes seit

---

3 Maher Abi Samra: We were Communists, DVD, 85 min., Orjouan Productions/Les Films d'ici: Lebanon, France, U.A.E. 2010, 00:04:02–00:04:07 (1. Kapitel).

4 Zitiert nach Stephen Wright: »Tel un espion dans l'epoque qui naiz: la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui/Like a spy in a nascent era: on the situation of the artist in Beirut today, Beyrouth_Beirut. It's not easy to define home«, in: *Parachute* 108 (2002), S. 13–31, hier S. 14.

5 Sune Haugbolle: *War and Memory in Lebanon*, Cambridge (Cambridge University Press) 2010, S. 3.

6 Carole Cadwalladr: »Beirut is back...and it's beautiful. How the Lebanese capital went from warzone to 2010s most glamouros tourist destination«, in: *The Guardian* 8.11.2009, S. 1–8, hier S. 2, http://www.guardian.co.uk/travel/2009/nov/08/carole-cadwalladr-beirut-lebanon, [Zugriff: 08.10.10].

7 »The 44 places to go in 2009«, in: *The New York Times*, http://www.nytimes.com/interactive/2009/01/11travel/20090111_DESTINATIONS.html, [Zugriff 08.10.10].

Ende des Bürgerkriegs als »Lebanon in Limbo« auffasst, Libanon in der Schwebe.[8] Die Unmöglichkeit, diesen Schwebezustand zu verlassen, sei es in der Begriffsfindung, sei es im realen Geschehen, schreibt die Unfähigkeit des Landes fort, sich eine eigene einheitliche Geschichte zuzulegen. Der Versuch, der gegenwärtigen Situation durch Begrifflichkeiten und damit klare Zugehörigkeiten Herr zu werden, spiegelt sich im Ringen um die Geschichtsschreibung wider. Einerseits im Versuch, die Geschichte des Landes innerhalb der fragmentierten Gesellschaftsordnung und der ständig fragilen Situation neu zu ordnen und damit ihrer Vielfalt Rechnung zu tragen,[9] andererseits in der Beharrlichkeit jeder Gruppe, für sich die einzige und alleinige Wahrheit der Geschichte zu beanspruchen. Ist die Unfähigkeit, eine einheitliche Metapher für den Libanon – ob für Vergangenheit oder Gegenwart – zu finden, Ausdruck des fragilen Schwebezustandes oder führt eben die Unfähigkeit zur Einigung zu einem Verharren in der Dynamik der Fragilität und Fragmentierung und damit zu immer wiederkehrenden Spannungen? Oder ist etwa beides ein Resultat des dysfunktionalen »libanesischen Modells«, das »manchmal gut, meist mäßig, manchmal schlechter funktioniert« hat, in seinem Gründungsmythos von Anfang an »einen breiten Interpretationsspielraum«[10] bot und gepaart mit einer ungünstigen geographischen Nachbarschaft ohnehin keine Chance auf Erfolg hat?

Kollektive Amnesie und »Memory cultures«

Wer auch immer diese Fragen beantworten will, kann nicht umhin, den vielschichtigen Zusammenhang anzuerkennen, der zwischen dem Mythos, der Gründung, der Geschichte und der Gegenwart einer Nation einerseits und ihrem kulturell-politischen Erinnerungs- und Selbstverständnisdiskurses andererseits besteht. Im Libanon präsentiert sich dieser Zusammenhang in einer Dialektik aus Kontinuität der Fragmentierung und Diskontinuität durch ständig wechselnde Allianzen und neu aufbrechende Krisen. Die Geschichte des Landes erscheint wie ein tragischer Kreislauf, der im Versuch einer konfessionell und politisch fragmentierten

---

8 Theodor Hanf/Nawaf Salam (Hg.): *Lebanon in Limbo. Postwar Society and State in an Uncertain Regional Environment*, Baden-Baden (Nomos) 2003.

9 Vgl. hier zum Beispiel Kamal Salibis Ansatz und Anspruch in seiner Geschichte des Libanon: »The present book, in short, is not a history of Lebanon, but a critical study of different views of Lebanese history.« Kamal Salibi: *A House of Many Mansions. The History of Lebanon Reconsidered*, London (Tauris) 2003, S. 3.

10 Theodor Hanf: *Koexistenz im Krieg. Staatszerfall und Entstehen einer Nation im Libanon*, Baden-Baden (Nomos) 1990, S. 171 und S. 101.

Gesellschaft, ihre Fragilität zu überwinden, eben diese immer wieder aufs Neue aufbrechen lässt und bestätigt. Die Auseinandersetzung zwischen divergierenden Wahrheitsansprüchen bildet sich in dem Versuch der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen ab, das eigene kollektive Gedächtnis als libanesisches auszugeben und durchzusetzen. Um der dadurch entstehenden vielschichtigen Erinnerungsproduktion im Land gerecht zu werden, benutzt Sune Haugbolle den Begriff der »memory cultures«. Dieser betont die »variety of overlapping agendas, issues and interpretations«, so Haugbolle, und grenzt sich damit von der eher eindimensionalen Konnotation des Begriffes »collective memory« ab.[11]

Die Existenz des Erinnerten und Erinnerbaren wirft immer auch die Frage nach dem Vergessenen und Ausgelassenen und dessen Funktionalität für eine Erinnerungskultur auf. Speziell im Libanon wird daher nicht nur die Frage gestellt, was erinnert werden, sondern auch, was, vor allem seit Ende des Bürgerkrieges, vergessen werden sollte. Der Bürgerkrieg endete mit der in der libanesischen Geschichte bereits zuvor bekannten Formel »kein Sieger und kein Besiegter« (*lā ġālib wa-lā maġlūb*) und initiierte damit eine staatlich gesponserte kollektive Amnesie, die eine öffentliche Debatte über den Bürgerkrieg und die damit verbundene Frage der Schuld verhindern sollte[12] und dazu führte, dass in vielen Fällen »die Kriegsherren von damals (...) die Kabinettsmitglieder von heute«[13] sind. Gegen diese staatlich etablierte »factory of oblivion«[14], gründeten sich mehrere unterschiedliche Gegenbewegungen, deren gemeinsamer Nenner die Betonung der Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart darstellt. Weil die verschiedenen politischen und konfessionellen Gruppen Erinnerungskulturen konstruieren, die der Legitimierung ihrer politischen Agenden dienen und daher umkämpft sind, etablierte sich unter Intellektuellen und Künstlern eine sich dagegen richtende, individualistisch geprägte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit des Landes. In ihren Arbeiten zeigt sich nicht nur eine persönliche Sichtweise auf die Vergangenheit und den Bürgerkrieg, sondern es wird sowohl die »Gegenwart der Vergangenheit« als auch

---

11 Haugbolle: *War and Memory* (Anm. 5), S. 8.

12 Angelika Neuwirth/Andreas Pflitsch: »Crisis and Memory. Dimensions of their Relationship. An Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Crisis and Memory in Islamic Societies. Proceedings of the third Summer Academy of the Working Group Modernity and Islam held at the Orient Institute of the German Oriental Society in Beirut*, Beirut/Würzburg (Ergon) 2001, S. 1–40, hier S. 7.

13 Irit Neidthardt: »Beirut_Filmportrait-der-Stadt«, in: *KairoBeirut*, Filmprogramm in der Bonner Kinemathek vom 6.–20.10.2009, www.mecfilm.de/de/media/z_regie/Beirut_Filmportrait_der_Stadt.pdf [Zugriff: 10.10.2010].

14 Wright: »Like a spy« (Anm. 4), S. 20.

die Bedeutung von Erinnern und Vergessen für die Gegenwart »zum Gegenstand der kritischen Debatten«.[15] Dieses Engagement von Künstlern und Literaten im Libanon kommt nicht von ungefähr: Einerseits ist es die bereits lange vorhandene relative künstlerische Freiheit, die ein Engagement libanesischer Künstler im politischen Bereich zulässt und auch fordert. Andererseits führte eben diese Tradition, verbunden mit der ebenfalls historisch gewachsenen und nicht abgeschlossenen Diskussion über die Identität des Landes, dazu, dass viele Künstler auf eine aktive politische Vergangenheit und möglicherweise auch Teilnahme am Bürgerkrieg zurückblicken. Somit wird ihre Annäherung an die eigene Lebensgeschichte zur Auseinandersetzung mit libanesischer Geschichte und ist bis heute nicht frei von dominanten politisch-kulturellen Diskurssträngen. Da sich in vielen Intellektuellen- und Künstlerbiographien ähnliche kollektive, ideologische und politische Transformationsprozesse zeigen, ist es nicht verwunderlich, dass sowohl der Bürgerkrieg als auch seine Auswirkungen in den meisten künstlerischen Arbeiten bis in die Gegenwart präsent bleiben. Der Krieg symbolisiert nicht nur den wahr gewordenen Traum und letztendlichen Alptraum vieler politisch aktiver Intellektueller, sondern auch die Bedeutung der Erinnerung für die Gegenwart. So erklärt etwa die Kuratorin Christine Thomé, Gründerin von Ashkal Alwan, einer Dachorganisation für viele künstlerische Aktivitäten im Libanon, ihre Motivation für künstlerisches Schaffen in Beirut aus der Kriegsvergangenheit:

> For me [...] the main platform is the war, and the need not to forget. In Beirut today, there is a concerted attempt to eliminate memory by refusing to look critically at what happened, what led to 1975, or trying to analyze where things went wrong, between the confessions, with the Palestinians, or the Syrians, or the Israelis.[16]

Gleichzeitig zeigt die wichtige Rolle von bildender Kunst und Literatur in der Auseinandersetzung mit der Geschichte und Gegenwart des Landes auch eine zunehmend individualisierte Auseinandersetzung mit eben dieser Vergangenheit und Gegenwart. Der heutige Schwebezustand wird durch eine zunehmende Offenlegung und Zurschaustellung der »Zersplitterung ihrer Individuen« ausgedrückt. Die gegenwärtigen Kunstproduktionen im Libanon zeigen hier einerseits den Anspruch, an dem Werk vielschichtiger Geschichtsschreibung durch die Reflekti-

---

15 Regine Göckede: »Zweifelhafte Dokumente. Zeitgenössische arabische Kunst, Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation«, in: Regina Göckede/Alexandra Karentzos (Hg.): *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*, Bielefeld (transcript) 2006, S. 185–203, hier S. 188. Vgl. auch: Haugbolle, *War and Memory* (Anm. 5), S. 8f.

16 Christine Thomé zitiert nach Wright: »Like a spy« (Anm. 4), S. 22.

on ihrer eigenen Geschichte mitzuarbeiten und gegenwärtigen Fehlrepräsentationen entgegenzuwirken. Andererseits wird in den Arbeiten häufig auch eine Ortlosigkeit thematisiert, die sich in der Suche nach einem Platz niederschlägt, an dem das Individuum nach dem Alptraum des Bürgerkriegs räumlich, politisch, kulturell und privat wieder heimisch werden kann. Die einst klare politisch-ideologische Zugehörigkeit bildet eine »elusive implication«[17], bedingt sie doch die Verwicklung in soziopolitische Realitäten einerseits und eine schwer fassbare individuelle Positionierung hierin andererseits, was wiederum produktiv auf das künstlerische Schaffen wirkt. In der Verarbeitung ihrer eigenen Verstrickungen zeichnen sich die Künstler durch eine »highly reflexive presence/absence«[18] aus. In diesem Zusammenhang wird die Bedeutung der Erinnerungen immer wieder thematisiert, beispielsweise von dem libanesischen Künstler Akram Zaatari:

> Our work contributes to the writing of an alternative history for other people to discover. Alternative histories written by many ordinary people are needed because diversity is the most important factor in resisting collective misrepresentations, stereotypes, and so on. Focusing on individuality thus becomes a political mission.[19]

Gleichzeitig weist Zaatari auch auf die Grenzen und Risiken von Erinnerung hin:

> Memory can be a very subversive critical force. Remembering is about reappropriating history. Many people accuse Lebanon of erasing traces of war. But at some point, you have to move forward, because if you keep browbeating yourself, excavating and then burdening yourself with all the weight of the past, there is no way to move forward. Remembering is not innocent.[20]

»We were communists«

Eine personalisierte Version von politischer Geschichte bietet der Dokumentarfilm Maher Abi Samras. Der Film rekonstruiert die Erinnerungen von vier Freunden, die aus unterschiedlichen sozialen und konfessionellen Milieus stammen und deren Lebenswege sich an drei Punkten kreuzen. Alle treten sie 1982 in die Libanesische Kommunistische Partei (LKP) ein, um die israelische Armee zu bekämpfen; sie nehmen 1987 an

---

17 Wright: »Like a spy« (Anm. 4), S. 13.
18 Ebd., S. 14.
19 »Disciplines Spontaneity«: A Conversation on Video Production in Beirut. Mahmoud Hojeij, Mohamad Soueid and Akram Zaatari, Beyrouth_Beirut. It's not easy to define home. *Parachute* 108 (2002), S. 81–91, hier S. 84.
20 Akram Zaatari zitiert nach Wright: »Like a spy« (Anm. 4), S. 21.

der letzten Schlacht der Kommunisten teil, in der diese von der syrischen Armee besiegt werden; und sie kommen nun wieder zusammen, um darüber zu sinnieren, was aus ihnen und dem Libanon seither geworden ist. Die vier Protagonisten sind neben dem Regisseur Husayn Ayyub, heute verantwortlicher Politredakteur in der linksliberalen Tageszeitung *as-Safīr*, Ibrahim Amin, heute Leiter der anti-imperialistischen und Hizbullah-nahen Tageszeitung *al-Aḫbār*, sowie der Bauingenieur Bashar Abd al-Samad. Der Regisseur stellt sich und seinen Weggefährten die Frage nach ihren persönlichen Sichtweisen auf die Motivation und den Hintergrund für den Eintritt in die Partei, auf die Erinnerungen an die Jahre des Bürgerkriegs sowie auf das Auseinanderbrechen der Partei Ende der 1980er Jahre. Damit einhergehend fragt er nach dem Austritt und/oder der Distanzierung von der Partei sowie nach der Sicht auf die Nachkriegszeit. Im Zentrum von Abi Samras Erinnerungsprojekt steht die Frage nach der heutigen Sichtweise auf das persönliche Leben und auf die gegenwärtige politische und soziale Situation im Libanon.

Ausgehend von der Rekonstruktion seiner eigenen Lebensgeschichte (von ihm im Laufe des Films immer wieder als »meine Reise« bezeichnet), ist die Frage nach der Zugehörigkeit der vier ehemaligen Genossen im heutigen Libanon das große Thema, das dem Film zugrunde liegt. Ihre Gemeinsamkeit bringt der prägnante Titel des Films zum Ausdruck: alle vier *waren* Kommunisten – einmal. Wo sie heute stehen ist keine leicht zu beantwortende Frage.

Abi Samras Erinnerungsprojekt über ehedem kommunistische Zugehörigkeiten beschreibt keinen Einzelfall. Die Libanesische Kommunistische Partei war lange Zeit ein wichtiger politischer Akteur innerhalb der ansonsten von konfessioneller Fragmentierung geprägten libanesischen Politik. Sie ist nicht nur die älteste Partei des Libanon (gegründet 1923), sondern erfreute sich bereits vor und während des Zweiten Weltkrieges einiger Popularität. Nach der Anerkennung Israels durch die Sowjetunion und dem offiziellen Verbot der LKP agierte die Partei, bis in die 1960er Jahre hinein, in einer Grauzone. Die Solidarität mit den palästinensischen Guerillagruppen und die Teilnahme am bewaffneten Widerstand gegen Israel[21] trugen nach 1967 zu einer steigenden Beliebtheit der Partei unter Angehörigen aller Konfessionen bei, vor allem aber unter Armeniern, Schiiten und Griechisch-Orthodoxen.[22] Der Zusammenbruch der Sowjetunion, aber auch die wechselhaften Allianzen mit Syrien im Bürgerkrieg

---

[21] Bezeichnet als *al-qadiya*, von allen libanesischen linken Gruppierungen als die zentrale Angelegenheit des Libanons betrachtet, an dem Libanesen aller Konfessionen teilnehmen konnten und sollten. Vgl. Haugbolle: *War and Memory* (Anm. 5), S. 40.

[22] Vgl. Hanf: *Koexistenz im Krieg* (Anm. 10), S. 103f.

beförderten die LKP letztlich in eine ausweglose Lage und führten zum Verlust von Unabhängigkeit, Prestige, Einfluss und Mitgliedern Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre. Die Orientierungslosigkeit und Unfähigkeit der Partei, in der weiterhin konfessionell geprägten Politik des Nachkriegslibanon einen neuen Platz zu finden, führten zu weiteren Spaltungen. Alle Versuche einer Reorientierung der Partei, Wiedervereinigung linker Gruppen oder Neugründung einer linksliberalen Plattform hatten, wenn überhaupt, nur kurzzeitig Erfolg.

Die gegenwärtige Bedeutung der LKP beschränkt sich daher vornehmlich auf die Präsenz ihrer Vergangenheit in der Gegenwart. Ihre klar antikonfessionelle Haltung, die Beachtung sozialer Fragen auch durch aktive Gewerkschaftsarbeit, die Teilnahme am Widerstand gegen Israel sowie die internationalen Bindungen durch die enge Orientierung an der KPdSU sind Themen, die in den Erinnerungsdiskursen »alter« und »neuer« Linker im Libanon fortgeführt werden. Sie stellen die LKP einerseits als einen wichtigen Bestandteil der libanesischen Politik- und Sozialgeschichte dar, gleichzeitig wird aber auch, durch den säkularen Charakter der LKP, der Unterschied zu anderen konfessionell ausgerichteten Parteien im Libanon betont. Die LKP bietet einen »dritten Weg«, der für Libanesen aller Konfessionen lange Zeit als die einzige Lösung gesehen wurde, ein neues Paradigma für den Libanon zu etablieren. Die meisten der Schriftsteller, Künstler und Intellektuellen, die sich um die Produktion von individualisierten Erinnerungskulturen seit dem Ende des Bürgerkriegs bemühen, gehören selbst zur sogenannten »Kriegsgeneration«, mit der praktisch die drei Generationen bezeichnet werden, die zwischen 1943 und 1980 geboren wurden und demnach direkt vom Krieg betroffen waren.[23] Auffällig ist dabei, dass tatsächlich ein Großteil dieser Künstler und Intellektuellen aktiv in einer der linken Gruppierungen am Krieg teilnahm. Einer der Protagonisten des libanesischen Erinnerungsdiskurses, der Schriftsteller Elias Khoury (geb. 1948), ehemaliger Maoist und Kämpfer für die palästinensische Sache, reflektiert über den Idealismus der Kriegstage folgendermaßen:

> We voluntarily fought this war. For people like me on the Left, there was a belief that the coalition between the Lebanese and the Palestinians would give something new to the Arab world. We were trying to build a new type of democratic and secular regime in a part of the world which had never experienced such a regime. It didn't work.[24]

---

23 Haugbolle: *War and Memory* (Anm. 5), S. 99.

24 Elias Khoury zitiert nach Wright: »Like a spy« (Anm. 4), S. 18.

Dieser einstige Idealismus für die linke Sache hat zur Folge, dass die vielschichtigen Erinnerungsdiskurse im Land oft durch die Stimmen ehemaliger Mitglieder der LKP oder einer der anderen linken Gruppen geprägt sind und die Vergangenheit im Spiegel der früheren Zugehörigkeiten verarbeitet wird, wobei dies oftmals eher fragmentiert, denn strukturiert geschieht.[25] Die systematische Auflösung des einst gegebenen Sinnzusammenhangs in der Nacherzählung ist dabei nicht als postmoderne Pose zu verstehen, sondern als Gegenreaktion auf eine frühere ideologische Verblendung oder als Folge einer inzwischen eingetretenen Enttäuschung. Sie spiegelt in jedem Fall den unbegreiflichen Abstand zwischen dem damaligen und heutigen Erleben wider.

We were Communists ist somit Teil eines breiteren Erinnerungsdiskurses, in den es sich nahtlos einfügt. Der Film versteht sich als *ein* Beitrag zur kollektiven Geschichte, *ein* möglicher – Abi Samras – Weg, die persönliche Geschichte aufzuarbeiten und *ein* Beispiel zu setzen für eine kollektive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Diese Subjektivität schmälert die Bedeutung dieser Auseinandersetzung nicht: »Our beards were still growing, when the four of us met in the party, during the war. When the war ended it was as if we agreed not to talk about what we witnessed and did. The entire country considered discussions of collective memory as a threat to peace in the country.«[26] Der Regisseur nimmt die Aufarbeitung seiner Vergangenheit in Angriff, weil er den Wunsch hat, mit ihr abzuschließen, aber zur Erkenntnis gelangt ist, dass seine Beziehung zur LKP auch nach fünfzehn Jahren Exil in Frankreich nicht beendet ist.[27] »I cannot complete my journey without Abed. Abed who was our commander in the resistance, our Guevara. I sought his assistance just as I had done so many times in the past, or maybe to close the gateways of the past.«[28]

---

[25] Vgl. Haugbolle: *War and Memory* (Anm. 5), S. 99. Weitere Beispiele sind z. B. der Schriftsteller und ehemalige LKP-Kämpfer Rashid al-Da'if (geb. 1945), der in seinem autobiographischen Roman *Lieber Herr Kawabata* (1995) seine Kindheit und Jugend in den 1960er Jahren und die zunehmende Modernisierung in dieser Zeit beschreibt. Außerdem der Schauspieler und Regisseur Roger Assaf, ein ehemaliger Maoist, der Elias Khourys Theaterstück *Muḏakarāt Ayyūb* (1993/94) als erster in Beirut auf die Bühne brachte. Das Stück behandelt die vielen Entführten und Verschwundenen während des Bürgerkriegs und das kollektive Schweigen im Libanon über diese Vorfälle. Der Filmemacher Muhammad Soueid filmte in *Nightfall* (2000) seine früheren Kameraden aus dem maoistisch geprägten Studenten-Bataillon der Fatah vornehmlich bei Ausflügen im Beiruter Nachtleben, wobei sie dem Alkohol, aber auch ihren Erinnerungen freien Lauf lassen.

[26] Abi Samra, We were Communists, 00:19:53–00:20:00 (2. Kapitel).

[27] Vgl. ebd., 00:10:06–00:10.13 (2. Kapitel).

[28] Ebd., 01:11:11–01.11.25 (8. Kapitel).

Es wird deutlich, welche Gefahr Abi Samra in der fehlenden Auseinandersetzung mit der persönlichen und der nationalen Geschichte sieht. Er betont, wie sehr er die momentane Fragilität und Fragmentierung im Land als Produkt eines kollektiven Schweigens sieht, das zu einer Unfähigkeit führe, die Vergangenheit zu verstehen und aus ihr etwas für die Gegenwart zu lernen. So erkläre sich die Kontinuität und die Wiederkehr von Konfessionalismus, Krieg und Zerstörung:

> In the summer of 2004 the agreement that once held the country together fell apart. Fighting broke out again, there was a return to assassinations, presaging a new civil war. The Syrian regime that had once dominated the country was forced to withdraw from Lebanon once again.[29]

Abi Samra geht in seinem Film aber noch einen Schritt weiter als viele seiner ehemaligen Genossen und heutigen Künstlerkollegen. In *We were Communists* werden nicht nur ein Ausschnitt oder ein Thema der libanesischen Vergangenheit durch eine ehedem kommunistische und möglicherweise heute noch rotgefärbte Brille betrachtet und viele Themen des heutigen und damaligen libanesischen Diskurses, wie der Widerstand gegen Israel, der Konfessionalismus, angeschnitten. Vielmehr nimmt der Film auch die kommunistische Zugehörigkeit als einen Teil des Erinnerungsbedürftigen in seine Reflektionen mit auf. Abi Samra stellt nicht nur die Frage, wie die libanesische Bürgerkriegsgeschichte und Gegenwart betrachtet werden *kann*, er geht eine Ebene darüber hinaus: Wie *wird* die libanesische Bürgerkriegsgeschichte und Gegenwart von ehemaligen kommunistischen Kämpfern und Parteimitgliedern heute betrachtet? Was sind demnach die verschiedenen Deutungsebenen, die der Kommunismus im Libanon damals und heute beinhalten kann? Was heißt das für gegenwärtige Diskurse im Libanon? Und was könnte unter Umständen daran problematisch sein?

Ebenen des Films

Eine solch kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit wird vor allem durch das Genre des Films möglich gemacht. *We were Communists* ist ein Hybrid, ein Film, der nicht objektiv die libanesische Politik der Jahre 1982 bis 2010 abbilden will, sondern der die Bedeutung dieser Jahre für und durch den Blickwinkel von vier ehemaligen Aktivisten dokumentiert. Es ist eine Mischung aus historischen und gleichzeitig

[29] Ebd., 00:04:15–00:04:32 (1. Kapitel).

individuellen Narrativen, ein Teil politischer Geschichte, und gleichzeitig die persönliche Geschichte und Biographie von vier Männern im gegenwärtigen Libanon. Eine zusätzliche Ebene ist außerdem durch das autobiographische Element im Film vorhanden: Der Regisseur ist einer der vier Protagonisten, der Film letzten Endes auch und vor allem seine Lebensgeschichte. Abi Samra schlüpft als Autor, Hintergrundstimme und Protagonist des Films in drei Rollen, die die Reflektion auf verschiedenen Ebenen zulassen. Diese autobiographische Komponente macht den hybriden Charakter, die Genremischung überhaupt erst möglich. »Autobiography is always a locus of contact among many genres, at once representation and invention, nonfiction and fiction, in the present and in the past and in the first and third persons.«[30]

Die Vielschichtigkeit des Films zeigt sich innerhalb der ersten zehn Minuten von *We were Communists*. Er beginnt mit der Vorstellung der vier Protagonisten. Alle vier treten einzeln vor die Kamera und geben einen kurzen Steckbrief ihrer Person: Name, Name der Mutter, Konfession, Geburtsort und -jahr, Wohnort, soziale Herkunft, Hobbys, erste Begegnung mit der Partei, Tätigkeiten in der Partei. Befremdend ist hier, dass die vier Männer aus der Perspektive des Zeitpunkts ihres Eintritts in die Partei sprechen. In der Präsensform sprechen die heute zwischen 40 und 50 Jahre alten Männer über ihre Situation Anfang der 1980er Jahre. Erst bei der Frage nach den Tätigkeiten in der Partei ändert sich die Zeitform und wechselt nun in die Vergangenheit:

> Maher Dib Abi Samra. My mother is Hamda al-Nabulsi. I was born in Shiyyah in the Southern Suburbs (Dahiyeh), 1965. I am a Sunni, and single. I work as an electrician. I come from a lower middle class family. My hobbies are driving and volleyball. I came to know the Communist Party through the neighborhood in Shiyyah. I participated in party meetings and military training. I did not leave Beirut during the 1982 Israeli invasion.[31]

Der Film setzt fort mit dem Bild der Wohnung des Regisseurs. Man sieht Abi Samra in seiner Wohnung, auf dem Balkon stehend, eine Zigarette rauchend und Kaffee trinkend. Eine neue Ebene wird eingeführt: nicht Abi Samra in der Wohnung spricht, sondern seine Stimme aus dem Hintergrund, die einen kurzen Überblick über sein Leben gibt.[32] Es ist

---

30 Rachel Gabara: »Mixing Impossible Genres: David Achkar and African Autobiographical Documentary«, in: *New Literary History* 34, 2 (2003), S. 331–352, hier S. 333.

31 Abi Samra, We were Communists, 00:01:33–00:02:02 (1. Kapitel).

32 »I was 17 years old when I joined the Communist Party. Besides the party I was also a photojournalist. At the end of the civil war in 1990, I thought about going to France thinking I would study cinema and then to return to work in the party's TV station. Of course, it was an excuse to save face to myself and my group in the party and the cause. [...] In 2004, I returned to Lebanon to live in Beirut after 15 years in France. [...] In the

diese Stimme, die immer wieder Bezug auf die Geschichte des Landes und die Lebensgeschichte des Autors nimmt, kurze Analysen, Überblicke und Eindrücke gibt und den Zuschauer durch den Film führt. In der nächsten Szene sind alle vier Protagonisten in Abi Samras Haus versammelt. Über eine Karte von Beirut gebeugt, versuchen die drei ehemaligen Genossen Abi Samra die gegenwärtige konfessionelle Fragmentierung im Land, die sich im Stadtbild von Beirut widerspiegelt, zu erklären. Hier zeigt sich eine weitere Ebene des Films. Alle vier Protagonisten sprechen und diskutieren über ihre Vergangenheit und ihre Sicht der Gegenwart. Abi Samra tritt zwar auch hier als Fragensteller und in gewisser Weise »Außenseiter« auf, der aufgrund der fünfzehn Jahre Exil die Vorgänge im Land nicht mehr versteht, dennoch befindet er sich gleichzeitig durch seine Teilnahme an Diskussion, Fragen und Antworten auf einer Ebene mit seinen Freunden.

Der Film ist demnach weder eine klassische Autobiographie noch ein klassischer Dokumentarfilm. Er lädt den Zuschauer zu einer Reflexion über und auf den verschiedenen Ebenen ein. Dazu trägt bei, dass Abi Samra und seine Freunde leichte Antworten vermeiden, wenn sie ihre Geschichte erzählen.[33] Durch die zeitlichen Sprünge in der Narration von Vergangenheit zu Gegenwart, mit dem Fokus auf verschiedenen Schlüsseldaten (Eintritt in die Partei, israelische Invasion 1982 und Julikrieg 2006, letzte Schlacht der vier gemeinsam, das Ende des Bürgerkriegs und schließlich die heutige Zeit), reflektieren Abi Samra und seine Genossen immer wieder über die vergangenen und gegenwärtigen Zugehörigkeiten zu Partei und Libanon, thematisieren ihre Suche nach möglichen Kontinuitäten innerhalb der Geschichte des Libanons und ihrer eigenen Lebensgeschichte – und damit nach neuen klaren Zugehörigkeiten. Gleichzeitig sprechen alle vier aber auch immer wieder das Risiko oder die Gefahr an, die mit solchen Kontinuitäten oder Wiederholungen verbunden sind. Die Brisanz des Konfessionalismus, der in den letzten Jahren im Libanon an Bedeutung deutlich zugenommen hat und von der die Politik des Landes nachdrücklich geprägt ist, ist hier ebenso ein bestimmendes Thema, wie der ewig aufreibende Kampf gegen Israel.

---

summer of 2004 the agreement that once held the country together fell apart. Fighting broke out again, there was a return to assassinations, presaging a new civil war. [...] During that time my comrades were scattered.« Ebd., 00:02:34–00:05:17 (1. Kapitel).

33 Vgl. Jim Quilty: »Good-bye to all that again. Two films come to look back on militancy in anti-revolutionary times«, in: *The Daily Star*, 29.09.2010, http://www.dailystar.com.lb/article.asp?edition_id=10&categ_id=4&article_id=119781#axzz13ChPFIy3 [Zugriff 23.10.10].

Deutlich wird, dass die Protagonisten mit dem Kriegsende gezwungen waren, einen klaren Bruch mit ihrer kommunistischen Vergangenheit zu vollziehen. Dieser Bruch katapultierte die jungen Kommunisten nicht nur aus der Miliz und der Partei, sondern aus einem anti-konfessionellen Milieu in eine sich zunehmend ihrer Konfessionalität besinnende Umwelt. Während *zuvor* die Frage nach Identität und Zugehörigkeit mit der Zugehörigkeit zur Partei einfach beantwortet war, stellte sie sich *danach* quasi jeden Tag aufs Neue, ohne dass eine befriedigende Antwort gefunden werden könnte. Dieser Bruch hält bis heute an und treibt die unmögliche, aber zugleich unumgängliche Suche nach Zugehörigkeit an. Das abrupte und definitive Ende der früheren Klarheit, aber auch das Erlebnis von politischer Kontinuität und Wiederholung, führen zu einer Art »Zwang« im Land zu bleiben, zu einer Zwangshandlung, politisch und gesellschaftlich aktiv zu sein und die eigene Lebensreise innerhalb der alten Paradigmen, aber unter veränderten Umständen, fortzusetzen. Die Aufzählung der politischen Probleme im Land beendet Abi Samra mit dem Satz: »And by God Almighty, and in spite of all this I decided to stay and finish my journey.«[34]

We were Communists macht vor allem die Spannung zwischen Persönlichem und Politischem deutlich. So zeigen sich einerseits verschiedene Zeitdimensionen von beiden Elementen.[35] Andererseits sind beide Dimensionen aufs engste miteinander verknüpft. Das Persönliche ist im Libanon immer auch politisch, die Lebensgeschichte der vier Protagonisten kann demnach als eine nationale Allegorie betrachtet werden, in der sich die Entwicklungen im Land spiegeln. In der Nacherzählung der Kämpfe in Beirut, der engen Integration, die die Partei für ihre Mitglieder bot, betont Abi Samra aber auch, wie sehr das Politische gleichermaßen persönlich ist und dieser persönliche Aspekt in den Erinnerungen der Protagonisten weiterlebt und sich reproduziert.

Alte und neue Suche nach dem »chicken coop«

Die Verwobenheit von persönlicher Geschichte und politischer Entwicklung, welche die Zugehörigkeit zum Kommunismus und zur Partei bei den Protagonisten ausmachte, wird deutlich, wenn die vier über ihren

---

34 Abi Samra, We were Communists, 00:15:00–00:15:05 (2. Kapitel).

35 Vgl. Thomas Philipp: »The Autobiography in Modern Arab Literature and Culture«, in: *Poetics Today* 14, 3 (1993), S. 573–604, S. 577: »First, there is the unique development of the individual within his own life span; secondly, there is the more general historical development of society, which has a completely different rhythm and structure.«

Eintritt in die Partei sprechen. Alle nennen das familiäre oder soziale Umfeld als einen ausschlaggebenden Faktor für ihren Parteieintritt. Die israelische Invasion 1982 und die darauffolgende Teilnahme der LKP am Widerstand gegen die israelische Besatzung gelten aber als einer der Hauptgründe für den Übergang von einer einfachen Parteimitgliedschaft hin zu einem Gefühl von persönlicher Verpflichtung und Hingabe für die Ziele der Partei. Die aktive Teilnahme und lange Zeit führende Rolle im Widerstand gegen Israel vor allem nach der Invasion 1982 sowie der anti- oder überkonfessionelle Charakter der Partei spielten bei der Integration in die Partei für die vier Protagonisten eine zentrale Rolle. Die Bedeutung des Begriffs »Kommunismus« war, folgt man diesen Selbstbeschreibungen, im Wesentlichen auf diese Bestandteile reduziert und nicht weiter ideologisch aufgeladen.[36] Der Eintritt in die Partei bedeutete demnach, familiärem Druck zu folgen oder in eine Gemeinschaft von Gleichgesinnten einzutreten und damit vor allem ein persönliches Zugehörigkeitsgefühl zu erleben. Einer der Protagonisten resümiert diesen Prozess mit den Worten:

> If my father had died a natural death and we had continued living in the village, I don't know what our choice would have been, how we would have turned out. But my father was the first martyr of the Communist Party's resistance. This fact shut the door on any discussion. That was it! You're communists and you remain communists. We were taken in charge by the Communist Party and... [...] The real test for my personality, my behavior, my loyalty and my commitment to these principles or concepts, was in 1982, not after 1982, I mean specifically during the Israeli invasion. My experience began with the Israeli invasion and continued afterwards.[37]

Gleichzeitig waren die Protagonisten aber auch der festen Überzeugung, mit ihrem Eintritt den einzig möglichen Weg zu gehen, dem Libanon eine Zukunft zu geben:

> The Communist Party is a party whose nature composition, program and means were different from all the other political parties that existed in the country. During that difficult time when political struggles became so mobilized, the party was in retreat, we lived in a very challenging and turbulent arena. In this conflict and pressures, we perceived it as the last ditch before the total collapse of the country altogether. If a blow were directed at the Communist Party, if I left the faculty of arts it would be a sign that everything was over

---

36 »There were a thousand reasons, but I can say now that one of the fundamental reasons was that being close to the party in that neighbourhood was like being close to the city, more so than being close to a particular ideological school... Of course there's the overarching notion that with the communists, there is social justice issues like medical care for all… It's not what Marx said, rather there were fundamental or basic issues.«, Abi Samra, We were Communists, 00:25:55–00:26:32 (3. Kapitel).

37 Ebd., 00:24:26–00:25:07 (3. Kapitel).

> and darkness would overcome in the faculty of arts, in Raousheh in Beirut and in Lebanon. – The world would lapse into darkness. – Yes. As if we were the last barricade, the last bastion of the anti-sectarian, the secular and the plural. Therefore we had to be fierce.[38]

Das Gefühl, das »letzte Bollwerk« gegen Konfessionalismus und israelischer Armee zu sein und für eine plurale Gesellschaft und säkulare Politik zu kämpfen, verband sich mit der aktiven Beteiligung im bewaffneten Kampf, sei es im Bürgerkrieg oder im »Widerstand«. Beides zusammen war entscheidend für die Rekrutierung der Protagonisten durch die Partei und führte dazu, dass sie sich eindeutig mit ihr, ihren Idealen und ihrem Kampf identifizierten. »The Party was our whole life, it implied a social and psychological exile.« In einer konfessionell fragmentierten Politik und Gesellschaft wie dem Libanon bedeutete der Eintritt in die kommunistische Partei – obwohl wie im Fall der vier Protagonisten oft Produkt einer sozialen und/oder familiären Prädisposition – eben auch die Absage an mögliche alternative konfessionelle und damit verbundene politische Zugehörigkeiten. Diese Radikalität der Position stand jedoch von Anfang an in Spannung mit der notwendigen und unvermeidlichen Integration in dominierende Mehrheitsdiskurse im Libanon. Einerseits beschreiben die vier ehemaligen Genossen im Film, welchen Tribut der Eintritt in die Partei forderte.[39] Andererseits zeigen die Erzählungen in *We were Communists*, wie sehr die Partei und ihre einzelnen Mitglieder vor allem im Bürgerkrieg in die konfessionellen Wirren und Kämpfe eintauchten und letzten Endes darin untergingen:

> And we reached a point, where sectarian affiliations against one another were consolidated. [...] When I think back now, I feel we were being manipulated in many ways by sects, but it was really as though we were being used as individuals at the time. In my opinion, the Communist Party was itself being used in these battles by one sect against the other.[40]

Das Ende des Bürgerkriegs und der gleichzeitige Zerfall der Sowjetunion bedeutete für die LKP das Ende ihrer Partizipation an der libanesischen Politik. Der Prestigeverlust der Partei ging für die vier Protagonisten mit einem abrupten Bruch mit alldem einher, was bis dahin wichtigster Bezugspunkt ihres jungen Erwachsenenlebens war. Dieser Bruch, in gewisser Weise das Hauptthema des Films, wird durch die topographische Nachstellung einer der letzten Kämpfe der Partei thematisiert.

---

38 Ebd., 00:26:37–00:27:40 (3. Kapitel).

39 Vgl. ebd., 00:46:03–00:46:15 (5. Kapitel). »Basically when we entered party headquarters, it was as if there was a safety deposit box into which we unburdened from our sect, family and futures, and placed them in safe keeping. Then we melted inside the party.«

40 Ebd., 00:33:18–00:34:10 (4. Kapitel).

Die nach dem Ort, an dem sie stattfand, benannte »Schlacht der arabischen Universität« endete mit dem Einmarsch der syrischen Armee nach Westbeirut 1987. Sie ist nicht nur die einzige Schlacht, an der alle vier gemeinsam teilnahmen, sondern auch die letzte, an der sie im Namen der LKP teilnahmen. Die Erzählungen der vier, die sich eben noch um die Angst vor dem Tod und um die Aufregung im Kampf drehen,[41] enden im unvermittelten Ende der Schlacht. Hier bricht der Krieg nicht, wie es in der Redewendung heißt, aus heiterem Himmel aus, sondern er hört so auf. Die jungen Milizionäre werden von den Syrern einfach nach Hause geschickt:

> We followed the news, we had a small radio. And I hear the declaration by the Islamic Assembly calling on Hafez el-Assad to enter Beirut. The Syrians accepted the invitation. Suddenly, the battle ended. A cease-fire. The Syrians entered Beirut, I shaved my beard for the first time. I remember a Syrian officer arrived and introduced himself. He asked: Who is in command of the Communist Party here? We answered: Abu Rabih... Abu Rabih went with them by himself. And I went home. I enrolled back in university, and a new phase started there.[42]

Das bis zu diesem Zeitpunkt relativ einheitliche Narrativ der vier Freunde fällt mit dem Ende der Zugehörigkeit zur Partei auseinander. Was nun thematisiert wird – die Rolle der Hizbullah oder der Widerstand gegen Israel – findet unter den Protagonisten kein einheitliches Erleben mehr. Der Zerfall der Partei, einhergehend mit dem Ende ihrer gemeinsamen Zeit dort, bedeuten vor allem eine Individualisierung der Protagonisten auf ihrer Suche nach einem Ort der Zugehörigkeit. Abi Samra, den die Suche ins Exil nach Frankreich führte, drückt das damit einhergehende Gefühl der Angst und Unsicherheit aus: »When I sat on the plane I felt I had left the group and became a person on my own. I was no longer under anyone's protection. I was scared.«[43] Obwohl alle vier Protagonisten einen anderen Weg einschlagen, und ihre unterschiedlichen Ansichten und Lebensweisen im Film deutlich werden, zeigt sich doch eine Gemeinsamkeit: Der Weg auf der Suche nach einem neuen Platz in der libanesischen Gesellschaft führt letzten Endes immer über das

---

41 »Of course at that moment I felt my back to the wall. During that battle my biggest fear was to be killed. I believe in the end it was a collective feeling.« Ebd., 00:40:48–00:40:59 (5. Kapitel).

42 Ebd., 00:42:05–00:42.41 (5. Kapitel). Vgl auch ebd., 00:42:47–00:43:11 (5. Kapitel). »We are told to go in a single file to the headquarters, the Syrians wanted the Palace. They served us a speech about our victory, how we had won the battle for democratic change and so on. It was so ironic. In the evening, we were told our weapons will be returned to the Russians. The next morning we were told to go away or go home.«

43 Ebd., 00:03:30–00:03:39 (1. Kapitel).

Gefühl der Verlorenheit, das nach dem Ende der Partei und dem damit verbundenen Verlust des alten Idealismus dominierte. Die Uneinigkeit unter den vieren, wie ein solch neuer Platz aussehen könnte, zeigt auch eine Uneinigkeit jeder der einzelnen Personen mit sich. Jeder versucht seinen Platz zu finden, geographisch und politisch. So spricht Ibrahim Amin über seine Erfahrungen als Journalist und seine Beziehung zur Hizbullah, ist sich zugleich aber auch bewusst, dass es eine Spannung zwischen seiner Nähe zur Hizbullah und der Einsicht, nicht wie sie sein zu können, gibt.[44] Letzten Endes findet er trotz dieser Spannung einen Zwischenraum, der ihm gleichzeitig auch einen Rückweg zur verschlossen erscheinenden Vergangenheit öffnet: »I felt I had a role. I became a partner, small, but a partner nonetheless. A partner in debate and in the way the ideas are communicated. Somehow I felt I was back to being part of the resistance.«[45] Auch die anderen Protagonisten schwanken zwischen Pragmatismus – wenn einer zum Beispiel einen Job im Ministerium annimmt[46] – und Verweigerung – wenn ein zweiter in die Nähe des Meeres zieht und alle Verbindungen abbricht.[47] Das dominierende Gefühl der Verlorenheit äußert sich auch in den Antworten auf eine Frage Abi Samras, die er sich und seinen Freunden stellt: »I asked each of my comrades to identify a place where they felt *some* peace of mind. Each one of us chose his native village.«[48]

Die Spannung zwischen neuer Aktivität und Integration bei gleichzeitiger Verlorenheit in *We were Communists* wird gegen Ende des Films vor allem an Abi Samras Leben selber deutlich. Es ist seine Erzählung, seine Suche nach einem neuen Ort der Sicherheit, einem »chicken coop«, die im Mittelpunkt steht und letzten Endes in sein Heimatdorf führt. Dass der Film *We were Communists* in Abi Samras südlibanesischem Heimatdorf Shebaa, dessen einer Teil – die sogenannten Shebaa-Farmen – von Israel besetzt ist, endet, ist eine Pointe besonderer Art. Am Ende seiner filmischen Reise ist Abi Samra dort angekommen, wo er herkommt und wo es, so scheint es, nicht mehr weitergeht. Abi Samra führt das Dorf

---

44 »So I recalled these old images, and wondered what's going on with me? What's happening to me? Somehow there is something here appealing to me! What's going on? [...] I was attracted to this place that had something to do with resistance, I felt comfortable with the ›Sayid‹ thing but I was also frightened. I was frightened when I realized that I could not be like them.« Ebd., 01:06:04–01:07:45 (7. Kapitel).

45 Ebd., 01:09:53–01:10:08 (7. Kapitel).

46 »The lack of security I endured, economically and financially pushed me to seek stability, something consistent. I had to meet obligation. I was putting at risk people I brought into this world, who had nothing to do with this. I have kids now. What can I do?« Ebd., 01:00:14–01:00:42 (7. Kapitel).

47 Ebd., 01:14:47–01:15:18 (8. Kapitel).

48 Ebd., 00:20:02–00:20:98 (3. Kapitel).

durch die Erzählung seiner Bewohner ein, ein Dschinn habe von dem Dorf Besitz ergriffen und könne nur durch gesteigerte Religiosität und das Kopftuchtragen der Frauen wieder ausgetrieben werden. Scheinwerfer der israelischen Armee wandern des Nachts über die Dächer und sorgen für eine gespenstische Atmosphäre. Abi Samra stapft alleine einen verschneiten Weg hoch und entfernt sich langsam, als letztes Geräusch begleitet ihn das quietschende Schließen einer Tür. Dies deutet an, dass die Tür zur Vergangenheit geschlossen wird, während unklar bleibt, wohin die weitere Reise Abi Samras gehen kann. Die Zuschauer, die in die verschiedenen Lebensgeschichten der Protagonisten hineingezogen werden, bleiben am Ende des Films, ähnlich wie der Regisseur selbst, den eigenen Reflexionen überlassen. Auch wenn *We were Communists* sich vordergründig um die Suche von vier Männern nach einem neuen *chicken coop* dreht, erzählt der Film eigentlich vier Geschichten über eine Geschichte, die sich kaum erzählen lässt, und wird dadurch zur Metapher für ein Land, das seinen Vorrat an Metaphern aufgebraucht zu haben scheint.

Revolution for Whom? Constructions of Gender Identities in Slovenian Partisan Films

Peter Stankovič

Introduction

Slovenian partisan film is a term which denotes films glorifying Slovenian communist-led guerrilla fighters (so-called ›partisans‹), who resisted the German and Italian occupying forces during WW II. These films were made during the decades of communist rule in post-war Yugoslavia and were an important part of the official ideological propaganda. Since the fall of communism in 1989 and Slovenia's secession from former Yugoslavia two years later, however, partisan films have fallen into complete neglect. This is regrettable since they not only represent an important (and not necessarily unattractive) part of Slovenian film history but also allow unique insights into the complexities of the official ideology during the decades of communist rule in the country (1945–89). Namely, the existing ideology was not as simple as might have seemed from the outside: while the Slovenian Communist party had no problems with class issues (class inequalities were regarded according to the Marxist agenda as bad and everything was actually done to eliminate them), there were many important areas of social life that were neglected or dealt with in ideologically relatively ambivalent terms. With gender, for example, it was obviously an aim of the communist regime to promote equality between the sexes but since Marx had presupposed that the end of class inequalities would somehow automatically also lead to the end of all other forms of exploitation the regime consequently simply did not pay much attention to this issue. The result was that in many respects the traditional male hegemony was neither addressed nor challenged. Women were encouraged to have jobs, but that was basically it. What this usually meant in practice was merely that they had to work both at home and at their workplaces.[1]

---

[1] Mirjana Ule: »Kontekst ženskih študij v Sloveniji«, in: Eva D. Bahovec (ed.): *Od ženskih študij k feministični teoriji*, Ljubljana (Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in antropologijo, posebna izdaja) 1993, pp. 119–124, p. 123.

In this respect it should be also noted that former Yugoslavia was a complex political entity comprised of several ethnic groups and with different religious and cultural affiliations. These groups were historically often antagonized, so the communist government tried hard to block any attempts at ethnic or religious separatism, actively promoting the ideology of ›brotherhood and unity‹ (*bratstvo i jedinstvo*) among the country's different ethnic groups. The ideology of ›brotherhood and unity‹ was in Yugoslavia in many respects even more pronounced than the conventional Marxist ideology of classless society, but the gender issues fell out of this agenda, too. Not only is in the slogan ›brotherhood and unity‹ the female dimension (how about ›sisterhood‹?) conspicuously absent, the almost exclusive focus of the Party's propaganda on inter-ethnic cooperation and understanding itself removes the question of gender equality from the agenda and delegates it among the less important issues.

Much research has been carried out as regards the question of the actual emancipation of women in the former Eastern Bloc, but there is a conspicuous lack of a thorough analysis of the official ideology itself relating to gender issues. Obviously, in the most general terms it was all for equality but the question arises of how this was translated into and presented in actual popular forms: in films, for example, which were regarded at the time by Communist Party officials themselves as one of the most important vehicles for the promotion of communist ideals.[2] Were women represented here as corresponding to these ideals, as actually being equal to men? And in all respects? Were films in this sense normative and encouraging female emancipation? Conversely, were these films also full of other ideologies and cultural references, with many of these being patriarchal in many aspects, just as was the case in actual life in socialist Slovenia where in spite of their feverish attempts for various reasons and to various extents the communist rulers were unable to eliminate other existing ideologies (catholicism, liberalism, nationalism, to name just a few). In the article, I therefore try to explore how in Slovenian partisan film, one of the principal sites of official communist ideology during 1945–89, tensions were negotiated between the official progressive ideology about universal equality on one hand and on the other real life in Slovenia at a time when patriarchal conventions had survived in many forms. To do that, I will employ the concept of representation as it allows us to understand how exactly

---

[2] Marcel Štefančič jr.: *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*, Ljubljana (UMco d. d.) 2005, p. 241–242.

gender identities in these semi-propaganda films were represented and therefore constructed and naturalized.

The analysis of representations and signifying of practices is an already well-established approach in cultural studies. It rests on constructivist assumption that signifying systems do not simply reflect the pre-given material reality, but rather represent it according to their specific logic,[3] which is, according to Foucault, inextricably enmeshed in relations of power.[4] Social identities, such as gender or ethnicity, are in this context understood as constructed by the various signifying practices and representations, but as these constructs often only serve to reproduce, legitimize and naturalize hegemonic social oppression, researchers try to highlight their artificial, constructed nature: in an ideal sense this should encourage their transformations into more equal ones. Researchers' attention here is predominantly directed at popular media and texts,[5] which are because of their influence and popularity today the principal sites of where social identities are constructed. The point here is obviously that in order to challenge the relations of power hidden in dominant identity constructs one has to understand how they work in the first place. In the following pages I will try to do something similar, although my focus will be slightly different: instead of popular texts competing for attention in the saturated media space of a free-market economy I will examine official ideological (although not necessarily unpopular) texts from Slovenia's recent communist past – partisan films. However, before proceeding with an analysis of Slovenian partisan films with respect to their construction of gender identities I will first examine the genre a little more thoroughly.

---

3 Stuart Hall: »The work of representation«, in: Stuart Hall (ed.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London (Sage Publications) 2000, pp. 13–74.

4 Michel Foucault: »Kako preučevati oblast? Predavanje dne 14.1.1976«, in: Michel Foucault: *Vednost – oblast – subjekt*, ed. by Mladen Dolar, trans. by Boris Čibej et al. Ljubljana (Knjižna zbirta Krt) 1991, pp. 29–40, p. 29.

5 E. g. Nicola Dibben: »Representations of Femininity in Popular Music«, in: *Popular Music* 3.18 (1999), pp. 331–355; Jeff Hearn et al.: »Critical Studies on Men in Ten European Countries: Newspaper and Media Representations«, in: *Men and Masculinities* 2.6 (2003), pp. 172–201; Matthew W. Hughley: »Black Aesthetics and Panther Rhetoric: A Critical Decoding of Black Masculinity in The Black Panther, 1967–80«, in: *Critical Sociology* 1.35 (2009), pp. 29–56; Sean Nixon: »Exhibiting Masculinity«, in: Hall (ed.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (note 3), pp. 291–330; Kelly Farrell: »Naked Nation: The Full Monty, Working-Class Masculinity, and the British Image«, in: *Men and Masculinities* 2.6 (2003), pp. 119–135.

Slovenian Partisan Films

Slovenian partisan films were part of the larger film production of former socialist Yugoslavia: in other former federal republics, perhaps even more than in Slovenia, many partisan films were also made. For the above reasons of ideological propaganda, the state invested hugely in the genre[6] which resulted not only in big quantities of these films but also in their more than just occasional formal quality and their reasonable popularity with audiences. After all, there were many stories to be told: during WW II in Yugoslavia the strongest guerrilla movement in Nazi-occupied Europe emerged. The partisans involved fought many spectacular battles and caused many serious problems for the occupying forces and managed to liberate the country with only the marginal help of the Soviet Red Army. This allowed a certain autonomy from the Soviet Union in the post-war period of the new, socialist Yugoslavia (compared with other Eastern Bloc countries), which quickly led to the famous row in 1948 between Stalin and Tito, the charismatic Yugoslav communist leader, and subsequent introduction of an independent, definitively less autocratic and oppressive form of Yugoslav socialism.

Accordingly, is it possible to analyze the genre of Slovenian partisan film as a separate unit irrespective of the wider context of the genre of Yugoslav partisan film, or perhaps given the fact that partisan films were also being made in the Soviet Union, North Korea and Vietnam, of the partisan film genre in the most general sense? While it is obvious that any analysis should take into account the fact that Slovenian partisan films form part of this wider tradition, it should be noted that the films made in Slovenia during the socialist period could be regarded as a separate unit since they were made in Slovenia (at the time the Socialist Republic of Slovenia) by Slovenian studios with their own set of recognizable stylistic peculiarities which at least partly set them apart from other film traditions in the genre. Let us take a quick look at these peculiarities, apart from the obvious one that they address the relatively peculiar Slovenian historical situation during WW II compared with other former Yugoslav socialist republics.

The first one is an *almost exclusive focus on the individual* in the Slovenian partisan film, encompassing their struggle against their fears, existential dilemmas about the war and the act of killing itself, on the

---

[6] Which sometimes even enabled the casting, at least for larger productions, of Hollywood stars: Richard Burton starred in *Sutjeska/The Battle of Sutjeska* (Stipe Delić, 1973), for example, and Yul Brynner and Orson Welles appeared in *Bitka na Neretvi/The Battle of the River Neretva* (Veljko Bulajić, 1969).

way they are tormented when the situation requires them to take sides in the conflict etc. While the pattern is certainly complex, one can argue that in the partisan films stemming from other former Yugoslav republics the hero is definitely not a mere individual (it is instead ›the bare-handed people‹ – a collective), and if there ever is an individual hero they are usually simply a metaphor for the whole collective and, in any case, they have no problems supporting and joining the partisans. Some notable exceptions are the quite personalized Serbian *Novi film* (New Film)[7] and the Slovenian *Na svoji zemlji/On Our Own Land* (Franc Štiglic, YU, 1948), which is clearly a Soviet-style story about an impoverished collective from a remote valley (a metaphor for Slovenia?) stubbornly resisting the occupiers. *Na svoji zemlji* is actually the first ever Slovenian feature film and was shot before the row occurred between Stalin and Tito so it clearly displays a relatively clumsy story and lots of Soviet influence. However, after this one in Slovenian partisan films the individual almost immediately becomes the hero.[8] And not necessarily the bravest one either as was usually the case with the heroes in other partisan film traditions: the Slovenian hero is rarely a ready-made hero, he must develop as a person first, understand the importance of the resistance, and only then do they join the partisans and/or overcome their fears in the action. And even that does not necessarily happen.

Not unrelated to this is the second feature of Slovenian partisan films: their *topics*. While in the other former Yugoslav republics partisan films covered many different topics and issues, they also consistently covered all the major battles (Kozara, Neretva, Sutjeska, Drvar etc.) fought by the partisans during WW II. Yet Slovenian films with only one exception (again *Na svoji zemlji*, which depicts the partisan offensive on German communications in Baška grapa in 1944) leave this option out in favor of the abovementioned subjective-existential focus. There were many spectacular occasions during the war in Slovenia which could no doubt make great material for stunning epics; however, for some reasons this avenue was not taken up. This might have something to do with the Slovenian tradition of individualism, but it is difficult to be sure. What in any case is clear is that screenwriters, directors, producers etc. definitely and quite unusually for the genre preferred the dilemmas and

---

7 For more about Novi film see: Daniel J. Goulding: *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945–2001*, Bloomington (Indiana University Press) 2002, pp. 111–142.

8 Cf. Ranko Munitić: *Živjet će ovaj narod, jugoslavenski film o revoluciji*, Zagreb (RK SOH and Publicitas) 1974, p. 69, and Silvan Furlan: »Kratka predstavitev slovenskega celovečernega filma«, in: Silvan Furlan/Bojan Kavčič/Liljana Nedič/Zdenko Vrdlovec (ed.): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*, Ljubljana (Slovenski gledališki in filmski muzej) 1994, pp. 9–19, p. 14.

anguishes of simple, small people in small, historically insignificant, yet subjectively definitely the most dramatic situations.

Another distinctive feature of the Slovenian partisan film is its recognizable *literary* or *theatrical note*. This is actually not only typical of the Slovenian partisan film, it is more like a quite consistent feature of Slovenian film in general (though things have recently been changing), but it still contributes to the recognizable quality of Slovenian partisan films compared to other national traditions of the genre. The quality itself probably derives from the fact that Slovenian culture emerged in the 19th century precisely from the tradition of the written and spoken word, which led to the elevated status of literature and theatre in Slovenian public life and their subsequent influence on the other arts, perhaps on film even the most. This theatrical or literary dimension of Slovenian films is recognizable in the quite theatrical style of how the performers act, the levels of attention given to the use of the ›proper‹ Slovenian language in dialogues (making them quite unnatural), the relatively static film language and frequent adaptations of Slovenian literary classics.[9] In the context of this serious, literary and theatrical pedigree of Slovenian films, Slovenian partisan films quite consistently display a dimension of artistic inclination which is otherwise rare in this genre in former Yugoslavia. One can therefore argue that Slovenian partisan films were caught up within the parameters of different demands, functions and expectations: the directors wanted them to be serious works of art, the party officials at the ministry of culture which produced them expected them to be in line with the official ideology, while the people wanted them to be entertaining and – as they grew increasingly disillusioned with socialism in the 1970s and 1980s – critical of the official interpretation of WW II.[10] How the films negotiated these often conflicting demands is difficult to say since some films were really successful, sometimes even with all three dimensions at the same time, while others were not. What really matters, however, is that deriving from the established literary and theatrical traditions in Slovenia there was a recognizable artistic dimension in partisan films, something quite uncommon in the partisan films from other republics of former Yugoslavia.[11] The artistry of Slovenian directors was, of course, sometimes artificial and unconvincing, but there

---

9 Furlan: »Kratka predstavitev slovenskega celovečernega filma« (note 8), p. 10.

10 Cf. ibid.

11 Although obviously not necessarily entirely absent. One might mention here the successful use of cinematic procedures as introduced by French New Wave directors in the late 1950s and 1960s, or in popular TV serials *Otpisani/Written Off* (Aleksandar Djordjević, YU, 1974) and *Povratak otpisanih/The Written Off Return* (Aleksandar Djordjević, YU, 1976) produced in Serbia.

was obviously an expectation these films should involve more than just official propaganda and/or popular entertainment.

According to these peculiarities, the object of analysis will be the Slovenian partisan film or, more specifically, all feature films produced in Slovenia which in at least one substantial sense depict WW II in Slovenia. This latter qualification is important since some films do not really focus on the partisan struggle for national liberation and social revolution yet still do touch or reflect on it in more than just a marginal way (*Tistega lepega dne/One Fine Day* (Franc Štiglic, YU, 1962), *Christophoros/Christophoros* (Andrej Mlakar, YU, 1985), and *Dediščina/Inheritance* (Matjaž Klopčič, YU, 1984) for example). They are hence not truly partisan films in the strict sense. However, given there are not so many Slovenian strictly partisan films (Slovenia is a small country with less than two million inhabitants – its film production is thus small) and that I am interested in as many nuances in the regime of representations, I will also include these films in the sample. Therefore the films (with their English translations, directors and respective years of production – in the following pages I omit these in order to avoid too much repetition) included in the analysis are:

Na svoji zemlji/On Our Own Land (France Štiglic, YU, 1948);
Trst/Trieste (France Štiglic, YU, 1951);
Trenutki odločitve/Moment of Decision (František Čap, YU, 1955);
Dolina miru/Valley of Peace (France Štiglic, YU, 1956);
Kala/Kala (Andrej Hieng and Krešo Golnik, YU, 1958);
Dobri stari pianino/Good Old Upright Piano (France Kosmač, YU, 1959);
Akcija/Action (Jane Kavčič, YU, 1960);
X 25 javlja/X 25 Reports (František Čap, YU, 1960);
Balada o trobenti in oblaku/Ballad about a Trumpet and a Cloud (France Štiglic, YU, 1961);
Tistega lepega dne/One Fine Day (France Štiglic, YU, 1962);
Ne joči, Peter/Don't Cry, Peter (France Štiglic, YU, 1964);
*Nevidni bataljon/Invisible Battalion (*Jane Kavčič, YU, 1967);
Peta zaseda/The Fifth Ambush (France Kosmač, YU, 1968);
Sedmina/Funeral Fest (Matjaž Klopčič, YU, 1969);
Onkraj/Beyond (Jože Gale, YU, 1970);
Begunec/The Fugitive (Jane Kavčič, YU, 1973);
Čudoviti prah/Beautiful Dust (Milan Ljubić, YU, 1975);
Med strahom in dolžnostjo/Between Duty and Fear (Vojko Duletič, YU, 1975);
Draga moja Iza/My Dear Iza (Vojko Duletič, YU, 1979);
Nasvidenje v naslednji vojni/See You in the Next War (Živojin Pavlović, YU, 1980);
Dediščina/Inheritance (Matjaž Klopčič, YU, 1984);
Ljubezen/Love (Rajko Ranfl, YU, 1984);
Christophoros/Christophoros (Andrej Mlakar, YU, 1985);
Doktor/Doctor (Vojko Duletič, YU, 1985);
Čas brez pravljic/Times of No Fairytales (Boštjan Hladnik, YU, 1986);
Živela svoboda/Long Live Liberty (Rajko Ranfl, YU, 1987).

In these films I will try to identify possible regime of representations of femininity and masculinity. Before doing that, however, I would like to sketch an informative outline of the development of Slovenian partisan films. *Na svoji zemlji* was the first Slovenian film made after the WW II. It is, just as the majority of Yugoslav films of this period, an epic tale about the struggle against the foreign occupation told from the perspective of a small community and made in socialist realist style.[12] In contrast to the other similar Yugoslav films from the period, however, *Na svoji zemlji* stands as a reasonably deep and mature effort,[13] which met with a considerable success and recognition. In the first round of screening, for example, more than 50 000 people have seen the film and in many instances the screenings were accompanied by outbursts of loud screams, applause and crying.[14] Later on, in the 1950s, several good partisan films were made, but in their search for new artistic visions filmmakers turned to symbolism and introverted individualism, which was not received as well by the audience as the combination of revolutionary zeal and proud nationalism of *Na svoji zemlji* was. The most important films of this period are *Trenutki odločitve*, which portrays existentialist dilemmas of a doctor, who was forced to kill a Home guard officer if he was to save a wounded partisan, and *Dolina miru*, a poetic meditation about the nature of war.

1960s were in socialist Yugoslavia a period of steady economic growth and political liberalization. Changed social circumstances encouraged many Yugoslav directors to pursue new stylistic directions and address new issues. The most important of these were Serbian directors like Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović and Dušan Makavejev, who soon became notorious for their unsentimental portrayals of the lowlife in socialist Yugoslavia (*novi film*), but there have been several important original directors in Slovenia, too (e. r. Boštjan Hladnik and Matjaž Klopčič), while the fresh air of the political thaw also contributed to changing directions of the Slovenian partisan films. *Balada o trobenti in oblaku* is, for example, a visually stunning expressionist portrayal of an old man's hesitation before he sacrifices his life to save a group of wounded partisans. *Sedmina* is a very poetic film about a young man's decision to join the resistance. *Ne joči Peter* is a light comedy, which met with enormous success in movie theatres. *Nevidni bataljon* is the first partisan film with no partisans at all (the story is about children

---

12 For more on that see Rosalind Galt: *The New European Cinema,* New York (Colubmbia University Press) 2006, pp. 163–169.

13 Goulding: *Liberated Cinema* (note 7), p. 21.

14 Stanko Šimenc: *Panorama slovenskega filma,* Ljubljana (DZS) 1996, p. 75.

in a small town, who, confronted with complacency of their parents, take up the initiative in struggle against the Germans), while *Akcija* and *Peta zaseda* even openly depict partisan cowardliness and communist sectarianism in the partisan units.[15] The era of political and economic liberalism ended abruptly in former Yugoslavia after the communist crackdown of Croatian national movement in the early 1970s. Together with the worsening of the economic situation this meant that filmmakers had to abandon their progressive stylistic experimentations and social critique, but, on the other hand, the communist elite did not want to interfere in film production too much, so what came out, at least in the genre of the Slovenian partisan film, was an uneven amalgam of socialist dogma and artistic individualism. The films of this period (*Begunec*, *Draga moja Iza*, *Med strahom in dolžnostjo*, *Čudoviti prah*) are, consequently, somehow mellow, neither politically apologetic neither critical, but not necessarily uninteresting.

In the 1980s Yugoslavia sank into a grave economic crisis, which meant ever decreasing funds for filmmaking. The Slovenian film was at this period inevitably weak, but among the few partisan films made in the decade (*Nasvidenje v naslednji vojni*, *Doktor*, *Ljubezen*, *Čas brez pravljic*, *Živela svoboda*) two stand out as convincing, artistically accomplished efforts. The first one is *Nasvidenje v naslednji vojni*, a film made by Serbian director Živojin Pavlović for the Slovene film studio Viba film, which ruthlessly deconstructs virtually all myths about the partisan struggle (film was promptly ›dispatched to the bunker‹[16]), and the second *Ljubezen*, a warm film about a boy who cannot accept that his pre-war friends have suddenly become bitter enemies, members of conflicting military formations (partisans vs. Home Guards and MVAC)[17] eager to

---

[15] Slovenian partisan units were unique during the WW II in Yugoslavia in their heterogeneous composition. While in other former Yugoslav republics partisans were organized and led by the communists, in Slovenia the guerilla units were, initially at least, made of members of different leftist political groups (communists, Christian socialists, and *Sokoli*). Communists officially took over in 1943, but during the whole period of the war they manoeuvred ruthlessly against what they perceived as their political rivals. Official histories and representations of the partisan uprising covered up this not so glorious detail of the partisan struggle for the most part, which is important to bear in mind if one is to appreciate the extremely polemical tone of *Peta zaseda*, which tells a story about a devoted partisan officer, who is eventually liquidated by the communists just because he was not a communist. *Peta zaseda* was in spite of its open criticism released to theatres normally, but after the crackdown of political liberalism in Yugoslavia in the early 1970s, the film was ›sent to the bunker‹.

[16] ›Bunker‹ was a popular expression for the films, which were not officially banned but were still nowhere to be seen. Apparently, ›someone‹ (important) made a phone call and that was it: the film stayed in depots (›bunkers‹) for decades.

[17] Home Guards and MVAC were, slightly simplified, local anti-communist militias organized by the Germans and Italians. The militias enjoyed certain degrees of political

wipe each other from the earthly existence. The film's title (*ljubezen* means love) might seem inappropriate for a film which deals with the horrors of war, but in fact it nicely expresses the film's essence, the young hero's gentle determination to love all his friends, regardless of their political and military allegiances and the brutal reality around him.

And just one final note: in the analysis I will completely sidestep questions about the meaning of the partisan resistance during WW II. This issue is plaguing Slovenian public life today probably just as much as it did during the war itself,[18] but it has nothing to do with the focus of the present analysis: the point of interest is films about a certain era in Slovenian history, not the era as such.

Femininity and Masculinity in Slovenian Partisan Film

From the constructivist perspective, our gender identities are basically social constructs. The point is that while we do inhabit (essentially) two biologically different kinds of bodies, male and female, this on its own does not mean anything. It is how we inhabit these bodies, how we perceive the biological differences or interpret them, and how these differences are made meaningful for us that matters since human beings simply do not have natural, culturally unmediated access to their bodies. How we feel our bodies, live in and develop them is entirely dependant on the layers of meanings imposed on them by social conventions, customs and interpretations, and the differences between the two sexes are accordingly basically nothing but social interpretations which construct us as certain types of gendered individuals. Researchers in this context often point out that gender identities are, ›more often than not, constructed not through any specific combination of inferrent »essences«, but rather negatively, in relation to what is considered as »Other«‹.[19] This is confirmed by anthropological evidence: the immense variety of ways of being a woman or a man seen across different cultures proves there

---

if not military independence and were in many respects originally pro-Allied, but the reality of civil war effectively pushed them under the German and Italian wings.

18 Nobody actually denies the importance of the active resistance to the Italian and German occupations during WW II, however, the communist-led partisans also brought about a social revolution, obviously not to everybody's liking and even more their struggle was more than seldom extremely and unreasonably violent, above all when dealing with those Slovenians who did not support them.

19 John Haynes: *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema*, Manchester (Manchester University Press) 2003, p. 13.

is not much that is ›natural‹ in our gender identities.[20] What becomes important from this constructivist perspective is the question of what kinds of gender identities are constructed in societies and what their political implications are and, since popular culture is today due to its omnipresence and popularity probably the most influential site where these constructs are articulated, reproduced and naturalized, many researchers focus their work on this area. In what follows I will try to do something similar, however, as I have already pointed out, the focus of the analysis will be a peculiar form of popular culture, Slovenian partisan films – one might even say ›communist pop‹.

A closer look at the selected films reveals that the pattern of gender construction in the Slovenian partisan film is, in fact, quite complex. Not that it is really new or unusual – it appears that it basically only reproduces traditional Slovenian constructs of femininity and masculinity – it is more like it is in a slightly indeterminable way somewhere in-between. It is neither really patriarchal nor really progressive or emancipated. On one level, the heroes and leading roles etc. are usually male, the initiative is theirs, the audience is made to identify with them and they are the protagonists of the action. In this sense, Slovenian partisan films clearly reproduce the patriarchal gender constructs of men being central, active, dominant, rational etc. figures. Yet the representation of women in Slovenian partisan films does not complement this picture: women are also usually determined, brave and strong, definitely not necessarily passive creatures waiting for their men to save the country for them. It is in fact often the case that their otherwise relatively sparse actions actually lead to decisive turns in films and, even more importantly, in most films they stand as moral authorities who structure not only the symbolic universe within which the male heroes operate but also the interpretative framework within which the audience is invited to understand morally and politically often complex stories.

But let us take a closer look. Regarding the centrality of characters, it should be re-emphasized that the heroes are almost exclusively male. There are basically only two notable exceptions, the first is *Dobri stari pianino* where the hero is – as the title suggests – an old upright piano, but at the crucial moment it is in fact the partisan girl Anka who uses the piano in a way which enables the partisan side to win a battle, while the second is *Čas brez pravljic* where the hero is a mother who wanders around the devastated countryside with her two children searching for her husband

[20] Cf. Lynn Segal: »Sexualities«, in: Kathryn Woodward (ed.): *Identity and Difference*, London (Sage Publications) 1997, pp. 183–238.

(who is with the partisans). Two other lesser exceptions in this respect are *Dolina miru*, with a boy and a girl sharing the leading parts with a (black) American pilot lost in the Slovenian woods, and *Med strahom in dožnostjo* where both a husband and wife act as some kind of reluctant heroes. In all the other 21 films the central characters are male.

So how is it possible to argue that Slovenian partisan films actually do not reproduce a patriarchal ideology, at least not in a linear or straightforward way? The thing is that while the female characters are usually not very central to the narratives their relative importance is much greater than the very frequency of their appearances might suggest. In *Na svoji zemlji*, for example, the heroes are mostly male – villagers joining the partisan guerrilla fighters – however, the most dramatic moment in the film, actually one which gives meaning to the whole story, is when the mother (of the male hero Stane) takes off her shoes when being led away by the Germans to be shot »to feel her country's soil for the last time«. Thus, while most of the fighting in the film is done by men, it is a woman who symbolizes the poor (›barehanded‹) populace's struggle against the foreign occupation, its suffering and simultaneously its pride and determination. There is also another woman in the film, the mother of another hero, Drejc, who prevents him joining the partisans (she is religious and the partisans were communists). In this sense, she does not contribute much to the events themselves but nevertheless effectively hinders one of the male characters' development into a conventional hero of a partisan film. Significantly, it is only the influence of another woman (Drejc's love, Tidlica) – and not his own volition – which distances him from his mother and enables him to join the partisans and become a true hero. A similar pattern can be identified in *Trst*, the second Slovenian partisan film: most of the action is male-oriented but the character who legitimizes the partisan struggle and elevates it to a symbol of personal sacrifice in the name of a bright future is again a woman, the activist Vida, who is captured and viciously tortured by the Germans while still refusing to give out any information. Chronologically speaking, the next Slovenian partisan film, *Trenutki odločitve*, is about an existentially charged conflict between two men and once again there is a symbolically very important female figure: an old woman, at whose place the hero, a doctor, finds temporary refuge when escaping the city, not only saves his life but also with her tranquil and yet caring and determined persona represents nothing less than ›Slovenianness‹ as such. As she helps this man, she obviously not only justifies his decision (he had killed a Home Guard officer in order to save a wounded partisan's life) but also legitimizes the partisan resistance as such.

The character of a ›mother‹ as a not really emphasized and yet potent symbol of ›Slovenianness‹ is in fact very common in Slovenian partisan films. Mothers symbolizing Slovenia can be found in *Dobri stari pianino*, *X-25 javlja*, *Balada o trobenti in oblaku*, *Ne joči, Peter* and *Čudoviti prah* and to a slightly less obvious extent in *Tistega lepega dne*, *Med strahom in dolžnostjo* and *Nasvidenje v naslednji vojni*. It is an interesting question why a mother image is so consistently used as a symbol of ›Slovenianness‹, whereby with her warm and dedicated support for the partisans she discreetly suggests that only the partisan (and not the Home Guard) side was truly Slovenian. Is it a form of secularized Catholicism (the cult of the Virgin Mary was traditionally particularly strong in Slovenia), the so-called ›Cankar's syndrome‹ (named after the most important Slovenian novelist who was famously haunted by feelings of guilt towards his mother) or simply a pattern that is not uniquely Slovenian of portraying the motherland in terms of a, well, ›mother‹? It is difficult to say, but it should be clear in this context that since the legitimization of the partisan struggle in Slovenian partisan films is almost exclusively nationalistic and the key symbol of Slovenia is a ›mother‹, the role of women in these films is not necessarily really marginal, at least on the symbolic level. This is even more the case if taken together with what was already said about the women in the films *Na svoji zemlji* and *Trst*, which however, do not stand alone in this respect.

Namely, there are many more important female figures in Slovenian partisan films. In *Tistega lepega dne*, for example, women not only stand out as the most determined core of Slovenia's not so quiet opposition to the Italian occupation but also as really strong characters who in fact rule over the whole village. The character of Pečanka is a good example in this respect: she commands her children, other women's children, her husband, the Italian soldiers, just about everybody in fact. In *Ne joči, Peter*, one of the leading characters is the partisan girl Magda who turns out to be a more resourceful and capable soldier than her male counterparts – the two miners, Danilo and Lovro, assigned to the same mission – and at the end of the film we, together with Danilo and Lovro, even find out she is a partisan intelligence officer which makes her even formally superior to the male characters. In *Nevidni bataljon* the heroes are children; however, while the boys do most of the commanding the girls by no means subordinate themselves to this self-assigned male dictatorship: they are stubborn and act according to their own reasoning. In *Peta zaseda*, the plot is at first glance quite conventionally patriarchal: the story is about internal conflicts (between men!) in a partisan unit, however, during the dramatic finale when the commander and

the political commissioner of the unit shoot the politically unorthodox partisan Bregar (he was not a communist) for alleged treason, it is the accusing look of the nurse Mija who directs the audience's interpretation of events when it turns out he was innocent, thereby establishing her as a moral authority who judges the (male) actions in the film. Further, in *Sedmina* it is Niko's girlfriend Marija who convinces him to join the partisans, which is something Ana in *Begunec* also tries to do but in this case she fails (nevertheless, Ana is the only sympathetic character in the film – while not the film's hero she is the only one who invites the audience's identification).

All these examples, however, should not lead us to believe that the Slovenian partisan film was a genuinely democratic genre. As pointed out before, things are in fact quite ambivalent and, together with the representations of women as strong figures with moral authority, there are others where women are portrayed in more traditional, plainly patriarchal ways. In *Akcija*, for example, there is not one single female character while in *Nasvidenje v naslednji vojni*, somewhere along the lines of the infamous sexism of the writer of the novel on which the film is based, women are essentially reduced to passive objects of the male hero's sexual exploitation, in the first place the partisan girl Kristina who in this way seems to be paying for her ›sin‹ of being too emancipated in the patriarchal world. The argument is therefore that in many ways Slovenian partisan films portray women as emancipated, the new women of communist universal equality, but in a most inconsistent manner with more than just occasional instances of them being reduced to patriarchal stereotypes. It seems the emancipation of women in the Slovenian partisan film has remained an unaccomplished task and, if this is the case in films, how far did their emancipation go in reality? Not very, apparently.

In any case, to fully understand the relations of the social power hidden in the filmic images of Slovenian partisan films a slightly more general question of the very constructions of gender identities in the genre should also be addressed. How is masculinity in the Slovenian partisan film constructed? In which terms? With which associations and connotations? And what do these mean? And femininity? What has been addressed so far is basically the question of the very presence of men/women in partisan films, of their symbolic positions, but what about the constructs of gender roles themselves? What kinds of men are the partisans in Slovenian partisan films and what kinds of women are the partisan girls? In short, what kinds of gender roles do the partisan films naturalize?

Regarding masculinity, there is a very clear demarcation line between those films made before the late 1960s and those after that period. In the first period, masculinity is constructed (via the construction of leading male roles – obviously the most important and influencing figures in films) in terms of something one might call *strong men*. There is a slight problem with translation here since in the Slovenian language the term *ornk desci*, a colloquial expression, not only designates the type more precisely but also, as well established concept, actually constructs it whereas in English there is, at least to my knowledge, no precise equivalent of this. The expression refers to slightly older (usually aged somewhere between 40 and 60), physically strong, tall, good-looking, healthy, determined, resourceful and wise men who in the context of partisan films bravely put up with all the difficulties and challenges of partisan life and struggles. There are some fine examples already in the first partisan film, *Na svoji zemlji*, in the characters of Sova and Stane as well as Drejc (after he manages to free himself from the inhibiting influence of his overly religious mother – in fact, Stane Sever, the actor who played Drejc, soon became an ideal-typical figure of the Slovenian strong man fighting for the partisans), and these were followed by Burut in *Trst*, a determined leader of the underground resistance in Trieste (again played by Stane Sever), Doctor Koren in *Trenutki odločitve* (again featuring Sever), Andrej in *Kala*, Ludvik in *Akcija*, Temnikar in *Balada o trobenti in oblaku*, and Dane and Lovro in *Ne joči, Peter*.

However, after the late 1960s the typical male hero changes: he becomes younger and above all more soft, even confused and uncertain than his predecessor from the era of the early partisan films. While Bregar in *Peta zaseda*, a controversial film from 1967, still represents a typical ›strong man‹ from the early partisan films his opposition to communist sectarianism in a partisan fighting unit already challenges the hitherto absolutely unquestionable equation between a strong, healthy and determined man on one side and the Slovenian nation and communism on the other (the latter falls out of the equation). Niko in *Sedmina*, made in 1969, is even ›softer‹, he is young, inexperienced, indecisive, sentimental and uncertain, while more or less the same stands for Damjan in *Onkraj*, and Ernest from *Begunec*, and to some degree also for almost any other hero from the period after 1968, typically for Goli in *Čudovit prah*, Andrej in *Moja draga Iza*, Marjan in *Ljubezen* and the medical practitioner in *Doktor*. Slightly different characters in this respect are only Berk in *Nasvidenje v naslednji vojni*, who seems to abound with self-confidence and determination, although he is still very young and at least slightly confused, and Kozlevčar from *Med strahom in dolžnostjo*, who actually

looks like a traditional Slovenian ›strong man‹ but nevertheless lacks his usual determination and stubbornness. In a way, one could argue that the representation of masculinity in Slovenian partisan films since the late 1960s is best exemplified by the character of the father in *Čas brez pravljic*: he is a typical Slovenian ›strong man‹ but he disappeared – throughout the film his wife and children are looking for him (he went to join the partisans some time ago and when they are forced to flee their home they cannot find him). The Slovenian ›strong man‹ is reduced here almost to a mirage, to a phantasm about the nation's strength in some distant past assured by determined men.

But what does this clear shift in the construction of male heroes in Slovenian partisan films from the late 1960s onwards mean? Why is there this bold softening of the male characters? There are no easy answers here, only some general lines along which one might proceed with interpretations. One is that the diminishing of the traditional strong and determined male characters in Slovenian partisan films was part of a more general process of restructuring masculinity which started under the influence of feminism, flower-power and other counter-cultural movements roughly at the same time in Western societies. This can be exemplified by the emergence of the so-called ›mellow man‹ ideal of masculinity with popular figures such as the musician Neil Young, for instance, and this certainly also had some resonance in Slovenia. *Sedmina*, for example, the film which features Niko, the first entirely ›soft‹ male hero in Slovenian partisan film, was obviously made at least partially under the influence of the hippie subculture. This is evident not only in the character of Niko but also in many other details, including the slightly psychedelic texture of the film and the unrealistic costumes which in many instances are closer to the contemporary flower-power look than the look of high school students in 1940s' Ljubljana (the original setting of the film). Another possible interpretation is that the arrival of a new, soft, confused and indecisive hero is a projection of many doubts about the partisan struggle during WWII, doubts that before the late 1960s, the era of certain economic and political liberalization in socialist Yugoslavia, were simply impossible to express. Fact is that the partisan struggle was not just a simple fight for national liberation but also part of a bloody and ruthless civil war where both sides, that is conservative (Home Guard) and progressive (the partisans), each committed their share of appalling atrocities. This part was, of course, downplayed in the official communist interpretation of events but as the political climate became more relaxed in the late 1960s doubts cautiously started to emerge about the official interpretation of events. It might be that

this new type of partisan hero is therefore part of this story: while the narratives of the partisan films remained relatively stereotypical (about the good partisans and bad German and Italian occupiers, as well as their quisling supporters (Home Guard)), the hesitant indecisiveness of the heroes seems to suggest that they themselves did not really believe in what they should traditionally stand for.

Further, the indecisiveness of male heroes from the late 1960s onwards could be seen as a return to some interesting peculiarity of the Slovenian literary tradition, namely for the European novel untypical passivity of the hero, his extreme un-heroism. Already in the first Slovenian novel, *Deseti brat* (The Tenth Brother, 1866) by Josip Jurčič, the hero Lovro Kvas actually does not do anything except for waiting for events around him to unfold, and many other Slovenian literary heroes thereafter have followed this pattern. Much has been written on this issue and the possible reasons for it, most notably by the distinctive Slovenian scholar Dušan Pirjevec,[21] but for the present purpose it suffices to say that the process of ›softening‹ the Slovenian partisan hero after the 1960s might be understood at least in one sense as a return to an established literary pattern. Lastly, the relative weakness of partisan heroes could also be understood as a symbolic re-establishing of the traditional weakness of the Slovenian male identity, which probably derives from the fact that the Slovenian bourgeoisie has traditionally been very small and weak, and its peasant populace on which the traditional construct of Slovenianness has been established throughout history in such severe economic difficulties that it simply did not manage to produce a consistent construct of sovereign, let alone dominant masculinity. This probably helps to explain not only the weaknesses of literary and, later, film heroes, but also the differences between post-1960s Slovenian film heroes and the heroes of Soviet revolutionary cinema: Haynes, for example, argues that it is precisely the traditional Russian patriarchal value-system which undermined the communist project of gender emancipation.[22] If the patriarchy was traditionally not as strong in Slovenian culture, than it should be obvious that also the symbolic re-establishment of the male dominance in socialist Slovenia could not happen in such a thorough manner as it did in the case of Soviet Union. However, of the mentioned possible interpretations of the decline in the strength of Slovenian partisan men from the late 1960s onward, the last one is definitely the most slippery one: no research has been conducted in this direction which would

---

[21] Cf. Tomo Virk: »Dušan Prijevec in slovenski roman«, in: *Literatura* 67–68 (1997), pp. 76–101.

[22] Haynes: *New Soviet Man* (note 19), p. 30–31.

prove that the Slovenian traditional construct of masculinity is actually weak. There is, however, huge historical evidence which demonstrates that during the economic crisis in the second half of the 19th century the farms of Slovenian peasants went bankrupt on a large scale, with men as a rule either becoming alcoholics or emigrating to the United States, and women taking care of the children and whatever was left. In this context there were obviously no preconditions for the development of a consistent patriarchal ideology.

It is difficult to say which of these possible explanations applies, in a way it might even seem that all of them apply at the same time. Anyway, what matters here is that the construction of the male hero in Slovenian partisan film as a ›strong man‹ clearly deteriorates after the late 1960s and that this has some important consequences for the construction of gender roles in Slovenian partisan films in general. Obviously, men are also not that dominant on this level. However, before drawing any conclusions, let us take a closer look at the other side of the story, the construction of femininity in Slovenian partisan films.

It should be initially noted here that women in Slovenian partisan films are constructed in a much more uniform way than men. From the first to the very last Slovenian partisan film they are consistently portrayed in terms which depict them as basically dedicated, reliable, warm (although not too emotional), caring, hard-working and silent *mothers*, in fact even regardless of their actual motherhood – even the young women who have no children yet seem to have in their eyes little images of the children they are going to have with the male heroes, and their actions clearly reflect this. Examples abound: Stane's mother, Tidlica and most of the women in the village in *Na svoji zemlji*, Vida in *Trst*, nurse Marija in *Trenutki odločitve*, Anuška in *Dobri stari pianino*, Ana in *Kala*, Secretary Kramerjeva in *X-25 javlja*, Teminkarica in *Balada o trobenti in oblaku*, nurse Mija in *Peta zaseda*, Marija in *Sedmina*, Anja in *Onkraj*, Ana in *Begunec*, Kozlevčarjeva in *Med strahom in dolžnostjo*, Lenka in *Christophoros*, and the mother in *Čas brez pravljic*.

What this obviously suggests is a construction of femininity in clearly traditional terms (of motherhood), which by no means challenges the existing patriarchal order. However, as already suggested things are not that simple: while the leading characters of Slovenian partisan films are usually male and women are as a rule reduced to the role of a mother, this does not necessarily mean they are weak, dominated or dependent in their relationships with men. For one thing, male heroes have since the late 1960s become increasingly soft and unreliable which means that even if the construct of femininity (in terms of motherhood) in Slovenian

partisan films actually supports the patriarchal symbolic agenda, the men themselves do not: most often they are simply not strong enough to take care of themselves, let alone their women. Further, the construction of femininity in terms of motherhood as such does not necessarily mean submissiveness: in Slovenian culture the mother figure has traditionally been understood as both important and strong which is, as noted, in several respects reflected in many Slovenian partisan films with strong female figures who hold moral authority. So despite the fact that the only emancipated woman in Slovenian partisan films in a politically progressive sense of the word is the partisan girl Magda (actually intelligence officer Brina, as it turns out) from *Ne joči, Peter*, plus to a lesser extent some other girls, it would be difficult to argue that the genre simply reproduces patriarchal stereotypes. It obviously does not, but not – this is the interesting twist – because it is so progressive or politically correct towards the women, that is not because of its manifest revolutionary agenda, but to a significant extent because it reproduces traditional constructions of gender identities in Slovenia where for various reasons masculinity was not necessarily, or at least not uniformly, constructed in terms of dominance and femininity of submissiveness.

It should be also noted that in the genre of partisan films women heroines representing motherland (›rodna-mat‹) are frequently rallied in times of crisis to elicit a strong emotional response.[23] The construct of women heroines as motherlands is in itself problematic, as it invokes the figure of the Freudian ›good mother‹, an object of love, but not of sensuality, yet in the context of the present discussion it also signals a degree of symbolic importance of the female characters, which should not be overlooked.

This should not, however, take us too far as there are instances of women being represented in clearly patriarchal terms, for example in a ›hysterical‹ interpretative framework (Kristina in *Nasvidenje v naslednji vojni* and Mira in *Dediščina*). It is therefore possible to conclude that in Slovenian partisan film the representation, and along with that the construction and ideological legitimization, of gender identities is in fact a thoroughly mixed affair. On the one hand there are many traditional elements, some of which are clearly patriarchal, but not all of them since, as we have seen, the traditionally strong figure of a Slovenian mother also remains strong in this new context of revolutionary films, while the weak male hero from the late 1960s onwards seems at least to some extent to stem from the traditional Slovenian construction of

[23] Ibid, p. 166.

masculinity. On the other hand, there are some progressive elements obviously along the official lines of the communist ideology (modern, emancipated, resourceful, competent and self-sufficient partisan girls of which Magda from *Ne joči, Peter* is the prime example), but these are not so common and it even seems that the element which actually makes these films at least partly democratic in terms of gender relations is not these sparse emancipated female heroines but rather the deterioration of stable, strong and determined masculinity seen in the late 1960s. Women are not necessarily emancipated in these later partisan films but there are definitely not many men around who would want to dominate them as it seems that they have all undertaken some mission of finding themselves and their reasons for joining the partisans.

Conclusion

The analysis of representations of masculinity and femininity in Slovenian partisan films at two basic levels, of action and of the construction of gender identities, has pointed out a mixed pattern. What is most striking is that, all in all, very few of these films display any traces of emancipatory gender politics: in spite of their intended revolutionary political agenda most of them leave traditional gender relations unchallenged, without any real alternatives. However, since traditional gender identities in Slovenia are in at least some respects not constructed in uniformly patriarchal ways and since Slovenian partisan films have developed from a distinctively ideological medium of the legitimization of the partisan struggle against foreign occupation, as they were up to the late 1960s, into a more ideologically ambivalent form where ideological legitimization often coincides with its questioning, which has happened primarily through the deconstruction of the old image of partisans as ›strong men‹, this does not necessarily mean that these films have simply reproduced a patriarchal symbolic universe and along with that the existing inequalities between men and women. It seems more like they were a medium onto which the complexities of existing gender relations in socialist Slovenia were simply imprinted. Some films might in this respect be slightly more conservative, others more progressive, but if taken all together as a genre they did not produce any substantial ideological surplus; they simply reproduced what was already there.

In this sense, Slovenian partisan films do not appear to be very interesting as documents of the official ideology at the time. In spite of party officials' efforts, they apparently remained outside of their im-

mediate influence in everything but the most basic outlines (that the partisans were the good guys while the occupiers and their collaborator were the bad guys), although it should be noted that the ruling communist party itself also did not have a very conclusive political agenda on women's emancipation in socialism. Accordingly, one can argue that Slovenian partisan films primarily bear witness to this inconclusiveness and indecisiveness of the communist elite's policies on gender relations, albeit it is probable that the almost complete absence of emancipatory gender politics in these films also had something to do with the fact that the communist elite simply did not manage to control the production of partisan films effectively enough: the Slovenian partisan film was a genre established as an effective *agit-prop* vehicle aimed at the ideological legitimization of the social revolution but which soon turned into a convincing medium of often disenchanted reflections of existing real life in the socialist reality. Instead of optimistic images of what should be, it started to portray simply what it is, hinting at the rulers' incompetence in delivering what they had promised – equality for all. If women's emancipation is difficult to identify in these films, this does not necessarily mean it was not sought after; a probably more correct reading would be that this absence critically suggests it had not yet been achieved and that, if the related official policies were not to change, there would be little promise of a change for women in the then foreseeable future.

Topographische Interventionen

Zwischen Hier und Anderswo
Über Ghassan Salhabs Beirut-Filme

Lotte Fasshauer

Das erste Bild von *Arḍ maǧhūla/Terra incognita*[1] (2002) des libanesischen Regisseurs Ghassan Salhab zeigt eine von starkem Wind bewegte Baumkrone, wir hören Sturmgeräusche. Je länger das Bild stehen bleibt, desto mehr gewinnt es metaphorische Qualitäten. Es könnte Folgendes ausdrücken: Etwas Gewachsenes, Ausdifferenziertes ist einer bestandsgefährdenden Krise in Form des Sturms ausgesetzt. Es folgt eine Frontal-

Abb. 1 Screenshot aus: *Terra Incognita*, R: Ghassan Salhab (Lib./F 2002), TC 00:00:53. Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

aufnahme eines Tonstudios, in dem ein Nachrichtensprecher auf das Startsignal wartet, doch statt der Nachrichtenansage erfolgt ein abrupter Schnitt zur nächsten Einstellung, die eine antike Ruinenlandschaft in den Bergen zeigt. Offscreen hört man die Erklärungen einer Fremdenführerin zu den Ruinen. Instinktiv überträgt sich die in der vorhergehenden Einstellung geweckte Erwartung objektiv verbürgter Nachrichten auf die offensichtlich subjektiv gefärbten Ausführungen der Fremdenführerin. Das auf das Ruinenbild folgende Schwarzbild erhöht die Aufmerksamkeit für den gesprochenen Text, aus dem sich der Satz »Ein Eroberer verjagt den nächsten« als zusammenfassende Beschreibung der Geschichte des Libanon bis zur Gegenwart besonders einprägt.

---

[1] Ghassan Salhab: *Arḍ maǧhūla/Terra incognita*, 35 mm, 120 min., Libanon/Frankreich 2002.

Die Schwierigkeit von Zugehörigkeit in einer Stadt, die sich durch Zerstörung und Wiederaufbau ständig im Wandel befindet, ist eines der Themen, mit denen der libanesische Regisseur Ghassan Salhab seine Filmfiguren konfrontiert. Die Zerstörung des multikonfessionellen und sozial gemischten Stadtzentrums bereits in den ersten Kriegsjahren, die zu einer Entkernung der Stadt Beirut, zu einer leeren Mitte führte, hat die Auslöschung sozialer Erinnerungsräume zur Folge. Stadtviertel erfahren entsprechend einer kriegsbedingten, zunehmenden Fragmentierung der Stadt massive Veränderungen ihrer Sozialstruktur hin zu kleineren homogenen Einheiten, wodurch die durch stark emotionalisierte Erinnerungen geprägten mentalen Topographien die physische Realität überlagern. Auch nach offizieller Beendigung des libanesischen Bürgerkrieges (1975–90) wirken die Ursachen des Krieges im Untergrund latent weiter. In einer ständig gespannten Lage gibt es plötzliche Eruptionen der Gewalt, die sich unmerklich im Untergrund vorbereitet haben und die – auch wenn sie schnell vorüber sind – vorhandene Machtverhältnisse und Entwicklungspläne zerstören und eine neue Ausgangssituation schaffen. Noch ehe eine Zukunftsvision annähernd verwirklicht ist, wird sie überdeckt von anderen Zielen. Ein Aufbruch nach dem anderen wird zunichte gemacht, die Betroffenen sehen sich immer wieder am Anfang. Die Interpretation des Erlebten fällt den Einzelnen schwer, die Erinnerungen sind gestört:

> Of course I was wrong, but everything was obscured by the overwhelming darkness which overshadowed personal events, intermingling and confusing them to the point at which they became irredeemably entangled. It was impossible to emerge with a strong memory and it continued to be so as the parallel guilty feelings kept growing.[2]

Diese Wahrnehmungen des libanesischen Autors und Journalisten Hazem Saghieh finden sich auch bei Ghassan Salhab und seinen Filmfiguren wieder. Das Unerledigte und Uneindeutige prägen seine Filmdramaturgie. Salhabs Kamera gibt das aus Bruchstücken geklitterte Stadtbild wieder, seine Filmfiguren sind aus ihren ursprünglichen sozialen Verbänden abgelöste Glieder. Alte Bindungen sind fragwürdig geworden oder ganz zerbrochen. Sie sind kompromittiert, haben sich als irreführend oder gar als verhängnisvoll erwiesen. Daraus entsteht eine Scheu, neue Bindungen einzugehen. Zweifel und Skepsis haben sich tief eingegraben. Das Verhältnis zwischen den Figuren in Salhabs Filmen ist so ruinös, so

---

2 Hazem Saghieh: »Crossings. Beirut in the Eighties«, in: Malu Halasa/Roseanne Saad Khalaf (Hg.): *Transit Beirut. New Writing and Images*, London (Saqi) 2004, S. 110–121, S. 121.

zersplittert, wie das Bild von der Stadt, das vorgestellt wird. Die Beziehung zur Stadt ist einerseits so wesentlich, weil mit ihr die Erinnerung an die Vergangenheit und damit auch die Konsistenz der eigenen Biographie verbunden ist. Sie ist gleichzeitig so schwierig, weil ihr ruinöser Zustand die Erinnerungen nicht mehr oder nur noch in Bruchstücken widerspiegelt.

Meine Analyse der Filme Ghassan Salhabs wird von der Frage geleitet, inwiefern ihr Inhalt und ihre Gestaltung den Zusammenhang zwischen Zerstörung und Wandel des Stadtbilds von Beirut, Auflösung des gesellschaftlichen Zusammenhalts und die Problematik der Zugehörigkeitsfindung widerspiegeln. Im Fokus meines Interesses stehen Ghassan Salhabs Filme *Ašbāḥ Bairūt/Beyrouth fantôme* (1998) und *Arḍ maǧhūla/Terra incognita* (2002). Ein Exkurs zur zeitgenössischen Bildenden Kunst und Architektur im Libanon verdeutlicht ähnliche Tendenzen, die sich in vergleichbaren künstlerischen Verfahren äußern, die im Zusammenhang mit den paradoxen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen stehen.

Arḍ maǧhūla/Terra incognita

Nach den ersten metaphorischen Bildern nimmt die Kamera die Verfolgung der Hauptfigur auf, die Blauhelme mit französischem Hoheitszeichen an der Uniform zu archäologischen Stätten führt – *terra incognita* für jene – und sie ihnen auf französisch erklärt. Damit ist der Betrachter bereits auf die Verbindung von den antiken Eroberern zu den französischen Kolonialherren hingewiesen, auch wenn die Blauhelme keine Kolonialherren, aber vielleicht doch als Folge der ehemaligen kolonialen Situation zu verstehen sind. Unter den vorgestellten Tempeln, die männlichen Gottheiten gewidmet waren, gibt es einen, dessen Widmung ungeklärt ist. Aufgrund des Figurenschmucks wird eine weibliche Gottheit vermutet. Inschriften nennen die Namen der Financiers, hinter denen man einen einzigen Tempelbauer, eine Art Minister für Großprojekte vermutet. Spätestens an dieser Stelle kommt dem Kenner der rezenten Wiederaufbauprojekte in Beirut der Vergleich mit Rafiq al-Hariri und der Gesellschaft Solidere in den Sinn, dem heutigen Financier für Großprojekte. Das Wiederaufbauprojekt Hariris sollte die Bürgerkriegsschäden zum Verschwinden bringen und die Stadt in altem Glanz erstrahlen lassen.[3]

---

[3] Vgl. Saree Makdisi: »Beirut/*Beirut*«, in: *Tamáss. Contemporary Arab Representations. Beirut/Libanon 1*, Barcelona (Fundació Antoni Tàpies) 2002, S. 27–39, S. 30–33.

So lässt sich eine Parallele ziehen zwischen der weiblichen Gottheit des antiken Tempels und Beirut als personifizierter Stadt.

Hierauf folgt die Einblendung des Titels *Terra incognita*, während der Name des Filmregisseurs dem eingeblendeten Ausweis zu entnehmen ist. Zu lesen ist dort neben den üblichen Daten auch die Konfession des Ausweisinhabers. Nach Ende des Bürgerkrieges wurde aber die Konfession nicht mehr eingetragen. Wenn in diesem 2002 gedrehten Film ein Ausweis gezeigt wird, wie er seit 1990 nicht mehr üblich ist, so ist darin eine Absicht zu erkennen. Es wird gezeigt, dass Identitätszuschreibungen in der libanesischen Nachkriegsgesellschaft nach wie vor mit ihrer konfessionellen Zugehörigkeit zusammenhängen. 18 Konfessionen sind im Libanon offiziell anerkannt: Sunniten, Schiiten, Drusen, Alawiten, Ismailiten, Maroniten, Griechisch-Orthodoxe, Syrisch-Orthodoxe, Armenier, Armenisch-Katholische, Griechisch-Katholische, Syrisch-Katholische, Lateiner, Chaldäer, Armenisch-Protestantische, Protestanten, Juden und seit 1995 auch Kopten. Das sozio-politische System des libanesischen Staates ist durch den politischen Konfessionalismus als Vermittlungsinstanz zwischen Staat und Religionsgemeinschaften bestimmt, der einst als Mittel gesehen wurde, die plurale Identität des Libanon anzuerkennen und die Hegemonie bestimmter Glaubensrichtungen zu verhindern. Andererseits wird das konfessionalistische System als eine der Hauptursachen für immer neu ausbrechende Konflikte, so auch des libanesischen Bürgerkrieges gesehen. Anstatt den Dialog zwischen den Glaubensrichtungen zu fördern, hat es die Konkurrenz zwischen den Gemeinschaften verstärkt und die interkonfessionellen Gräben vertieft. Es hat die Entwicklung einer Demokratie gehemmt, in der jeder Libanese unabhängig von seiner konfessionellen Zugehörigkeit agieren könnte. Der eingeblendete Ausweis erinnert auch an die sogenannten Ausweismorde der Bürgerkriegsvergangenheit, bei denen an Straßensperren willkürlich Passanten aufgrund der in den Personalpapieren notierten Konfession entführt oder umgebracht wurden, wenn sie nicht derselben Konfession wie die Miliz angehörten.[4] Im Nachkriegslibanon wird nun – zumindest von Seiten der Intellektuellen und Kunstschaffenden – versucht, religiöse Gegensätze herunterzuspielen und die Frage nach der Religionszugehörigkeit in den Hintergrund zu stellen, um einem weiteren politischen Missbrauch der Religion, wie er im Bürgerkrieg stattgefunden hat, vorzubeugen. Indem der Regisseur

---

[4] Vgl. Hani A. Faris: »The Failure of Peacemaking in Lebanon, 1975–1990«, in: Deirdre Collings (Hg.): *Peace for Lebanon? From War to Reconstruction*, Boulder/London (Lynne Rienner) 1994, S. 17–30, S. 18f. Vgl. auch Joseph Maila: »The Ta'if Accord: An Evaluation«, in: ebd., S. 31–44, S. 36.

seine eigene Zugehörigkeit zu einer bestimmten Konfession in die Eingangssequenz einmontiert, deckt er damit die anhaltende Bedeutsamkeit der Frage auf und weist gleichzeitig auf die Vergeblichkeit der rein formalen Veränderung der Passeintragung hin. Die Zugehörigkeitsverweigerung ist nicht möglich. Eine konfessionsübergreifende Gesellschaft ist nicht gebildet.

Die Titeleinblendung erfolgt also in Kombination mit dem Ausweis. Durch die Montage des Titels auf dem Ausweis wird einerseits das Selbst des Filmregisseurs als *terra incognita* vorgestellt, andererseits auch die konfessionelle Gruppe, zu der er gehört, aber auch die Beziehung von Passeintragungen zur Identität einer Person. Was kann ein Pass schon über eine Person aussagen, könnte man fragen, andererseits: Wie entscheidend kann er für das Schicksal einer Person sein? Unerforschtes Gebiet, *terra incognita*, ist also einerseits alles, was im Untergrund Beiruts ist, die archäologische Schichtung, Erbe fremder Besiedlungen, das nur an einigen Stellen zutage tritt. Gemeint ist aber neben dieser unbekannten Außenwelt zugleich die Innenwelt seiner in politisch-konfessionelle Gruppen zersplitterten Bewohner, die trotz Aufhebung der entsprechenden Passeintragung ihrer Zuordnung nicht entkommen können. Und hierin ist die bestandsgefährdende Krise zu sehen: Die Frage nach der konfessionellen Zugehörigkeit wird zwar heute im Sinne der *political correctness* nicht mehr gestellt, die Gruppen sind aber undurchlässig geblieben, es gibt keine Durchmischung, keine Integration, es hat sich also seit Bürgerkriegszeiten nichts geändert.

Schichtenstadt

Beirut hat eine Siedlungskontinuität vom Paläolithikum bis zur Jetztzeit aufzuweisen. Funde gibt es aus den verschiedensten Perioden und Kulturen, aus dem Paläolithikum, der Eisen- und Bronzezeit, aus der phönizischen, hellenistischen, byzantinischen und osmanischen Periode. Reste sämtlicher Perioden sind in Schichten übereinander zu finden, sofern sie nicht durch kriegerische Einwirkung deplatziert sind. Beirut kann daher auch als »Schichtenstadt« bezeichnet werden. Wie die vielen Sedimentschichten fremder Besiedlungen zeigen – wir erinnern uns an den aus dem Off gesprochenen Satz: »Ein Eroberer verjagt den nächsten« – befindet sich die Stadt durch Zerstörung und Wiederaufbau ständig im Wandel. Die Stadt entfaltet eine Neigung, sich selbst immer wieder neu zu erfinden:

> Sept fois détruite et sept fois reconstruite ainsi que l'affirme la légende, Beyrouth se réveille tous les matins comme si elle venait de naître. Etrange ville qui semble avoir toujours vécu en ignorant superbement son passé, tout en refusant de se représenter son avenir.[5]

Die Stadt scheint nur in der jeweiligen Gegenwart zu leben und aus der Vergangenheit nichts für die Zukunft zu lernen. Kontinuitäten sind nicht vorhanden, stattdessen Brüche. Aus den Schichten lässt sich jeweils ablesen, in wessen Einflussbereich die Stadt geraten war oder welche Macht sie erobert hatte.

> Il y a la reconnaissance de ce que, sur ce lieu constitué comme un terreau, dépôt historique formé par l'accumulation de couches successives, il n'est de culture que polyphonique, croisée, hybride et partagée, et que le temps de la ville n'est autre que celui de l'articulation de ses différences.[6]

In ihrem Aufsatz »Lebanon's Heritage. Will the Past be Part of the Future?«[7] beschreibt Hélène Sader den problematischen Umgang mit dem archäologischen Erbe Beiruts. Das kulturelle Erbe wird seit jeher politisiert, nährt die Ideologien der verschiedenen Gemeinschaften. Entsprechend beziehen sich die verschiedenen Bevölkerungsgruppen des Libanon auf das ihnen jeweils verwandte kulturelle Erbe, wie es in einer archäologischen Schicht ausgeprägt ist. Das archäologische Erbe wird zum Abgrenzungsmotiv.

> So instead of uniting them, the past caused more dissension and conflict among the Lebanese. The politicization of the cultural heritage made them draw from the past only what served and nourished the ideologies of the various communities. Spreading wrong and aberrant notions among a population traumatized by the war and filled with hatred was, of course, easy, much easier than explaining that our heritage is a whole, that our past is made of several links which are intimately joined together and which complement each other. How can we explain that dismissing some of these links necessarily leads to a truncated and distorted view of Lebanese history?[8]

Das heißt, dass die Stadtwahrnehmung so zersplittert ist wie die Bevölkerung, die sich wandelt nach Maßgabe der politischen Geschichte.

---

5 Jade Tabet: »Prologue«, in: ders. (Hg.): *Beyrouth. La brûlure des rêves*, Paris (Autrement) 2001, S. 11–15, S. 11.

6 Jade Tabet: »Des pierres dans la mémoire«, in: ders. (Hg): *Beyrouth. La brûlure des rêves* (Anm. 3), S. 65–73, S. 72.

7 Hélène Sader: »Lebanon's Heritage. Will the Past be Part of the Future?«, in: Angelika Neuwirth/Andreas Pflitsch (Hg.): *Crisis and Memory in Islamic Societies*, Beirut/Würzburg (Ergon) 2001, S. 217–230.

8 Ebd., S. 222.

> [I]n the case of Beirut, politics or rather political ideology dictated the choice of the monuments to be preserved: in one word, what was left was either Phoenician or early Islamic. The rest did not seem to be of concern to anyone. This is the reason why nobody protested when Roman, Byzantine or Ottoman remains were removed. Once again, it clearly appeared that the archaeological heritage interested our politicians inasmuch as it strengthened the feeling of belonging to one or the other community.[9]

In der unterschiedlichen Bewertung des archäologischen Erbes zeigt sich der Dissens in der Gesellschaft bezüglich ihrer Identität. Der Kreislauf von Aufbau und Zerstörung wird in den Bauprojekten des Architekten Bernard Khoury gestaltet. Das bekannteste und umstrittenste ist der Musikclub BO18 (1997/98–2003). Er ist unter der Erde angelegt. Außen ist nur eine kreisförmige Flachdachkonstruktion, die etwas über das Asphaltniveau hinausragt, sichtbar. Der Innenraum gleicht einem Gräberfeld mit geöffneten Sargdeckeln. Diese dienen den Besuchern als Sitzplätze. Werden die Sargdeckelsitze zugeklappt, entsteht eine Tanzfläche. Khoury hat hier auf die Tatsache reagiert, dass diese Gegend, Karantīnā, 1976 Schauplatz eines Massakers war. Für die Geschichte des Ortes hat Khoury eine architektonische Metapher gefunden, die vielfältig gedeu-

Abb. 2 BO18, © DW5 / Bernard Khoury

[9] Ebd., S. 228.

tet werden kann: als Leben »mit einem Bein im Grab« oder, wie Jalal Toufic sie in seinem Buch *Vampires* verstand, als Totentanz, aber auch als »Gehen über Leichen«, als Manifestation der obsiegenden Vitalität.[10] Bernard Khoury äußerte zur Problematik seines Bauvorhabens, dass das BO18 eine Reaktion auf die Widersprüche sei, welche die Ansiedlung einer Unterhaltungseinrichtung auf einem solchen Gelände impliziere. BO18 weigere sich, an jener naiven Amnesie teilzunehmen, die alle Bemühungen des Wiederaufbaus nach dem Krieg beherrsche.[11]

Alles, was uns trennt

In Salhabs Film *Terra incognita* geht es um die Frage: bleiben oder auswandern? Der Bürgerkrieg war für viele Libanesen ein Grund zur Emigration, das Ende des Krieges ein Grund zur Heimkehr. Doch Heimkehrer wie Tarek finden nicht mehr die Stadt wieder, die sie verlassen haben, bleiben mental im Niemandsland zwischen Exil und Heimat, zwischen hier und anderswo. Alle Figuren bekennen, aus ihrem bisherigen Leben nichts gelernt zu haben, außer denen, die sich von der Umgebung abkapseln, die Vergangenheit und Umwelt ausblenden. Diese sprechen vom notwendigen Häuten der Schlange oder vom Phönix, der sich aus der Asche erhebt. Und doch können sie aus ihrer Haut nicht heraus, sich nicht aus der Asche erheben. Als Grund wird die nicht erledigte, nicht überwundene Vergangenheit ausgemacht, die sich in alle Neuanfänge hinein lähmend auswirkt. Dieser Zustand wird metaphorisch dargestellt durch ein Phantom, das umgeht und allen die Kraft aussaugt. Als dieses werden die Fragen der Vergangenheit (Schuldfragen, Sinnfragen) und quälende Erinnerungen wie Geister, die nicht zur Ruhe kommen, weil sich Sinnkonstruktionen in Bezug auf die brutalen Ereignisse des Bürgerkrieges bisher nicht herstellen ließen.

Ghassan Salhabs 1998 gedrehter Film *Ašbāḥ Bairūt/Beyrouth fantôme* beginnt mit einer Kamerafahrt entlang einer von Ruinen und Baustellen gesäumten Straße. Eine Frauenstimme im Voice Over spricht die folgenden Sätze:[12]

---

10 Vgl. Jalal Toufic: *Vampires. An Uneasy Essay on the Undead in Film*, Sausalito (The Post-Apollo Press) 2003, S. 43.

11 Vgl. Kerstin Feireiss/Hans-Jürgen Commerell (Hg.): *Plan B. Projects in Beirut. Bernard Khoury*, Ausst.-kat., Berlin (Aedes) 2003, S. 15.

12 Ghassan Salhab: *Ašbāḥ Bairūt/Beyrouth fantôme*, 35 mm, 116 min., Libanon/Frankreich 1998, TC 00:01:20.

يمكن هيدا يقضي بشكل نهائي على هيدي المدينة المرتة، وبأقصد إنه أخيرا رح يوصّلها لموت حقيقي، موت واضح، لأنه رغم كل شي، مشكلتنا إنه بدنا ننطلق عن جديد، نخلق عن جديد، رغم إنه نحنا مش حقيقة ميتين، نحنا عم نموت.

Vielleicht gibt dies der verflixten Stadt den Rest. Ich meine, setzt ihr wirklich ein klares Ende. Denn das ist unser Problem. Wir möchten wieder leben, neu geboren werden, dabei sind wir nicht wirklich tot, wir sind nur halb tot (Sterbende).

Abb. 3 Screenshot aus: Beyrouth Fantôme, R: Ghassan Salhab (Lib./F 1998), TC 00:00:05. Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

Aus dem subjektiven Blickwinkel wird der Eindruck der vorbeifliehenden, teils zerstörten, teils wieder aufgebauten Häuserfronten Beiruts aufgenommen und kommentiert. Das Straßengewirr, das durchfahren wird, macht einen labyrinthischen Eindruck, da die Fluchtlinien der Bebauung durch Kriegsverwüstungen sowie Neubauten gestört sind und durch Baustellen bedingte Umleitungen den Orientierungssinn verwirren. Die Sicht aus dem Gehäuse eines Autos, ohne dass die Insassen zu sehen sind, kombiniert mit dem Text aus der Ich-Perspektive, lässt etwas von der Isolation und Hilflosigkeit der Wahrnehmenden spüren. Die Perspektive von unten, vom Grund der Häuserschluchten, ist eine Perspektive der Ohnmacht. Durch das Demonstrativpronomen am Beginn des subjektiven Statements, *haidā* (dies) wird das von der Stimme im Voice Over Konstatierte unmittelbar mit dem von der Kamera Aufgenommenen verbunden: das, was in der Hoffnung der Sprechenden ein für alle Mal dieser kaputten Stadt vielleicht den Gnadenstoß geben wird, ist das, was wir sehen. Damit kann sowohl das gemeint sein, was der Zuschauer mit dem Auge der Kamera aus der Frontscheibe des Wagens wahrnimmt, als auch das, was der Film als Ganzes zeigen wird. Die folgende Einstellung ist im Kontrast zur Kamerafahrt durch Beiruts Straßen statisch aufgebaut. Die äußere Bewegung wird durch eine innere abgelöst, die

sich auf der Tonebene abspielt. Wir hören die persönlichen Reflexionen der Protagonistin, die vor ruhigem Hintergrund sitzt. Ihr Bezugspunkt ist die Bürgerkriegsvergangenheit. Sie sieht sich immer wieder scheitern in ihrem Versuch, ihre Erinnerungen konstruktiv zu verarbeiten. Der Monolog der Hauptdarstellerin ist unterlegt mit getragener Musik, die an Requien erinnert. Die statische Einstellung nach der bewegten Kamerafahrt gibt das Steckenbleiben der Erinnerungsverarbeitung wieder. Nicht nur die Protagonistin, sondern auch alle anderen Figuren beschreiben einen ähnlichen Zustand. Sie sind aus allen Bindungen herausgefallen, ihre Lebensläufe sind geknickt, sie haben die Orientierung verloren. Sie haben versucht, ihre Vergangenheit zu löschen, die Erinnerungen wie eine Haut abzustreifen. Es ist ihnen nicht gelungen, an die Stelle des gelöschten Bewusstseinsinhaltes etwas Neues zu setzen, sich eine neue Haut zuzulegen. Es gelingt aber auch nicht die Wiederbelebung der Vergangenheit, weil sie als unheilbringend verdrängt wird. Wie freie Radikale schweben sie im Raum.

Die nächste Einstellung zeigt eine Luftaufnahme Beiruts aus dem Flugzeugfenster. Wir sehen mit dem Kamera-Auge aus einem Gehäuse heraus. Es ist ein der Sicht aus den Straßenschluchten entgegengesetzter Blick. Konnte man aus der ersten Perspektive keinen Überblick gewinnen, so kann man aus der Vogelperspektive keinen Einblick gewinnen. Hier wird die Differenz zwischen der Sicht von unten und von oben, von innen und von außen exponiert, oder in Bezug auf die Personen der Blickwinkel der Daheimgebliebenen und der Emigrierten.

Schuss und Gegenschuss

In Salhabs Filmen gibt es zu jeder Darstellung auch immer eine Gegendarstellung. Hier lässt sich ein Bezug zu Jean-Luc Godards Theorie von »champ et contrechamp«, dem filmischen Prinzip von Schuss und Gegenschuss, herstellen, wie er sie im Film *Notre Musique* (2004), der in Sarajevo spielt, selbst in einer Szene vorträgt. Sie besagt – knapp angedeutet –, dass es immer zwei Ansichten einer Sache gibt, die Sicht der einen Seite und die der gegenüberliegenden oder gegnerischen Seite, was eindeutige Stellungnahmen konterkariert. Antinomien sind ein Charakteristikum der Filme Ghassan Salhabs. Die Figuren reiben sich auf zwischen antagonistischen Verhaltensmöglichkeiten, wie bleiben oder auswandern, erinnern oder vergessen, sich verlieren oder sich bewahren, anpassen oder abgrenzen, vertrauen oder misstrauen, hoffen oder resignieren.

In *Terra incognita* sind zwei weibliche Hauptfiguren einander komplementär zugeordnet: die auswanderungsbereite Fremdenführerin Soraya und die abwartende Layla. Versucht die eine, jegliche Zugehörigkeit zu verweigern, ist Layla diejenige, die nach Zugehörigkeit sucht. Sieht Soraya die Unmöglichkeit der Zugehörigkeitsverweigerung und hegt daher den Wunsch auszuwandern, sehnt sich die andere nach Erfüllung durch Zugehörigkeitsfindung. Soraya ist eine junge Frau, die sich zu emanzipieren sucht: von der Familie, der Enge des gemeinsamen Wohnens, dem weiblichen Rollenmuster als Untergebene des Mannes, von verpflichtenden und belastenden Erinnerungen, von der täglichen Bedrohung im Libanon. Ihr Emanzipationsstreben hat aber nur zu Einsamkeit und Isolation geführt, auch zu Resignation, aus der ihre Selbstbefragung zu verstehen ist, wer bin ich, und was kann man mit dem anfangen, was man über sich selbst lernt. Gegenüber Tarek, ihrem früheren Liebhaber, sehen wir sie schwanken zwischen Sehnsucht und Zuneigung einerseits und Skepsis andererseits, Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer dauerhaften Bindung – Liebe tötet die Zeit, Zeit tötet die Liebe – und Skepsis gegenüber der Möglichkeit, sich auszudrücken: die Gründe für die Rückkehr solle Tarek lieber geheim halten, sagt sie ihrem alten Freund; sobald er sie ausspreche, verstricke er sich nur noch in Widersprüche. Ihre Sprachskepsis ist wohl der Grund für ihre Wortkargheit und Verschlossenheit und etwas schroffe abweisende Art. Kommunikationsfreudige Menschen nennt sie Schwätzer. Sie entzieht sich immer wieder allen Annäherungsversuchen – sei es ihrer Freundin Layla, ihres früheren Freunds Tarek oder der fremden Liebhaber. Ihre Absicht auszuwandern ist in dem, was sie fliehen will, begründet und nicht in dem, was sie sucht. Aus dem Gefühl der Leere, des Unausgefülltseins ist sie bereit, »bis ans Ende der Welt zu gehen« (*ilā āḫiri d-dunyā*)[13]. Dieser Anspruch, der im Film noch zweimal aus dem Mund anderer zu hören ist, spricht eine Totalität an, die – wie eine unbedachte Redensart – leer ist, ein unausgefüllter Anspruch. Wie eine Traumwandlerin sucht die Unbefriedigte ihre Sehnsucht nach Geliebtwerden in Eintagsbeziehungen zu stillen. Sie bleibt dabei selbstbezogen, nimmt das Gegenüber nicht wahr. Ihre Liebessehnsucht wird ausgedrückt durch die Farbe rot. In den nächtlichen Sexszenen wird sie nackt vor rotem Hintergrund gezeigt, zu einer Hochzeit trägt sie ein rotes, tief ausgeschnittenes Ballkleid. Wir sehen ein Auseinanderklaffen von Anspruch und Wirklichkeit. Durch ihre Egozentrik bekommt ihr Verhalten aber auch etwas Vampartiges. Sie saugt ihre Liebhaber aus zwecks Selbstbefriedigung. Vielleicht ist

[13] Ghassan Salhab: *Arḍ maǧhūla/Terra incognita*, TC 00:24:38.

das an ihr herablaufende Blut (es ist Menstruationsblut) ein Hinweis auf diese Rolle der *femme fatale*, die selbst blutleer ist.

Als einheimische Touristenführerin von Soldaten, zu denen sie von fremden Eroberern spricht, während sie zugleich die Fremden anführt, vielleicht sogar verführt, wurde sie in den ersten Filmsequenzen vorgestellt. Als Frau, die sich aus Lebenshunger den Männern hingibt, haben wir sie im weiteren Verlauf des Films gesehen. In dieser Rolle kann man sie als Allegorie für die Stadt Beirut verstehen, die sich auf immer neue Eroberer eingelassen hat. Weibliche Bilder für die Darstellung der Stadt Beirut nehmen auch in literarischen Werken eine herausragende Rolle ein.[14] Die Stadt wird verkörpert durch eine schöne Frau oder geliebte Mätresse oder Prostituierte. Die Ambivalenz dieser Allegorie wird deutlich: die Stadt-Frau zwischen Liebe und Hass, Wollust und Sehnsucht, Verführung und Zurückweisung. Die Interpretation der Soraya als allegorische Figur für die Stadt lässt sich durch eine Formulierung Laylas stützen, die der auswanderungswilligen Soraya die rhetorische Frage stellt, was aus der Stadt werde, wenn auch sie, Soraya, die Stadt im Stich lasse.[15] Warum sollte es der Stadt etwas ausmachen, wenn eine weitere Person auswandert, müsste man sich fragen. Wenn aber Soraya als Personifikation von Beirut verstanden wird, wäre ihr Auswandern mit der tödlichen Selbstaufgabe der Stadt gleichzusetzen.

Der weitere Verlauf des Films zeigt die erwartbare und doch überraschende Konsequenz des hurenähnlichen Verhaltens. Das Gesetz des Handelns wird der *femme fatale* aus der Hand genommen. Einer der Liebhaber lässt sich nicht allein zu ihrem Vergnügen missbrauchen. Er folgt ihr »bis ans Ende der Welt«[16], um sie zu stellen. Jetzt ist eine sehr bestimmte Totalität gemeint, die Kette der Ursachen und Folgen. Das »Ende der Welt«, an dem er sie einholt, ist auch nicht eine unbestimmte Ferne, sondern die sehr konkrete Grenze des libanesischen Handlungsraums, die Grenze zu Israel. Soraya haben wir häufig liegend, ihren Tagträumen verhaftet, oder schlafend gesehen; ihre Erstarrung in Entscheidungslosigkeit und damit Schicksallosigkeit war filmisch durch Standbilder ausgedrückt. Jetzt wird sie durch den Unbekannten brutal geweckt. Als Gezeichnete geht sie daraus hervor. Aus ihren Gesichtsverwundungen muss geschlossen werden, dass der Unbekannte sie

---

[14] Vgl. Birgit Embalò: »The City, Mythical Images and their Deconstruction. The Image of Beirut in Contemporary Works of Arabic Literature«, in: dies./Sebastian Günther/Maher Jarrar/Angelika Neuwirth (Hg.): *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature*, Beirut/Stuttgart (Steiner) 1999, S. 583–603.

[15] Vgl. *Arḍ maǧhūla/Terra incognita*, TC 00:24:55.

[16] Vgl. ebd., TC 01:40:43.

geschlagen hat. Am »Ende der Welt« hat die Realität sie eingeholt. Der Zugehörigkeit zu Beirut kann sie nicht entfliehen. Die Tatsache, dass die Aggression im Bild verdeckt ist, legt nahe, die Szene allegorisch zu verstehen. Der Akzent liegt nicht auf der tätlichen Auseinandersetzung zwischen Soraya und dem Unbekannten, sondern auf den Folgen ihrer Wirklichkeitsflucht. Sehen wir in Soraya die Verkörperung der Stadt Beirut, so sind ihre innere Leere, ihre Unentschiedenheit in der Wahl der Partner und des Wegs in die Zukunft, ihre Unfähigkeit, aus der Geschichte zu lernen und ihre Vergnügungssucht Ursachen dafür, dass sie zum Opfer von Gewalt wird.

Layla, die zweite weibliche Hauptfigur des Films, erscheint wie eine Komplementärfigur zu Soraya. Sie ist immer schwarz gekleidet nach Art der Gothic-Mode mit Piercings und hat eine Vorliebe für Gothic-Rock, worin sich eine No-future-Mentalität ausdrückt. Layla wird bei ihrem ersten Auftritt folgendermaßen vorgestellt: Heute lästert sie Gott, morgen ruft sie ihn an. Dieses Urteil über Layla wird bestätigt in der folgenden Szene, wo Layla, allein, ihre religionskritische Aussage bereut und ein *samaḥnī!*[17] (»Verzeih mir!«) gen Himmel schickt. Während Soraya die Aufbruchswillige, Aktive ist, ist in Layla die Wartende, Passive zu sehen. Ihre Auftritte sind mit dem Meer, Manifestationen von Religion, mit Musik und mit Lyrik verbunden – sie rezitiert Rilkegedichte, als sei es ihre eigene Aussage:

> Vielleicht, dass ich durch schwere Berge gehe
> in harten Adern, wie ein Erz allein;
> und bin so tief, dass ich kein Ende sehe
> und keine Ferne: alles wurde Nähe
> und alle Nähe wurde Stein.[18]

Ist Soraya die nach draußen – bis zum Ende der Welt – Drängende, so ist Layla nach innen gewendet, hat Entgrenzungs- und Unendlichkeitserlebnisse angesichts des Meeres. In den Sequenzen, in denen Layla mit Soraya zu sehen ist, sind die Bilder streng symmetrisch komponiert. Mehrmals sind ihre beiden Köpfe parallel zu sehen: von hinten im Auto, von der Seite und von vorne, oder sie gehen nebeneinander, sitzen nebeneinander auf einer Treppe oder im Café. Besonders bei der gemeinsamen Autofahrt zur Hochzeit fallen die Farben der Kleidung auf: rot bei Soraya, schwarz bei Layla. Könnte hier eine Anspielung auf Stendhals

---

17 Vgl. ebd., TC 00:16:15.

18 Rainer Maria Rilke: »Das Stundenbuch. Von der Armut und vom Tode«, in: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt/M. (Insel) 1962, S. 97–122, S. 99.

Abb. 4 Screenshot aus: *Terra Incognita*, R: Ghassan Salhab (Lib./F 2002), TC 00:27:30. Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

1830 erschienenen Roman *Le rouge et le noir*[19] vorliegen? Mit der Farbe Rot ist bei Stendhal die Jagd nach dem Glück, nach Selbsterhaltung und Selbstverwirklichung und der Widerstand gegen die heuchlerische Gesellschaft der Restauration im nachrevolutionären Frankreich bezeichnet. Diese Merkmale passen zu Soraya. Auch im Nachkriegs-Beirut sind die restaurativen Tendenzen offensichtlich. Doch zugleich ist die *vita activa* der Soraya eine ziellose Flucht, die gleichbedeutend ist mit Stillstand. Die Farbe schwarz ist bei Stendhal dem Priesterstand mit seinen restaurativen volksverdummenden Absichten zugeordnet. Mit der Figur der Layla, ihrem Bedürfnis nach Spiritualität, einer *vita contemplativa*, werden einerseits die fortschrittsfeindlichen, realitätsfernen und unmündig machenden Aspekte der Religion, anderseits aber auch ihre heilsamen befreienden Möglichkeiten repräsentiert. Diese Ambivalenz der Figuren und der ihnen zugeordneten Farben geht über das Konzept von Stendhal hinaus.

Mit Soraya und Layla könnten zwei Seiten der Stadt Beirut gemeint sein, diejenige, die zum Auswandern treibt und die andere, die Verinnerlichung bewirkt. Der Name Layla erinnert überdies an die Figur der Geliebten in dem alten Erzählstoff von *Maǧnūn Lailā*. Eine Gleichsetzung der Geliebten Maǧnūns, der aus unerfüllter Liebe zu Lailā zum Dichter geworden ist, mit einer geliebten Stadt ist in der arabischen Literaturgeschichte vorgeprägt, beispielsweise in der Lyrik von Mahmud Darwisch, der Palästina als seine Geliebte besingt. Wenn in *Terra incognita* die beiden Protagonistinnen Soraya und Layla einander komplementär zugeordnet werden und beide als Personifikationen der Stadt Beirut gemeint sein könnten, wäre damit ein janusköpfiges Bild der Stadt gezeichnet. Sie

[19] Stendhal: *Le rouge et le noir. Chronique du 19. siècle*, Paris (Garnier) 1973 (1830).

wäre also in beiden Figuren personifiziert. Ersichtlich ist, dass Ghassan Salhab die tradierten Allegorien für Beirut, die Stadt als die schöne Geliebte, die Königin, desillusioniert und durch die Umdeutung der Stadtfrau zur gespaltenen Persönlichkeit dekonstruiert.

Der Nicht-Ort Beirut

In Ghassan Salhabs Filmen sind zwei Topoi verbunden: die Ruine als Topos der Vergänglichkeit und das Labyrinth als Topos der Orientierungslosigkeit. Beide Topoi hängen miteinander zusammen und entsprechen in der Realität Beiruts der Abfolge von Zerstörung oder Abriss und Wiederaufbau, teilweise unter Verwendung der Ruinen, wobei aber Straßenführungen und Stadtgrundrisse verändert werden. Neue Bebauungen überschreiben palimpsestartig die Linien der alten.[20] Dieser Zusammenhang wird bei einem weiteren Gebäude des Architekten Bernard Khoury, dem Centrale (2000/01), sichtbar. Unter einem die Gebäudefassade bedeckenden Metallnetz sind die alten Ruinenmauern noch zu sehen. Das Bauen mit Ruinen wird hier besonders deutlich.

Durch die Überlagerung alter Stadtgrundrisse durch neue entstehen Orientierungsprobleme. Es ist wohl auch die künstlerische Absicht von Marwan Rechmaoui, der als Bildhauer Stadtpläne von Abschnitten Beiruts als Bodenreliefs herstellt, ein Bewusstsein für die Vergänglichkeit von Stadtplänen als Orientierungshilfen zu schaffen.[21] Das gleiche Thema hat Tony Chakar gemeinsam mit Rabih Mroué und Tiago Rodrigues in seiner Performance *Yesterday's Man* (2008) aufgegriffen: Was den Menschen ausmacht, sind seine Orientierungen; sind diese von gestern, ist auch der Mensch von gestern, adaptiert er seine Orientierungen an die neuen Gegebenheiten, ist es auch ein neuer Mensch, der dem gestrigen begegnen kann. Bezeichnenderweise stammen die Figuren der Performance, die mit Stadtplänen solches Überholtwerden durch Verände-

---

[20] Zum Topos der Ruinen in der libanesischen Gegenwartsliteratur vgl. auch Christian Junge: »Die Lesart der Ruinen. Verdrängte Erinnerung und multiple Identitäten bei Sélim Nassib«, in: Angelika Neuwirth/Andreas Pflitsch/Barbara Winckler (Hg.): *Arabische Literatur, postmodern*, München (Edition Text + Kritik) 2004, S. 231–244, und Barbara Winckler: »Utopische Kriegslandschaften. Sélim Nassib, Hudā Barakāt und die Debatte um den Wiederaufbau des Beiruter Stadtzentrums«, in: Andreas Pflitsch/Barbara Winckler (Hg.): *Poetry's Voice – Society's Norms. Forms of Interaction between Middle Eastern Writers and their Societies*, Wiesbaden (Reichert) 2006, S. 259–280.

[21] Marwan Rechmaoui: »Beirut Caoutchouc«, in: Christine Tohme (Hg.): *Home Works II. A Forum on Cultural Practices*, Beirut (Ashkal Alwan) 2005, S. 146ff., S. 146.

Abb. 5 Centrale, © DW5 / Bernard Khoury

rungen erleben, zum einen aus Beirut, zum anderen aus Lissabon, der Hochburg der Melancholie.

Ghassan Salhab lässt den Filmrezipienten diese Erfahrung durch seine Filmmontage nachvollziehen. Beispielsweise werden Kamerafahrten durch die Straßen Beiruts durch Schnitte unterbrochen und diskontinuierlich aneinandergefügt, so dass die Vorstellung eines räumlichen Kontinuums gestört und Orientierung unmöglich gemacht wird. Straßen und Stadtteile können so auseinandergerissen und neu aneinandergefügt werden. Auch Überblendungen bringen Irritationen der Orientierung mit sich. In Salhabs Kurzfilm *Posthume* (2006) werden Vorwärts- und Rückwärtsfahrten so übereinander geblendet, dass der Eindruck entsteht, ein bestimmtes Hindernis könne nie überwunden, ein Ziel nie erreicht werden, im Gegenteil, man sieht sich immer wieder am Ausgangspunkt. Walid Sadek beschreibt übereinander geblendete Kamerafahrten in Salhabs Film *La Rose de Personne* (2000) als »process that produces […] the feeling of running on a treadmill: a rich visual texture but without progress, namely, the stagnation of space«.[22]

[22] Walid Sadek: »Place at Last«, in: *art journal* 66 (2007), S. 35–47, S. 47.

Wie Orientierung vor sich geht, beschreibt Kevin Lynch folgendermaßen:

> Beim Prozeß des Sichzurechtfindens besteht das strategische Hilfsmittel in der Vorstellung von der Umgebung, in dem allgemeinen geistigen Bild, das sich eine Person von der äußeren Welt der Erscheinungen macht. Dieses Bild ist ein Produkt aus unmittelbarer Erfahrung und der Erinnerung an vergangene Erfahrung; es wird benutzt, um Wahrgenommenes zu deuten und der Handlung eine Richtung zu geben.[23]

In diesem Satz liegt vielleicht der Schlüssel zum Verständnis der Desorientiertheit der Personen in Salhabs Filmen. Einmal lässt sich diese Aussage, wörtlich verstanden, auf räumliche Situationen beziehen, zum anderen aber auch auf geistige Karten, gewissermaßen Schaltpläne im Kopf. Werden die Straßenverläufe und Bauten, die Lage der Plätze und öffentlichen Treffpunkte nicht wiedererkannt, verirrt man sich und verliert die alte Vertrautheit und Sicherheit. Die Stadt erscheint dann als Labyrinth, als undurchdringlicher Dschungel. Auch in *Posthume* wird die Stadt durch Überblendungen zu einem wirren Netz sich kreuzender Linien.

Hassan Choubassi spricht in Anlehnung an Marc Augés Begriff von der Stadt Beirut als einem Nicht-Ort:

> Non places are transient spaces for traffic, communication and consumption; but, when a city itself becomes a place of passage, when it is in a transitional waiting phase, on the cusp of another era, it becomes a ›non-place‹. Beirut is passing through such a situation, caught between the end of one phase while waiting on the steps of another. It is still going through a reconstruction period, living a utopian dream of prosperity that is yet to come. Postwar Beirut is marked by a feeling of emptiness, of uncertainties and insecurities; it has undergone some abrupt changes.[24]

Nicht-Orte sind Orte des Durchgangsverkehrs, der Kommunikation und des Konsums, also Orte vorübergehender Erscheinungen. Wenn Choubassi die Stadt Beirut insgesamt als einen Ort flüchtiger Phänomene bezeichnet, meint er – wie auch Ghassan Salhab – den Zwischenzustand zwischen nicht mehr und noch nicht, das gleichzeitige Bestehen von Auflösungserscheinungen und Neukonstitution.

---

23 Kevin Lynch: *Das Bild der Stadt*, übers. v. Henni Korssakoff-Schröder/Richard Michael, Berlin/Frankfurt/M./Wien (Ullstein) 1963 (Originalausg. *The Image of the City*, Cambridge, Mass., 1960), S. 12.

24 Hassan Choubassi; »I am Lost in the City. Beirut Metro Map«, in: Chaza Charafeddine/Masha Refka/Christine Tohme (Hg.): *Home Works III. A Forum on Cultural Practices*, zweisprachiger Katalog (Arabisch/Englisch), Beirut (Ashkal Alwan) 2008, S. 286–289, S. 286.

Die Kunst, aus Ruinen zu bauen

Diesen Zwischenzustand stellt Ghassan Salhab dadurch dar, dass er Fragmente neu zusammensetzt, die sich aber nie zu einem Ganzen fügen, sondern sich – wie die Stadt – ständig wandeln und so in immer neue Sinnkombinationen überführt werden. »Au cinéma comme en architecture ils (les Libanais) ont inventé un nouvel art, l'art de construire en ruines«,[25] konstatiert Raphaël Millet in seinem Essay »Mélancolibanaises«.

Die Formulierung »die Kunst, aus Ruinen zu bauen« lässt sich nicht nur auf die zeitgenössische Architektur oder die Filmmontage bei Salhab beziehen, sondern auch auf die Figuren in seinen Filmen übertragen. So antwortet ein philippinisches Dienstmädchen auf die Frage, warum sie nun wieder nach Hause wolle, das Problem sei überall gleich, nämlich nicht darin zu sehen, ob man in mehr oder weniger Armut lebe, sondern darin, dass uns das Leben entgleite.[26] Die Suche nach dem Lebenssinn und -ziel treibt die Figuren um und hindert sie, ein neues Leben zu beginnen. Zwar hält ein Taxifahrer der Protagonistin, die von sieben Zerstörungen der Stadt spricht, entgegen, dass sie auch sieben Mal auferstanden sei, – in dieser Redensart schwingt das Bild vom Phönix aus der Asche mit –, aber auch der Auferstehungsglaube, wie er durch Einblendung eines Osterchorals ausgedrückt ist, ist wieder nur ein Gegenentwurf zur Skepsis gegen jegliche Utopie, einer Skepsis, die zur Melancholie führt. Die Protagonistin entgegnet dem Taxifahrer: die Stadt ersteht auf, nicht wir.[27]

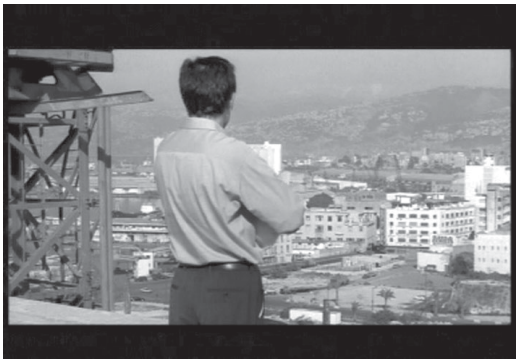

Abb. 6 Screenshot aus: *Terra Incognita*, R: Ghassan Salhab (Lib./F 2002), TC 00:49:05. Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs.

---

25 Raphaël Millet: »Mélancolibanaises. L'art de construire en ruines (Beyrouth fantôme, 1998)«, in: *Simulacres* 5 (2001), S. 60–67, S. 61.

26 Vgl. *Arḍ maǧhūla/Terra incognita*, TC 00:46:10.

27 Vgl. ebd., TC 00:51:23.

In Salhabs Filmen sind es immer Einzelpersonen, die im Vordergrund stehen – vor dem Hintergrund einer fragmentierten Gesellschaft; Einzelpersonen, die sich aus ihren ursprünglichen sozialen Verbänden abgelöst haben. Wie die Stadt befinden sie sich in einem Zwischenzustand. Sie versuchen, ihren Ausgangspunkt wiederzufinden, treffen stattdessen aber nur noch auf Reste der Freundeskreise, die ohne Bindekraft sind. Sie haben ihre Orientierung verloren, entschließen sich zu keiner neuen Bindung, sei es an Partner, an religiöse oder politische Gemeinschaften oder auch nur an einen Ort. Was also übrig bleibt, ist letztendlich sowohl die Schwierigkeit der Zugehörigkeitsfindung als auch die Schwierigkeit der Zugehörigkeitsverweigerung, die die Protagonisten gemeinsam haben. Dies könnte man also als Identitätsmerkmal auffassen. Das Bewusstsein für die Schwierigkeit von Zugehörigkeit, das sich in Ghassan Salhabs Filmen wie auch in den Werken anderer Künstler artikuliert, wirkt identitätsstiftend wie auch die intensive Auseinandersetzung mit der Stadt Beirut, die Bereitschaft, sich ihrer Geschichte zu stellen und in und mit den Ruinen zu bauen, statt sie abzureißen, zuzuschütten, zu übertünchen und unreflektiert neu anzufangen.

Im Niemandsland
Poetik der Zugehörigkeit bei Aleksandar Hemon

Anne Cornelia Kenneweg

> He's a real nowhere man,
> Sitting in his Nowhere Land,
> Making all his nowhere plans
> for nobody.[1]

Als zu Beginn der 1990er Jahre der sozialistische jugoslawische Staat zerbrach, veränderte dies auch die literarische Landschaft. Neben den kulturellen Homogenisierungsbestrebungen der nationalen Eliten in den neu entstehenden Staaten, die sich oft in einer nationalistischen Kulturpolitik äußerten, lässt sich seither ein Trend der Internationalisierung der Kunst- und Kulturszenen beobachten. Die entsprechenden Szenen zerfallen in nationale und transnationale; viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller leben im Ausland, wobei sie dies nur zum Teil als politisches Exil verstehen.

Zur gleichen Zeit beginnt innerhalb und außerhalb Europas die intensive Beschäftigung mit der sogenannten neuen Weltliteratur,[2] der Boom der *postcolonial studies* setzt sich fort und die literaturwissenschaftliche Forschung nimmt zunehmend die Bedingungen und Formen literarischen Schaffens in der globalisierten Welt wahr. Erforscht werden regionale Bezüge einer transnationalen Literatur, Migrationserfahrungen und literarische Interaktionen, die zum Teil eine Reaktion auf außerliterarische Entwicklungen sind, zum Teil aber auch das kreative Hervorbringen einer globalen Kultur.

---

1 The Beatles: »Nowhere Man«, auf: *Rubber Soul* (1965).

2 Exemplarisch für diese Diskussion: Manfred Schmeling/Monika Schmitz-Emans/Kerst Walstra (Hg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg 2000; Frank Schulze-Engler: »From Postcolonial to Preglobal. Transnational Culture and the Resurgent Project of Modernity«, in: Geoffrey Davis u. a. (Hg.): *Towards a Transcultural Future. Literature and Society in a ›Post‹-Colonial World*, Amsterdam/New York 2004, S. 49–64; Pascale Casanova: *The World Republic of Letters*, Cambridge Mass./London 2004; Christopher Prendergast (Hg.): *Debating World Literature*, London/New York 2004; Heidi Rösch: »Migrationsliteratur als neue Weltliteratur?«, in: *Sprachkunst* 35 (2004), S. 89–109; Anna Guttman/Michel Hockx/George Paizis (Hg.): *The Global Literary Field*, Newcastle 2006; Elke Sturm-Trigonakis: *Global playing in der Literatur*, Würzburg 2007.

Aleksandar Hemons Romane und Erzählungen, die den Gegenstand der folgenden Ausführungen bilden, sind in dieser transnationalen neuen Weltliteratur zu verorten und zugleich Bestandteil einer postjugoslawischen Literatur, für die »Jugoslawien« als Bezugsrahmen nach wie vor eine Rolle spielt. Um diese mehrfache Verortung von Hemons Werk zu fassen zu bekommen, wird im Folgenden die Gestaltung von Zugehörigkeit in Hemons Texten in den Blick genommen. Zugehörigkeit wird dabei als Form der Identitätsbildung aufgefasst, die nicht notwendigerweise auf Eindeutigkeit und Ausschließlichkeit abzielt, sondern für Wandel und Mulitiplizität offen ist. So verstanden dient der Begriff der Zugehörigkeit dazu, Selbstverortung in transnationalen Zusammenhängen zu beschreiben: »›Belonging‹, which used to belong to retrograde, nationalist and racist agendas, now indicates identity as it widens in response to globalization.«[3]

Meine These ist, dass sich Hemons Poetik insofern als Poetik der Zugehörigkeit beschreiben lässt, als sein Erzählen eine fortlaufende Suchbewegung ist, die thematisch wie formal um Fragmentierung, Heimatverlust und Selbstverortung kreist, dabei aber auch die kreativen Möglichkeiten multipler Zugehörigkeiten auslotet, wie sich an den beiden Romanen *Nowhere Man* (2002)[4] und *The Lazarus Project* (2008)[5] zeigen lässt. Beide Romane spielen in Chicago, in Bosnien sowie in der Ukraine und anderen osteuropäischen Staaten, handeln also von Reisen und Migration, vom Verhältnis zwischen der »alten« und der »neuen« Welt. *Nowhere Man* besteht aus sieben nur lose miteinander verbundenen Kapiteln, die auch als eigenständige Erzählungen lesbar sind und in denen aus der Sicht verschiedener Erzähler über Stationen aus dem Leben von Jozef Pronek[6] berichtet wird. Pronek ist ein junger Mann aus Sarajevo, den es zu Beginn der 1990er Jahre zunächst in die Ukraine, die Heimat seiner Großeltern, und dann in die USA verschlägt. Die Geschichte dieses jungen Mannes, der eher passiv durch die Welt treibt, wird im letzten Kapitel mit einer historischen Erzählung über einen anderen Nowhere Man kontrastiert, einen russischen Spion, der in den Wirren der 1930er und 1940er Jahre in Shanghai ein undurchsichtiges Spiel zwischen den Fronten der Großmächte treibt.

---

3 Flemming Christiansen/Ulf Hedetoft: »Introduction«, in: dies. (Hg.): *The Politics of Multiple Belonging. Ethnicity and Nationalism in Europe and East Asia*, Aldershot 2004, S. 1–19, hier S. 15.

4 Aleksandar Hemon: *Nowhere Man. The Pronek fantasies*, London 2004.

5 Aleksandar Hemon: *The Lazarus Project*, New York 2009.

6 Jozef Pronek ist auch der Protagonist einiger Erzählungen des Bandes *The Question of Bruno* (2000). *Nowhere Man* setzt die fragmentarische Lebensgeschichte Proneks fort, die dort begonnen wurde.

In *The Lazarus Project* verknüpft Hemon ebenfalls und noch ausgeprägter zwei Zeitebenen: In der zeitgenössischen Ebene begibt sich Vladimir Brik, ein junger Schriftsteller aus Chicago, zusammen mit seinem Freund Rora, einem Photographen, auf eine Recherchereise nach Osteuropa. Diese Reise ist zugleich eine Rückkehr nach Bosnien und ein Wandeln auf den familiären Spuren Briks in der Ukraine. Brik und Rora recherchieren für ein Buchprojekt die Geschichte von Lazarus Averbuch, einem jungen Juden, der den Pogromen in Kischinew 1903 entkommen und nach Chicago emigriert war, dort aber während einer Phase von Terrorpanik vom Polizeipräsidenten erschossen wird. Der Kontext dieser Tat bildet die zweite Ebene des Romans.

Jeder, der sich auch nur oberflächlich mit Aleksandar Hemon und seinem Werk befasst, wird es naheliegend finden, die Frage nach der Zugehörigkeit biographisch zu stellen: Aleksandar Hemon wurde 1964 in Sarajevo geboren, wo er auch aufgewachsen ist und lebte, bis er die Stadt zu Beginn der 1990er Jahre verließ. Seither lebt er in Chicago. Väterlicherseits stammt Hemon aus einer ukrainischen Familie, die selbst im ethnisch komplexen Bosnien nicht in gängige Zuordnungsschemata passt. Als Autor hat er in den USA einen zumindest partiellen Sprachwechsel[7] vollzogen, entgeht damit einer eindeutigen Zuordnung zu einer ›Nationalliteratur‹ und provoziert Vergleiche mit anderen Schriftstellern wie Vladimir Nabokov. Seine Erzählungen und Romane sind nicht im strengen Sinne autobiographisch, lassen aber Bezüge zum Leben des Autors erkennen und scheinen deshalb eine Lesehaltung zu bedienen, bei der Migrationsliteratur primär unter inhaltlichen Aspekten als Ausdruck einer individuellen Erfahrung rezipiert wird. Eine auf die Autorenbiographie bezogene Lektüre wird dem Werk jedoch nur dann gerecht, wenn nach den literarischen und gesellschaftlichen Konsequenzen der verarbeiteten Erfahrung gefragt wird.[8]

Dass auch Hemon sich mit Fragen der literarischen Kategorisierung befasst, zeigt ein kleiner Text über die Frage, (zu) wem – also in welche Nationalliteratur – Danilo Kiš gehört, in dem sich Hemon mit der Unmöglichkeit der nationalen Zuordnung dieses Schriftstellers

---

7 Seit *The Question of Bruno* schreibt und publiziert Hemon seine Bücher auf Englisch, ist aber vor allem mit publizistischen Beiträgen auf Bosnisch und mit Übersetzungen seiner Werke auch im post-jugoslawischen Kontext präsent.

8 »Über die Zugehörigkeit zur Migrationsliteratur entscheidet nicht die Autorenbiografie, sondern der Text und sein Gehalt,« konstatiert Heidi Rösch, die dafür eintritt, Migrationsliteratur nicht primär als autobiographische und dokumentarische Literatur zu lesen, sondern als Literatur mit poetischem Anspruch und Beitrag zur Internationalisierung bzw. Globalisierung von Kultur. Rösch: »Migrationsliteratur als Weltliteratur?« (Anm. 2), S. 94.

auseinandersetzt.[9] Seine These, dass Kiš niemandem gehöre außer dem jeweiligen Leser, ließe sich auch auf Hemon selbst anwenden, denn Hemon betont sein Selbstverständnis als Schriftsteller[10] und versucht mit dieser Selbstverortung in der Literatur dem dominierenden Diskurs über nationale und ethnische Zugehörigkeit von Autoren zu entgehen. Nicht von ungefähr bezieht sich Hemon in Interviews, seinen publizistischen Texten und einem poetologischen Briefwechsel mit Nathan Englander[11] immer wieder auf Danilo Kiš als Vorbild seiner poetischen Haltung.[12] Danilo Kiš, der Zeit seines schriftstellerischen Lebens gegen ideologische Vereinnahmungen der Literatur angeschrieben hat, ist eine Identifikationsfigur für viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller, deren literarische Sozialisation im Zweiten Jugoslawien stattfand. Für diese ist Danilo Kiš sowohl literarisches Vorbild als auch eine wichtige Bezugsgröße im antinationalistischen, post-jugoslawischen Diskurs.[13]

Hemons Poetik der Zugehörigkeit ergibt sich jedoch nicht allein aus diesen literarischen Beziehungen, sondern lässt sich auch als Verarbeitung von Globalisierungserfahrungen lesen. In einem Zeitalter der scheinbar unbegrenzten Mobilität formuliert Hemon die Sehnsucht nach einem Zuhause im Alltag. Gerade in unbehaglichen Situationen verspricht der Gedanke an ein Heim Trost. So lässt Hemon beispielsweise einen der Erzähler in *Nowhere Man* auf dem Weg zu einem Vorstellungsgespräch denken: »To be able to put your hands in your pockets, I thought, was not such a bad thing, your pockets are your hands' home.«[14] Ein Zuhause zu haben, und sei es nur das mobile Zuhause für die Hände in den Hosentaschen, streben Hemons Erzählerfiguren aus der Erfahrung der Heimatlosigkeit heraus an. Der Kontrast zu *home* (Zuhause) ist das Niemandsland, eine unwirtliche Leere, die den Raum der ganzen Welt einnehmen kann: »If you can't go home, there is

---

9 Aleksandar Hemon: »Čiji je pisac Danilo Kiš?«, in: *Sarajevske Sveske* 8–9 (2005), S. 7–11.

10 So äußert Hemon in einem Interview die Ansicht, dass er ohne Identitätskonflikt zugleich bosnischer und amerikanischer Autor sein könne und fügt hinzu: »At the same time, if there is a dominant identity in me, it is this identity of being a writer. Because that is the one I wake up with every day, that is what I chose to do.« Aleksandar Hemon: »The freedom Not to Choose«, Interview mit Mirna Skrbic, in: *Transitions Online*, 22. Dez. 2004.

11 Siehe u. a. Hemon: »The freedom Not to Choose« (Anm. 10); Nathan Englander/ Aleksandar Hemon: »Prepiska«, in: *Riječi* (2007), 4, S. 93–99.

12 Neben Kiš bezieht sich Hemon auch immer wieder auf Bruno Schulz, dessen Werk das Motto von *Nowhere Man* entnommen ist. Über die Beziehung zu Kiš und Schulz schreibt sich Hemon in eine ostmitteleuropäische Literaturtradition ein.

13 Beispielsweise bezieht sich Dubravka Ugrešić in ihrer Essaysammlung *Die Kultur der Lüge* (1995) auf Danilo Kiš.

14 Hemon, *Nowhere Man* (Anm. 4), S. 9.

nowhere to go, and nowhere is the biggest place in the world – indeed nowhere is the world.«[15]

Hemons Texte handeln von dem, was er in einem Interview »the trauma of displacement«[16] genannt hat. Der englische Begriff *displacement* ist dabei nur unzureichend mit dem deutschen Begriff ›Vertreibung‹ zu übersetzen. Er umfasst auch die Verdrängung aus sozialen Zusammenhängen in ökonomisch prekären Situationen und andere Formen kultureller Dislozierung. Dass das Gefühl mangelnder Zugehörigkeit in Hemons Augen nicht allein ein Problem von Minderheiten, Migranten und aus weiteren Gründen Ausgegrenzten ist, sondern vielmehr eine zentrale menschliche Erfahrung der (Spät-)Moderne darstellt, zeigt sich etwa in der Benennung des Romans *Nowhere Man* nach einem Song der Beatles, der den Verlust von Zugehörigkeit und die daraus resultierende Ziellosigkeit als allgemeines Lebensgefühl thematisiert. Epochenspezifische und biographische Erfahrungen, regionale wie globale literarische Traditionen nicht-nationaler und anti-nationalistischer Literatur prägen also Hemons Schreibweise, die genau beobachtend und selbstreflexiv ist. Hemons Prosa widmet sich den Ursachen und Folgen von *displacement* ohne eine Position des Dazwischen zu verherrlichen.[17] Aus der Gegenüberstellung von *home* und *nowhere* entsteht vielmehr eine Pluralität von Stimmungen und Zuständen, die am Alltäglichen festgemacht sind und zugleich auf größere Zusammenhänge verweisen.[18]

Orte und Räume

Als charakteristisch für die Schreibweisen der so genannten neuen Weltliteratur gilt das Schaffen von transitorischen Räumen, die mit Begriffen der postkolonialen Theorieansätze als *third spaces*, *borderlands* oder *in-*

---

15 Hemon, *Lazarus* (Anm. 5), S. 182.

16 Hemon: »The freedom Not to Choose« (Anm. 10).

17 Zur Kritik an der Verklärung kultureller Hybridität siehe u. a. Eva Hausbacher: »Migration und Literatur: transnationale Schreibweisen und ihre ›postkoloniale‹ Lektüre«, in: Michaela Wolf/Gisella Vorderobermeier (Hg.): *»Meine Sprache grenzt mich ab...« Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*, Berlin 2008, S. 51–78, hier S. 61.

18 In Hemons detailreicher Darstellung des Alltäglichen lässt sich das beobachten, was Frank Schulze-Engler »the micropolitics of globalized modernity« nennt, nämlich Fragen individueller Identitäten, Geschlechterbeziehungen und familiäre Zusammenhänge, Schulze-Engler: »From Postcolonial to Preglobal« (Anm. 2), S. 58. Schulze-Engler tritt dafür ein, die neue Weltliteratur weniger als kritisches Anschreiben gegen eine westlich dominierte Globalisierung zu lesen, als vielmehr als erneute Selbstreflexion der Moderne unter den Bedingungen weltweiter Vernetzung und als Beitrag zu einer transnationalen Kultur und Öffentlichkeit.

between-spaces[19] bezeichnet werden. Gerade neue Formen von Zugehörigkeit, die durch Migration und transnationale Verflechtungen entstehen und nationale, ethnische oder religiöse Identitäten in Frage stellen, sollen über solche räumlichen Kategorien fassbar werden, denn Beziehungen zwischen Individuen und Gruppen finden ein Pendant in Beziehungen zwischen Orten und Räumen. Eva Hausbacher und Ottmar Ette betonen, dass die neue Weltliteratur als »Literatur ohne festen Wohnsitz« eine Literatur in Bewegung[20] sei. In Hemons Texten werden Räume durch Migration und Reisen, also Bewegung in Raum und Zeit, Annäherung und Entfernung, konstituiert. Auch Beziehungen der Figuren untereinander werden in diesem Prozess immer wieder neu bestimmt.

In dem Maße, in dem soziale Bindungen sich auflösen, verlieren zugleich auch Orte und Räume ihre Funktion als stabile Bedeutungsträger. Wer ein Niemand ist, weil er zu niemandem gehört, befindet sich dementsprechend in einem Niemandsland. Insbesondere Jozef Pronek, der Protagonist in *Nowhere Man*, verkörpert – vor allem in den Kapiteln, die in den USA angesiedelt sind – diesen Bedeutungs- und Heimatverlust. Im Niemandsland können auf der anderen Seite neue Beziehungen geknüpft und damit neue Bedeutungen geschaffen und die Heimatlosigkeit aufgehoben werden. Aus dieser Spannung zwischen Ortlosigkeit und Raumaneignung, zwischen *nowhere* und *home* erschafft Hemon seine erzählten Räume. Dies soll anhand von drei Städten skizziert werden: Sarajevo, Chicago und Lemberg.

Sarajevo inszeniert Hemon in erster Linie als Erinnerungsraum. An diese Stadt sind die Kindheits- und Jugenderlebnisse der Figuren gebunden und die Textpassagen zu Sarajevo rufen Erinnerungen an das Jugoslawien der 1970er und 1980er Jahre auf. In diesem Sinne repräsentiert Sarajevo nicht das *nowhere*, sondern ist eher ein Raum des *home*. Doch die Reminiszenzen an die – von pubertären Entwicklungsproblemen abgesehen – unbeschwerte Jugend werden mit Eindrücken zu aktuellen Ereignissen überblendet. Der Krieg bricht in die Unbeschwertheit der Jugenderinnerungen ein und versetzt die Stadt in einen Ausnahmezustand, der durch die Belagerung auf Dauer gestellt wird. In einem Text über die Belagerung Sarajevos in der bosnischen Literatur beschreibt Riccardo Nicolosi wie die Literatur »Erklärungs- und

---

19 Hausbacher: *Migration und Literatur* (Anm. 17), S. 66.

20 Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist 2001; Ottmar Ette: »Europäische Literatur(en) im globalen Kontext«, in: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld 2009, S. 257–296; Hausbacher: *Migration und Literatur* (Anm. 17), S. 51–54.

Wahrnehmungsmuster für die plötzlich und unbegreiflich veränderte Stadt«[21] bereitstellt. Er untersucht die »Figuration der Fragmentierung«[22] und analysiert dabei auch Hemons Sarajevo-Bild. Am Beispiel der Erzählung »The Coin« aus dem Band *The Question of Bruno* zeigt Nicolosi, wie Hemon Sarajevo in einer komplexen Kombination aus Außen- und Binnenperspektiven konstruiert. Sarajevo wird sowohl aus der Sicht eines Erzählers, der die Stadt verlassen hat, als auch mit dem Blick einer Dortgebliebenen geschildert, wobei das Bild fragmentarisch bleibt. Diese Darstellungsstrategie, die Hemon auch in *Nowhere Man* und *The Lazarus Project* beibehält, kombiniert von den Figuren selbst erlebte mit medial vermittelten Eindrücken von der Stadt. In *The Lazarus Project* nimmt der Schriftsteller Vladimir Brik, der die Zeit des Krieges in Chicago verbracht hat, die Außenperspektive ein. Rora, der erst gegen Ende der Belagerung Sarajevo durch den Tunnel verlassen konnte, versorgt ihn mit Erinnerungen aus erster Hand, indem er ihm auf der gemeinsamen Reise von seiner Zeit an der Seite des Warlords Rambo erzählt. Da Rora Brik aus der gemeinsamen Schulzeit aber noch als Draufgänger, Hochstapler, Angeber und Geschichtenerzähler bekannt ist, wird nie endgültig geklärt, wie glaubwürdig diese Berichte sind. Gemeinsam nähern sich die beiden ihrer Heimatstadt wieder an, die den Endpunkt ihrer Reise durch Ostmitteleuropa bildet. Mit der Annäherung an Sarajevo entfernen sie sich zugleich von Chicago, wo sich vor allem Brik inzwischen eine Existenz aufgebaut hatte.

Die amerikanische Großstadt Chicago wird in Hemons Texten primär aus der Perspektive der Einwanderer dargestellt, die ihr neues Umfeld als unwirtlich erleben. Hemon zeigt vor allem die düsteren und schmuddeligen Seiten der Großstadt: nach Urin stinkende U-Bahn-Stationen, Taubendreck, heruntergekomme Viertel. Billige Unterkünfte und schlecht bezahlte Jobs bestimmen den Alltag, wobei sich die Arbeit von Lazarus und Isador in einer Eierfabrik zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht wesentlich von den Aushilfstätigkeiten unterscheidet, mit denen sich Jozef Pronek und der namenlose Erzähler des ersten Kapitels über Wasser halten. Arbeit ist außerdem die wirkungsvollste Ablenkung vom Kriegsgeschehen in Bosnien: »When I couldn't smash the boxes, I had obsessively read the papers and watched TV (until I sold it) to see what was happening back home. What was happening was death.«[23]

---

21 Riccardo Nicolosi: »Die Belagerung Sarajevos in der neueren bosnischen Literatur«, in: Davor Beganović/Peter Braun (Hg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*, München 2007, S. 129–150, hier S. 130.

22 Ebd., S. 131.

23 Hemon: *Nowhere Man* (Anm. 4), S. 5–6.

Dem Krieg waren die Figuren in Chicago zwar entronnen, aber sie leiden an Einsamkeit und Entfremdung. Die Stadt bleibt so lange ein Niemandsland, bis es den Einwanderern gelingt Kontakte zur Aufnahmegesellschaft aufzubauen. Doch auch für Figuren wie Vladimir Brik, der eine amerikanische Hirnchirurgin heiratet, bleiben die USA als Immigrationsgesellschaft fremd und kritikwürdig. So schwankt Brik, wie auch andere Figuren, zwischen der Annäherung an sein neues Umfeld und einer inneren Distanzierung, die eine wesentliche Motivation für seine Auseinandersetzung mit dem Fall Lazarus Averbuch darstellt.

In beiden Texten gibt es eine Gegenüberstellung zwischen Amerika und Europa, die auch eine Gegenüberstellung zwischen Osten und Westen zu sein scheint. Besonders in den Textpassagen zur Ukraine in *Nowhere Man* spielt Hemon dabei mit Klischees und Vorurteilen, wenn er etwa Lemberg aus der Perspektive des amerikanisch geprägten Viktor, einem der Erzähler, beschreibt:

> Oh, Lvov with your old downtrodden monuments of comfortably bourgeois times; your Mittel-European ornaments on the facades, barely visible through the thick filth of progress; your squares with nameless statues of obscure poets and heroes! […] Jozef and I wandered the streets of the old town and were sickened by the geometrical landscapes of the new town – to him all of it had familiar Eastern European shapes; to me it all seemed like a dream dreamt by another dream.[24]

Bei näherer Betrachtung erweist sich das Verhältnis von Fremdheit und Vertrautheit als wesentlich komplexer als es der Kontrast zwischen Viktors und Jozefs Perspektive zunächst vermuten lässt. Die Stadt erfährt eine Reihe von Bedeutungszuschreibungen, die teils nebeneinander stehen und teils einander überlagern und verdrängen: Mitteleuropa und Ostblock, Familiengeschichte – einige Figuren treffen in Lemberg oder der Umgebung der Stadt auf die Herkunftsorte ihrer Vorfahren – und die unbeleckte Neugier reisender Jugendlicher.

Die Mischung dieser Wahrnehmungsebenen vermittelt Hemon durch genaue Beobachtung. So registriert Brik die abgetragene Uniform der roten Armee, die ein Straßenhändler trägt, und einen Popen, dessen Kutte ihn an Darth Vader erinnert; er berichtet Mary am Telefon von den unrasierten Beinen der Frauen und dem mangelnden Wasserdruck im Hotel und überträgt dabei seine eigene Stimmung auf die Wahrnehmung der Stadt. Wo Viktor in *Nowhere Man* den »thick filth of progress«

---

[24] Hemon: *Nowhere Man* (Anm. 4), S. 91.

bemerkt, sieht Brik in *The Lazarus Project* an den K.u.k.-Fassaden der Lemberger Innenstadt »a thick layer of despair«.[25]

Da die Räume und Orte in Hemons Texten miteinander in Beziehung stehen, überlagern sich Raumkonzepte, individuell-private *mental maps* werden mit politischen kontrastiert und verweisen auf Reibungen und Konflikte zwischen verschiedenen Zugehörigkeiten. Jeder Raum ist für sich schon vielschichtig: Im Sarajevo-Bild werden nostalgische Erinnerungen von der brutalen Kriegserfahrung überdeckt, Chicago ist sowohl die Stadt der Einsamkeit als auch des persönlichen Glücks und Lemberg repräsentiert Ostmitteleuropa im Umbruch. Diese Vielschichtigkeit wird durch die Bezüge, Parallelen und Kontraste zwischen diesen Räumen noch potenziert. Die Deutung der Räume öffnet sich so einer Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten. Eine mögliche Interpretationsebene ist die Beziehung zwischen Bürger und Staat, die Hemon in seiner Prosa, insbesondere in *The Lazarus Project* thematisiert.

Staaten und Zustände

In den unterschiedlichen Arten der Beziehung zwischen Bürger und Staat erfährt Zugehörigkeit eine Territorialisierung oder – dort wo sie in Frage gestellt wird – eine Deterritorialisierung. Anders formuliert: Das Niemandsland ist für diejenigen ein Niemandsland, die durch Ausgrenzung oder staatliche Herrschaftsausübung von der Teilhabe am gesellschaftlichen beziehungsweise politischen Leben ausgeschlossen sind. Judith Butler und Gayatri Chakravorty Spivak haben diese Zusammenhänge unlängst anhand eines Sprachspiels um das englische Wort *state* und dessen Doppelbedeutung Staat und Zustand analysiert.[26] Ausgehend von einer Debatte um Staatssymbolik – im konkreten Fall die Sprache der US-amerikanischen Nationalhymne – erörtern sie die symbolischen, politischen und rechtlichen Mechanismen der Staatsangehörigkeit im vermeintlich post-nationalen Zeitalter und die Folgen von Ausgrenzung und dem Verlust bürgerlicher Rechte. Einige dieser Überlegungen lassen sich für die Interpretation von Hemons Texten nutzen, denn neben Reisen, Migration und den Beziehungen zwischen Orten und Räumen wird das Verhältnis von *home* und *nowhere* auch durch Machtverhältnisse bestimmt.

---

25 Hemon: *Lazarus* (Anm. 5), S. 73.

26 Judith Butler/Gayatri Chakravorty Spivak: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*, Zürich 2007.

»I am a reasonably loyal citizen of a couple of countries«,[27] behauptet Vladimir Brik, der Erzähler aus *The Lazarus Project*, von sich. Seine Loyalität äußert sich darin, dass er staatsbürgerliche Pflichten wie die Besteuerung seines Einkommens erfüllt und sich auch sonst an Gesetze und Regeln hält. Bemerkenswert ist Briks Bereitschaft, sich den geltenden Rechtsnormen bedingungslos zu unterwerfen, insbesondere im Umgang mit den Staatsgrenzen, die er auf der Reise mit Rora überquert: Er bemüht sich, auf keinen Fall negativ aufzufallen, weil er befürchtet sonst nicht nach Hause zurückkehren zu dürfen. Die staatsbürgerliche Loyalität Briks und die im Gegenzug dazu erhoffte Zugehörigkeit zu einem schützenden Gemeinwesen sind deshalb hervorzuheben, weil sie zu den von Rora geschilderten Erfahrungen von Willkür und Gewalt und zu den Ereignissen um Lazarus im Kontrast stehen. Gerade auf Lazarus, Olga und Isidor trifft zu, dass sie im Sinne Butlers und Spivaks der Schutzlosigkeit preisgegeben sind, weil ihre bürgerlichen Rechte nicht anerkannt, sondern missachtet werden. Der Schutzlosigkeit preisgegeben, bedeutet der Willkür von staatlicher Macht ausgesetzt zu sein: »Zwar sind sie ohne gesetzlichen Schutz, doch keineswegs aufs ›nackte Leben‹ zurückgeworfen: Dieses Leben ist vielmehr von Macht durchdrungen.«[28]

Lazarus Averbuch und seine Schwester Olga, die den Pogromen ihrer osteuropäischen Heimat entkommen sind, treffen in Chicago auf ein gesellschaftliches Klima, das von der Angst vor anarchistischem Terror geprägt ist, einer Angst, die zudem durch antisemitische Ressentiments verstärkt wird. Durch die Verschränkung der beiden Erzählebenen, zeigt Hemon Parallelen zwischen der Verfolgung der Anarchisten im Chicago zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der Terrorangst zu Beginn des 21. Jahrhunderts auf. Die Reise von Brik und Rora, ihre Recherchen zu den Pogromen und Roras Erzählungen über das besetzte Sarajevo verbinden diese Ängste wiederum mit europäischen Kriegs- und Gewalterfahrungen. *Displacement* ist global, ja universell. Hemons Niemandsland ist daher nicht unbedingt ein Raum, sondern manifestiert sich als Zustand der Rechtlosigkeit: Den Opfern von Krieg, Pogromen und Terrorangst bleibt sowohl das Bleiben im Daheim (*home*) als auch das Ankommen in einer neuen sicheren Umgebung versagt. Genau dies unterscheidet das von Judith Butler als Literatur der Staatenlosigkeit bezeichnete Schreiben von der herkömmlichen Exilliteratur, die von eindeutigen Übergängen handelt: »Die Vorstellung, von einem begrenzten

---

27 Hemon: *Lazarus* (Anm. 5), S. 11.
28 Ebd., S. 11.

Territorium auf ein anderes überzugehen, erfordert eine Erzähllinie, nach der auf den Weggang das Ankommen folgt und wo die beherrschenden Themen Assimilation und Entfremdung sind.«[29] Demgegenüber erfordert die Literatur der Staatenlosen, so Butler, die »zeitlichen und räumlichen Dimensionen von Hier und Dort, von Damals und Jetzt«[30] zu betrachten und macht deutlich, dass diese Anordnungen von denen der herkömmlichen Exilliteratur abweichen.

Bindung und Bindungslosigkeit

Das Zusammenspiel von lokalen, nationalen und globalen Räumen, von sozialen und politischen Inklusions- und Exklusionsmechanismen gibt den Rahmen vor, innerhalb dessen sich die Figuren in Hemons Romanen immer wieder neu und in unterschiedlichen Varianten der Frage nach der Zugehörigkeit stellen müssen. Hemons Poetik der Zugehörigkeit verbindet den Makrokosmos globaler Zusammenhänge mit dem Mikrokosmos individuellen Erlebens. Als Migranten und Reisende befinden sich seine Figuren oft in Situationen, in denen sie Aussagen über ihre (nationale) Zugehörigkeit treffen oder mit Vorurteilen, Argwohn, aber auch exotisierender Neugier umgehen müssen. Trotz der Bedeutung nationaler Zugehörigkeiten ist das Anschreiben gegen Nationalismus aber nicht das zentrale Anliegen Hemons, sondern eher ein Nebeneffekt des Experimentierens mit uneindeutigen Identitäten und dem Verlust von Bindung auf der einen und der Vervielfältigung von Zuordnungsmöglichkeiten auf der anderen Seite.

Die komplizierten Zusammenhänge zwischen Selbstdarstellungen und Fremdzuschreibungen vermittelt Hemon, indem er Darstellungsstrategien wählt und Erzählsituationen konstruiert, die Fragmentierung und *multiple belonging* hervorheben, etwa durch die Vielfalt der Perspektiven, die nicht nur für die Raumdarstellungen, sondern auch für die Charakterisierung der Figuren von Bedeutung ist. So haben die einzelnen Kapitel von *Nowhere Man* unterschiedliche Erzähler, wobei nicht immer klar ist, woher diese jeweils ihre Informationen beziehen und in welchem Verhältnis sie zu Jozef Pronek stehen.

Jozef Pronek selbst lernt in den USA seine Fremdheit und seine möglichen Zugehörigkeiten als Potential zu nutzen, indem er die Erwartungen seiner Kommunikationspartner in seine Selbstdarstellung

---

29 Ebd., S. 16.
30 Ebd., S. 17.

einbezieht und mit erfundenen Identitäten spielt, als er für Greenpeace von Tür zu Tür geht, um Spenden einzuwerben:

> To a young couple in Evanston who sat on their sofa holding hands, Pronek introduced himself as Mirza from Bosnia. To a college girl in La Grange with DE PAW stretching across her bosom he introduced himself as Sergei Katastrofenko from Ukraine. To a man in Oak Park with chintzy hair falling down on his shoulders, the top of his dome twinkling with sweat, he introduced himself as Jukka Smrdiprdiuskas from Estonia. […] To a woman in Hyde Park who opened the door with a gorgeous grin, which then transmogrified into a suspious smirk as she said, »I thought you were someone else«, he was Someone Else.[31]

Pronek nutzt hier nicht nur erfundene Identitäten mit sprechenden Namen, wie Katastrofenko, sondern schlüpft auch in die Haut seines besten Freundes Mirza aus Sarajevo. Hemon verfremdet und wiederholt gerne Eigennamen, um auf die Konstruktivität von Identitäten und auf die Spannung zwischen Einzigartigkeit und Typisierung bzw. Rollenklischees hinzuweisen. So heißt der Reporter, der über den Tod von Lazarus Averbuch in der historischen Ebene von *The Lazarus Project* berichtet, ebenso Miller, wie ein Kriegsreporter in Sarajevo. Auch Hemons eigener Name taucht teils mit einer karibischen Herkunft versehen oder verändert zu Hammond[32] an verschiedenen Stellen in seinem Werk auf. Solche Verfahrensweisen, also das Spiel mit Alter egos, Doppelgängern, Duplizität und Spiegelungen, sind charakteristisch für Hemons Poetik.[33]

In *Nowhere Man* ist Bindungslosigkeit die Grunderfahrung einer Generation, unabhängig von der geographischen Herkunft und der politischen Sozialisation. Die mit den fehlenden Bindungen einhergehende scheinbare oder tatsächliche Plan- und Ziellosigkeit, die auch im titelgebenden Beatles-Song anklingt,[34] ist nicht in allen Fällen ein durch Krieg und gesellschaftliche Erschütterungen ausgelöstes *displacement*. Zum Teil sind es Menschen, die sich treiben lassen, weil sie in einer Zeit leben, in der Verankerung – so sie denn überhaupt erwünscht ist – selbst geschaffen werden muss. Selbst Reisen auf den Spuren der eigenen Herkunft dienen nicht unbedingt dazu Bindungen herzustellen. Der ukrainisch-amerikanische Erzähler des Ukraine-Kapitels in *Nowhere*

---

31 Hemon: *Nowhere Man* (Anm. 4), S. 180.

32 So heißt der Photograph, der den Reporter Miller zu Lazarus' Schwester Olga begleitet.

33 Nicolosi: »Die Belagerung Sarajevos« (Anm. 21), S. 147–150, macht in diesem Zusammenhang auf Figuren der Fragmentierung, Spaltung und Spiegelung bei Hemon aufmerksam. In der Kategorie der Doppelung, in der Verschränkung von Orten, Figuren oder Zeiten, sieht Hausbacher: *Migration und Literatur* (Anm. 17), S. 71–72, ein Charakteristikum transnationaler Schreibweisen.

34 Dort heißt es: »Doesn't have a point of view, knows not where he's going to«.

Man etwa begründet seine Reise nach Kiew so: »Nominally I came here for the sake of connecting with my roots, but really was looking for something to do until I figured out what to do.«[35]

Bindungslosigkeit wird nur vorübergehend in privaten Beziehungen oder durch die Zugehörigkeit zu Gruppen, Institutionen und kulturelle oder soziale Bewegungen aufgehoben. In *The Lazarus Project* wird beispielsweise die jährliche Feier des bosnischen Unabhängigkeitstages in Chicago, ein Anlass, bei dem Angehörige der bosnischen Diaspora ihre Zusammengehörigkeit zur Schau stellen, in einer Mischung aus ironischer Distanz und Sympathie beschrieben. Brik schildert die Feierlichkeiten als eine Show, die eine nationale Kultur inklusive Tanzdarbietungen und Trachten inszeniert, von der alle Beteiligten wissen, dass sie ein Fantasieprodukt ist. Und er reflektiert den dahinter liegenden sozialen Mechanismus:

> I participate in that self-deception; in fact, I like to help with it, for, at least once a year, I am a Bosnian patriot. Just like everybody else, I enjoy the unearned nobility of belonging to one nation and not another; I like deciding who can join us, who is out, and who is to be welcome when visting.[36]

Der Nationalismus der Diaspora-Community bietet Selbstwert und Geborgenheit, verursacht aber auch Unbehagen, weil die gemeinsame Herkunft vor dem Hintergrund neuer Erfahrungen keine ausreichende Basis bildet: »The old film of the common past disintegrates when exposed to the light of a new life.«[37]

Obwohl multiple Zugehörigkeiten für die Figuren in Hemons Prosa selbstverständlich sind, entstehen aus der Konkurrenz verschiedener Zugehörigkeiten und den mit ihnen verbundenen Ansprüchen Konflikte, die meist nicht aufgelöst werden können, sondern als latente Spannungen bestehen bleiben, die Familie, Liebesbeziehungen und Freundschaften belasten. Wenn sich Hemons Figuren fragen, wohin beziehungsweise zu wem sie gehören, erwächst daraus gelegentlich die Konkurrenz unterschiedlicher Beziehungen, aber auch die Konkurrenz zwischen gesellschaftlichen Großgruppen und dem Intimen, dem Privaten.

In *Nowhere Man* trennen etwa unterschiedliche Zugehörigkeiten in einer ukrainisch-amerikanischen Familie Vater und Sohn. Bei einem Baseballspiel weigert sich der Vater, bei der Nationalhymne aufzustehen »as if ›The Star-Spangled Banner‹ wounded his Ukrainianness«,[38] der

---

35 Hemon: *Nowhere Man* (Anm. 4), S. 78.
36 Hemon: *Lazarus* (Anm. 5), S. 13.
37 Ebd., S. 18.
38 Hemon: *Nowhere Man* (Anm. 4), S. 89.

in Amerika geborene Sohn aber soll der neuen Heimat Respekt zollen und zur Hymne aufstehen. Der Sohn reagiert mit Ablehnung auf das Verhalten des Vaters: »I hated my father for being a fucking foreigner: displaced, cheap, and always angry.«[39]

In *The Lazarus Project* wird mit der Ehe, also der Bindung an eine einzelne Person, auch die Bindung Briks an Amerika hergestellt: »Someone once asked me how I saw America. I wake up in the morning, I said, and I look to my left. And on my left I would see Mary, her face serene and often frowning.«[40] Doch die Ehe ist ein brüchiges Band. Obwohl Brik die Beziehung zu Mary als *home* begreift, kann er sich doch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es Erfahrungen, Interessen und Sichtweisen gibt, die er nicht mit ihr teilen kann. Brik spürt, dass er Mary seine Sehnsucht und Ängste nicht vermitteln kann. Es bleibt eine Kluft zwischen beiden, die sich fast ins Unendliche ausweiten kann: »And she would be elsewhere, beyond my reach, leagues upon leagues of distance between us I could never tell her about. For if I did, it would have belied all that we had together and called love.«[41]

Der Wechsel von Nähe und Entfernung, von *home* und *nowhere* manifestiert sich also nicht nur in der Raumdarstellung, sondern auch in den Beziehungen der Figuren untereinander und zu Gruppen und Gemeinschaften. Brik nimmt diese Wechsel in großer Intensität wahr. Als Schriftsteller wird er – weil er sich für den ermordeten Juden Lazarus Averbuch interessiert – im ersten Gespräch mit einer potentiellen Gönnerin gefragt, ob er und seine Frau Juden seien:

> No, I am not Jewish. Neither is Mary.
> Nor am I Muslim, Serb, or Croat.
> I am complicated.[42]

Seinem eigenen Kompliziert-Sein stellt sich Brik in Auseinandersetzung mit Lazarus. Diese Auseinandersetzung gerät zu einer umfassenden Reflexion nicht nur über die Probleme der Migration und Ausgrenzung, sondern auch über familiäre Bindungen und Religion.[43] Lazarus' Schicksal bringt Brik dazu, sich mit seiner eigenen Religiosität zu beschäftigen. Obwohl er nicht sehr gläubig ist, erkennt er im Katholizismus seiner Schwiegereltern ein Bindungsangebot: »I often felt at home; there was

---

39 Ebd.
40 Hemon: *Lazarus* (Anm. 5), S. 151.
41 Ebd., S. 206.
42 Ebd., S. 15.
43 Brik beschäftigt sich mit dem biblischen Lazarus. Sein Buchprojekt über Lazarus Averbuch kann als eine symbolische Totenerweckung gelesen werden.

comfort in those rituals.«[44] Wichtiger noch ist aber die Auseinandersetzung mit dem jüdischen Schicksal. Indem Brik die Geschichte des Juden Lazarus rekonstruiert, schreibt er zugleich eine Geschichte des 20. Jahrhunderts, die das Schicksal des Emigranten zu Beginn mit den Kriegs- und Terrorerfahrungen am Ende des 20. Jahrhunderts verknüpft. In Lazarus, der zum Opfer des europäischen wie des amerikanischen Antisemitismus wird, verbindet Hemon dabei das Erbe der ostmitteleuropäischen Multiethnizität[45] mit den Problemen der amerikanischen Einwanderungsgesellschaft.

Die Suche nach Ausdrucksformen: Sprache, Photographie und Musik

Schreiben, Erzählen, der Erwerb und Gebrauch fremder Sprachen, sprachliches Verstehen und Missverstehen sind wiederkehrende Themen in beiden Romanen. Hemons Werke sind hybride Texte; sie weisen jene Formen der Mehrsprachigkeit auf, die Elke Sturm-Trigonakis als zentrale Charakteristika der neuen Weltliteratur untersucht:[46] lexikalische und grammatische Interferenzen, längere bosnische Passagen – meist Liedtexte – im englischen Text, das Sprechen über Sprache(n). Über Sprachverwendung wird Zugehörigkeit verhandelt und Mehrsprachigkeit ist Ausdruck multipler Zugehörigkeiten. Der Umgang mit Sprache ist ein Mittel von Exklusion und Inklusion, aber auch ein Mittel der Manipulation und Metamorphose. Kreative Sprachverwendung, das Entwickeln eigener Codes, der Austausch über Missverständnisse und das Nachdenken über die jeweiligen Ausdrucksmöglichkeiten kennzeichnen die Kommunikation von Hemons Figuren.

In der Aneignung des Englischen sehen Lazarus und Olga einen Zugang zur amerikanischen Gesellschaft. Nach Lazarus' Tod verlieren die Sprachübungen für Olga diesen Zweck, behalten als Erinnerung an den Bruder jedoch ihren Sinn. Die scheinbar unzusammenhängenden Vokabeln des Buchstaben L, die sie in ihrer Trauer wiederholt, verbinden Liebe, Verlust und Trauer: Auf »Lovable / Love / Lovely / Lover«

---

44 Hemon: *Lazarus* (Anm. 5), S. 78.

45 Es wäre sicher lohnend zu prüfen, wie Hemon in diesem Zusammenhang thematisch und erzählerisch an Bruno Schulz und Danilo Kiš anknüpft.

46 Sturm-Trigonakis: *Global playing* (Anm. 2), S. 111–142.

folgt »Low / Lower / Lowland«[47] und schließlich »Lose / Lost / Lot / Loud«[48].

Die Erzählerfigur des ersten Kapitels von *Nowhere Man* trifft in einer Sprachschule auf Jozef Pronek, den er aus der gemeinsamen Jugendzeit in Sarajevo kennt. Ähnlich wie das Englischlernen in *The Lazarus Project* steht die Sprachschule für die Möglichkeiten und Grenzen von Integration, für die Anstrengungen und den Anpassungsdruck, der in der aufnehmenden Gesellschaft auf Neuankömmlinge ausgeübt wird. Dieser Druck setzt sich im Arbeitsumfeld und privaten Beziehungen fort, in denen Jozef wegen seines Akzents immer wieder Unsicherheit und Ablehnung erfährt. Seine Freundin Rachel korrigiert immer wieder sein Englisch, übt auf diese Weise Macht über ihn aus und stellt ihn vor Kollegen und Mitbewohnern bloß. Dass diese Jozefs sprachliche Unbeholfenheit »frightfully cute«[49] finden, verstärkt diesen Effekt nur.

In der Kiewer Begegnung mit dem aus Chicago kommenden Viktor erweist sich Jozefs gebrochenes Englisch dagegen als kommunikative Stärke. Auf die Frage des Erzählers Viktor, der an einer Arbeit über King Lear zu schreiben vorgibt, nach seinem Studienfach antwortet Pronek: »I am also studying litrch – litrchoo – I am studying books.«[50] Proneks Stolpern über das Wort *literature* erinnert den Muttersprachler an die Magie einzelner Wörter: »Even now, when I teach, when I am forced to utter the world (*sic!*) ›literature‹, I have a strange sensation – my nipples tickle, my eyes well up with tears.«[51] Proneks eigenwilliges Englisch nimmt Viktor für ihn ein und trägt dazu bei, dass er sich in ihn verliebt.

Obwohl Jozef Pronek über das Verfassen von Songtexten zur Literatur und zum Schreiben gekommen ist, ist und bleibt die Musik sein bevorzugtes Ausdrucksmedium. Jozef Proneks Identitätsfindung, oder besser formuliert: Identitätsgestaltung, ist eng mit seiner musikalischen Laufbahn verbunden. Lange bevor er Sarajevo verlässt bietet ihm die Musik eine Möglichkeit an einer globalen Kultur teilzuhaben. Die Beatles-Cover-Band *Bube* und die spätere Bluesband *Blind Jozef Pronek and the Dead Souls* sind beides lokale Varianten einer weltumspannenden Jugendkultur, die Vorbilder kopiert und mit kulturellen Versatzstücken aus der unmittelbaren Umgebung kombiniert. Besonders augenfällig ist dies in der Verschränkung von bosnischem Sevdah und amerikanischem

---

47 Hemon: *Lazarus* (Anm. 5), S. 92.
48 Ebd., S. 96.
49 Hemon: *Nowhere Man* (Anm. 4), S. 208.
50 Ebd., S. 82.
51 Ebd.

Blues als Ausdruck eines Lebensgefühls. Die Musik dient Jozef auch dazu Freundschaften zu schließen, Mädchen kennen zu lernen und kulturelle Differenzen zu überbrücken.

Während in *Nowhere Man* also die Musik eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Hauptfigur spielt, stehen in *The Lazarus Project* das literarische Schreiben und die Photographie im Vordergrund. Das Erzählen gewinnt in diesem Roman eine eigene Dynamik, indem die beiden Zeitebenen zunehmend miteinander verflochten werden. Vladimir Briks Schreibvorhaben, das Buchprojekt über die Geschichte von Lazarus Averbuch, wächst sich zu einer umfassenden Suchbewegung aus:

> I needed to follow Lazarus all the way back to the pogrom of Kishinev, to the time before America. I needed to reimagine what I could not retrieve: I needed to see what I could not imagine. I needed to step out of my life in Chicago and spend time deep in the wilderness of elsewhere. But that method of writing a book would be entirely different from what Mary had expected, or what I had planned to do, with or without the Susie grant.[52]

Um schreiben zu können, muss Brik sein Heim verlassen und sich der »wilderness of elsewhere« aussetzen, die immer wieder zu einem »nowhere« zu werden droht. Dass sich Brik in dieses Abenteuer begibt, hat er der Wiederbegegnung mit Rora, dem Schulkameraden zu verdanken. Die Freundschaft zwischen Brik und Rora ist durch das Zusammenspiel und die Konkurrenz von Sprache beziehungsweise Erzählen und Bild beziehungsweise Photographieren geprägt, was sich auch in der Gestaltung des Romans niederschlägt: Text und Bild wechseln sich ab, wobei historische Photographien zum Fall Averbuch und Bilder des Photographen Velibor Božović die Funktion von Kapitelüberschriften übernehmen.

Schreiben, Erzählen und Photographieren sind Themen, die auf der Reise von den Figuren immer wieder verhandelt werden. Während Brik seinem Freund Rora unablässig Fragen stellt und geradezu süchtig nach Geschichten aus dessen Leben ist, wobei der Wahrheitsgehalt dieser Geschichten eine untergeordnete Rolle spielt, nutzt Rora seine Kamera als Mittel der Distanzierung. In der Zuständigkeit für Text beziehungsweise Bild manifestiert sich auch eine Art Arbeitsteilung: »You should write it all down«, fordert Brik Rora auf.

> I took photos.
> You must write it down.
> That's what I have you for. That's why I brought you along.[53]

---

52 Hemon: *Lazarus* (Anm. 5), S. 46.
53 Ebd., S. 84.

Seit Rora während des Krieges in Sarajevo Rambo, einen Paten der Unterwelt, und Miller, einen amerikanischen Kriegsreporter, begleitet hat, weiß Rora um die Beziehungen zwischen Bild und Macht, zwischen Photographie und Verbrechen. Für Rora geht es beim Photographieren um Leben und Tod:

> Rambo particularly liked me to take pictures with the dead and then look at them later, Rora said. It turned him on – that was his big dick, his absolute power: being alive in the middle of death. [...] The thing is, everybody who has ever been photographed is either dead or will die. That's why nobody photographs me. I want to stay on this side of the picture.[54]

Roras Aussage findet ihre Bestätigung in der historischen Ebene des Romans, in der Photographien der Leiche von Lazarus präsentiert werden und so dessen Tod zur Schau gestellt wird. Allerdings bewahrt seine Philosophie Rora selbst nicht vor dem Tod: Kurz nachdem Brik und er in Sarajevo ankommen, wird er erschossen.

Insgesamt ist der Umgang mit Sprache und anderen Ausdrucksmedien bei aller Ernsthaftigkeit ein Spielfeld, auf dem in kreativer Weise Fragmentierung aufgehoben oder bewältigt wird. Zugleich beschränken die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit auch das Maß an Macht und Teilhabe, das sich der Einzelne zu erobern im Stande ist. Die Suche nach und das Reflektieren und Nutzen von sprachlichen, musikalischen oder visuellen Ausdrucksformen ermöglicht es, sich in den unterschiedlichen räumlichen und sozialen Kontexten zurechtzufinden und einzubringen, und bildet so die Basis für jedwede Verhandlung von Zugehörigkeit.

Verhandlungen von Zugehörigkeit: ein Ausblick

Obwohl sich Aleksandar Hemons Prosa einer eindeutigen regionalen Zuordnung entzieht, lebt sie doch in mehrfacher Weise von der lokalen Verortung: Für diejenigen, die Hemons bosnischen Herkunftskontext kennen, haben die Passagen zu Sarajevo, Bosnien und Jugoslawien in seinen Texten Wiedererkennungswert, während Amerika für die globale Vernetzung der post-jugoslawischen Gesellschaft steht. Für ein amerikanisches Publikum bilden die bosnischen und ukrainischen Passagen einen exotischen Kontrast zu den amerikanischen Textteilen, in denen US-amerikanische Leser ihre eigene Gesellschaft als Einwanderungsgesellschaft dargestellt sehen. Jenseits einer Zuordnung von Hemons Werk zur bosnischen beziehungsweise amerikanischen Literatur lassen

[54] Ebd., S. 189.

sich seine Texte als Beitrag zu einer Literatur ohne festen Wohnsitz im Sinne Ottmar Ettes lesen.[55] Im Spannungsfeld dieser unterschiedlichen Lesarten entsteht das gesellschaftskritische und ästhetische Potential von Hemons Werken.

Sie repräsentieren eine Literatur in der regionale und globale Entwicklungen sowohl literarisch im Text als auch außerliterarisch durch die Biographien der Autoren, den internationalen Literaturmarkt und Rezeptionsgewohnheiten auf eine Weise miteinander verschränkt sind, dass es kaum mehr sinnvoll erscheint von Nationalliteraturen zu sprechen. Literarische Texte, die in mehreren Kontexten und damit in gewisser Weise in keinem zuhause sind, fordern die literaturwissenschaftliche Forschung der Einzelphilologien heraus. Elke Sturm-Trigonakis plädiert deshalb für eine komparatistische Öffnung der einzelnen Philologien, die es ermöglicht, transnationale Schreibweisen als eigenständiges Phänomen wahrzunehmen anstatt hybride Texte wie bisher als Randerscheinung der Nationalliteraturen zu betrachten.[56] Ähnlich argumentiert Ottmar Ette, wenn er das »Oszillieren zwischen einer Außerhalbbefindlichkeit und einer Innerhalbbefindlichkeit«[57] als eigentlichen Charakterzug der europäischen Literatur begreift, der mit dem eingeschränkten Blick auf nur eine Nationalliteratur kaum wahrzunehmen ist. Ette fordert deshalb Außenperspektiven gezielt einzubeziehen und nationalliterarische Fragestellungen durch translinguale und transareale Ansätze zu ergänzen.[58] Eine in dieser Art erweiterte Betrachtungsweise kann auch neue Zugänge zu den post-jugoslawischen Literaturen eröffnen. Die für die letzten Jahrzehnte relevanten Themen wie die Aufarbeitung des Krieges, Diskurse über Nationalismen und Balkanismen oder die Auseinandersetzung mit neuen Formen von Exil und Migration ließen sich so neu kontextualisieren und in eine europäische bzw. globale Literaturentwicklung integrieren.

---

55 Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin 2005.
56 Sturm-Trigonakis: *Global playing* (Anm. 2), S. 47–104.
57 Ette: »Europäische Literatur(en) im globalen Kontext« (Anm. 20), S. 258.
58 Ebd., S. 290–292.

Politische Interventionen

Politischer als die Politik
Mediale Aspekte jugoslawischer Identitätsdebatten seit den 1980er Jahren

Zoran Terzić

I.

»Heute ist es auf den Tag genau vier Jahre her, dass sich die sozialistische föderative Republik in ein West- und ein Ost-Jugoslawien aufgeteilt hat.«[1]

Abb. 1

Das, was wir Kulturproduktion nennen, ist nicht per se antithetisch zur Macht. Der ›bösen‹ Realität der Politik steht nicht die ›gute‹ Fiktion der Künstler gegenüber. Wer Literatur produziert, Bilder in die Welt setzt oder vor einer Kamera agiert, ist nicht automatisch ›gut‹. Wie z. B. der amerikanische Performancekünstler Vito Acconci betont, besteht vielmehr ein vorgängiges Verhältnis zwischen der Realität der Macht und ihrer Fiktionalität,[2] und die übliche Verwunderung darüber,

---

1 Nachrichten aus der Zukunft. TV-Comedy Top Lista Nadrealista, 1991.

2 Ich erinnere mich lebhaft an eine Vorlesung Acconcis an der School of Visual Arts, New York, Ende der 1990er Jahre, in der er die normative Umkleidung der Begriffe Kunst und Kultur radikal in Frage stellte. Kulturproduktion würde demnach stets mit einem bürgerlich verbrämten positiven Werturteil einhergehen – wer Kunst macht, könne kein schlechter Mensch sein. Künstler seien aber die ersten, welche diese ethische Vereinnahmung der Künste negieren würden.

wie Metaphern, Witze, oder überhaupt Fiktion zu Wirklichkeit werden, wird weiter bestehen, wenn man hier eine Demarkationslinie zieht. Wie Adorno betont, entscheidet sich gesellschaftlich an den Kunstwerken, »was an Inhalt aus ihren Formstrukturen spricht.«[3]

Es ist genau dieser Aspekt ästhetischer Wirksamkeit, der Regis Debray dazu brachte, zu behaupten, dass »der Mai 68 der Studenten wie auch die Revolutionen des 19. Jahrhunderts vom italienischen Theater gestaltet wurden, mit seinen Holzbühnen, szenischen Posen, emphatischen Gesten und klangvollen Slogans.« Wie Debray betont, war dies »die letzte große Theateraufführung der Geschichte«.[4]

Meine These ist nun, dass sich an diesem vorgängigen Verhältnis zwischen der Fiktion der Macht und der Realität der Macht vor allem die politischen Identitätsdiskurse der letzten Dekaden – insbesondere diejenigen seit 1989 – festmachen lassen. Um es anders zu formulieren: Dort, wo Identität behauptet, demonstriert oder zelebriert wird, fiktionalisiert sich die Politik – bzw. umgekehrt: Dort, wo Politik theatralisch wird, ist auch ein Identitätsdiskurs nicht fern. Wie aber merkt man nun, ob Politik theatralisch wird? Man merkt es dadurch, dass die Kunst real wird, dass Fiktion wirksam wird, dass Metaphern zu politischen Programmen werden, dass Lyrik die innere Logik eines politischen Systems vorwegnimmt. Man muss sich z. B. nur an das »Neue Reich« des George-Kreises und seine Vorwegnahme einer ›NS-Esoterik‹ erinnern, um eine Ahnung von der Wirksamkeit von Kunst zu erheischen, oder man kann an die zahlreichen Schriftsteller und Intellektuellen denken, die im ehemaligen Jugoslawien dem Nationalismus der 1990er Jahre erst seine Sprache gaben.[5] Die visionäre Normierung gilt aber auch für den Bereich der Politik selbst: Man macht Versprechungen, entwirft Ziele, erschafft neue Symbole. Diese Proklamationen sind notwendige bzw. nützliche Fiktionen, die, indem sie die Zukunft voraussagen, sie in einem gewissen Sinne auch erschaffen.[6] Im 19. Jahrhundert hat

---

3 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1972, S. 342.

4 Regis Debray: *Jenseits der Bilder*, Berlin (Avinus) 2007, S. 337.

5 »Die ahnherrschaft [*sic*] der neuen nationalen bewegung [*sic*] leugne ich durchaus nicht ab und schiebe auch meine geistige mitwirkung [*sic*] nicht beiseite. Was ich dafür tun konnte, habe ich getan.« Stefan George, 1933, zit. nach Gerd Langguth: *Die Intellektuellen und die nationale Frage* Frankfurt/M./New York (Campus) 1997, S. 34. Vgl. Michael Petrow: *Der Dichter als Führer? Zur Wirkung Stefan Georges im »Dritten Reich«*, Marburg (Tectum) 1995; Michael Fahlbusch: *German scholars and ethnic cleansing (1920–1945)*, New York (Berghahn Books) 2005; Zoran Terzic: *Kunst des Nationalismus*, Berlin (Kadmos) 2007; Andrew Wachtel: *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford (Stanford Univ. Press) 1998.

6 In diesem Sinne ist es nicht die Kunst, die etwas visionär erscheinen lässt, sondern es ist die Vision, die etwas zur Kunst macht. Und die Fiktion ist dann visionär, wenn sie in der Performanz der Kunst einen Realitätsanspruch begründet. Seit dem 20. Jahrhundert

sich für diese Kohärenz von Ästhetik, Wirklichkeitsanspruch und der Überwindung der geschichtlichen Kontingenz der Begriff *Kultur* herausgebildet. Insofern lassen sich kunst- bzw. literaturphilosophische, kulturtheoretische, medientheoretische und sozio-politische Fragen nicht voneinander trennen.

Ich möchte im Folgenden daher die jugoslawischen Identitätspolitiken auf ihre mediale Reflexionsfläche hin hinterfragen und dies am Beispiel einer TV-Satire darstellen.

II.

> »Der Friede bedroht ernsthaft unseren brüderlichen und harmonischen Krieg.«[7]

Seit den 1960er Jahren waren nationalistische Tendenzen in Jugoslawien vor allem unter Künstlern und Intellektuellen auszumachen.[8] Dies überrascht nicht, da, wie z. B. Eisenstadt betont, die Konstruktion nationaler Identität in der Moderne stets von besonderen Trägergruppen begründet wird: kulturellen und politischen ›Entrepreneurs‹, die in ununterbrochener Auseinandersetzung mit ihrem kulturellen und sozialen Umfeld wirken.[9] Man benötigt ein ästhetisches Feld (Artefakte, Gedichte, Geschichten usw.), das so etwas wie eine gemeinschaftliche Kulturvorstellung vermittelt, mit der man sich identifizieren und einen etwaigen Machtanspruch verbinden kann. Je größer dieses ästhetische Feld ist, desto eher wird sich eines Tages der eine oder andere Realitätsbezug darin unterbringen lassen, der dieses Feld ›konkretisiert‹ (traditionell oftmals ein Territorium).

Ab Mitte der 1980er Jahre konkretisierten sich in Jugoslawien entsprechend die Kulturdiskurse, die an zahlreiche Tabus des sozialistischen Nachkriegssystems rührten – in Form von Verfassungsfragen, sozio-

---

genügt es nicht mehr, nur fiktiv zu sein, man muss via Fiktion objektivieren wollen, um Künstler zu sein. Der Autonomieanspruch der Modernen ging ja gerade mit einer Objektivierungsstrategie einher: Die künstlerische Beliebigkeit der Futuristen, Suprematisten, Bauhäusler, Surrealisten usw. sollte gesellschaftliche Notwendigkeit werden im Sinne der später von Adorno ausgemachten gesellschaftlichen Nicht-Rolle der Kunst.

7 »Ein Krieg, für den wir uns etwas mehr als 20 Jahre vorbereitet haben. Ein Krieg, dem wir alle bei den ersten demokratischen Wahlen unsere Stimme gegeben haben.« TV-Comedy Top Lista Nadrealista, 1991.

8 Paul Shoup: *Communism and the Yugoslav National Question*, New York/London (Columbia University Press) 1968, S. 189.

9 Shmuel Noah Eisenstadt: »Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive«, in: Bernhard Giesen (Hg.): *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, S. 21–38, S. 21f.

ökonomischen Problemen, Geschichtsdebatten, Historienromanen oder nationalen Programmen.[10]

Die wohl paradigmatischste mediale Reflexionsfläche für diese Identitätsdebatten ist die TV-Comedy *Top Lista Nadrealista* (Top Liste der Surrealisten, TLN), die zwischen 1984 und 1991 bei TV Sarajevo ausgestrahlt wurde und zu einer der populärsten Satiresendungen Jugoslawiens wurde. Die meisten Protagonisten dieser Serie entstammen der jugoslawischen Pop & Rock Szene, wie z. B. der Band *Zabranjeno Pušenje*, die als Motor der *New Primitivism*-Bewegung wesentliche Elemente anarchischen Humors beisteuerte.[11] Die meisten der auch von *Monty-Python's Flying Circus* beeinflussten Sketche von TLN beschäftigten sich mit dem politischen System und der Nationalitätenpolitik Jugoslawiens und nahmen mit ihren fiktionalen Charakteren und Geschichten viele der realen Ereignisse der 1990er Jahre vorweg. Sie nahmen sie vorweg in dem Sinne, dass sie die inhärente Logik nationalistischer Begründungsansprüche präzise und in letzter Konsequenz zur Darstellung brachten und damit deren politische Verwirklichung als kontingente Möglichkeiten des politischen Ereignisraums entwarfen.[12]

In einer der ersten TV-Episoden Mitte der 1980er Jahre geht beispielsweise der bosnische Kung-Fu-Fighter *Fu Do* gegen die Gangsterbande von Mahir M. vor, die Restaurants, Cafes und den lokalen Schwarzmarkt beherrscht. In den 1990er Jahren kehrt dieses Motiv realiter wieder, als z. B. die ersten organisierten Banden beginnen, oftmals mit Unterstützung von Lokalpolitikern, das öffentliche Leben zu korrumpieren.[13]

Ende der 1980er Jahre handelt eine TLN-Episode (datiert auf das Jahr 2007) von Spannungen zwischen Eskimos und Pinguinen in ›Nord-Schweden‹, welches nach Autonomie strebt und sich dem arktischen ›Kernland‹ anzuschließen gedenkt. Wie es heißt, »fielen den bewaffneten Konflikten bislang 25 Menschen und 18 Pinguine zum Opfer.« Erste

---

10 Jasna Dragović-Soso: »*Saviours of the nation«. Serbia's intellectual opposition and the revival of nationalism*, London (Hurst) 2002, S. 64–195. Wachtel, *Making a Nation* (Anm. 5).

11 Der *New Primitivism* war die bosnische Antwort der Jugendkultur auf die Punk- und New Wave Szene der späten 1970er Jahre. Lokalkolorit und bewusste Verweigerung gegenüber mondänen Trends beherrschten die Ausdruckssprache dieser inhomogenen Bewegung. Vgl. Dubravka Djurić/Miško Šuvaković: *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, neo-Avant-gardes, and post-Avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge (MIT Press) 2003, S. 460–461. Pavle Levi: *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav Cinema*, Stanford (Stanford University Press) 2007, S. 62–64.

12 Ich halte mich im Folgenden an die Darstellung in: Amir Telibećirović: »Realni Nadrealizam« (2003), in: http://www.sarajevo-x.com/bih/clanak/030721007, an die inzwischen zahlreich im Internet distribuierten Episoden von TLN und an den Dokumentarfilm *Burek u Svemiru* (2005, BHT).

13 Jasminka Udovički: *Burn this House. The Making and Unmaking of Yugoslavia,* Durham (Duke University Press) 2000, S. 187.

schwedische Flüchtlinge landen in Jugoslawien und finden z. B. bei der albanischen Bäckerei *Mitleid* Asyl und Arbeit. Das Ganze ist zu verstehen entweder als Hinweis auf den Kosovokonflikt seit 1981 oder generell die zunehmende Dominanz des Ethno-Themas in den jugoslawischen Medien seit Mitte der 1980er Jahre. Dass die Flüchtlingsproblematik politisch aktuell werden würde, haben wohl damals auch die Macher von TLN nicht vermutet.[14]

Eine weitere Episode (ca. 1991) bringt erstmals UN-Repräsentanten ins politische Spiel: Zwei internationale *Peacekeeper* in Sarajevo überlegen sich, wie sie die Geschichte der ›Ancient Hatreds‹ zwischen den Balkanvölkern am effektivsten der UN-Zentrale vermitteln könnten. Also entschließen sie sich, in eine Kneipe zu gehen, wo sie einen bosnischen Serben und seinen bosniakischen Kumpel beim Billardspiel gegeneinander aufbringen, indem sie den beiden die These vom Jahrhunderte währenden Hass zwischen den Völkern einreden. Wenige Augenblicke später prügeln sich die Bosnier, und die Peacekeeper ziehen mit einem neuen Bericht über ›zwischenethnische Spannungen‹ ab. Hier ist also nicht nur die Rolle der internationalen Gemeinschaft angesprochen, sondern auch der Effekt der sich selbst erfüllenden Prophezeiung intellektueller Konstrukte von Historikern und Romanautoren.[15]

Aus dem gleichen Sendezeitraum stammt auch eine Folge, in der erstmals von bosnischen Kantonen die Rede ist – einige Jahre bevor sie politische Wirklichkeit werden sollten.[16]

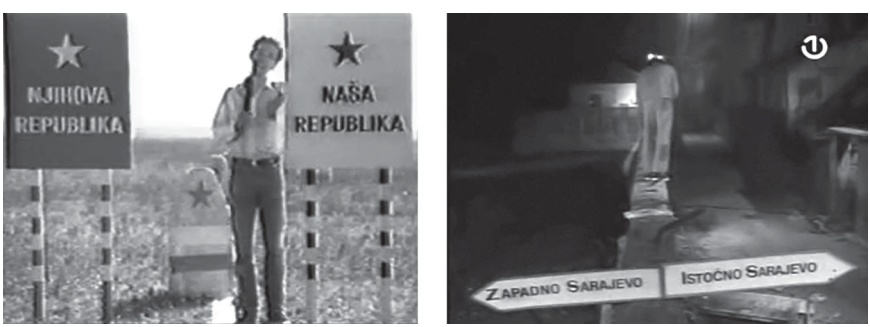

Abb. 2 *Teilungen* – Links: »Ihre Republik«, »Unsere Republik« (ca. 1989) Rechts: »West-Sarajevo«, »Ost-Sarajevo« (1991).

---

14 Vgl. Telibećirović: »Realni Nadrealizam« (Anm. 12).

15 Vgl. Norman Naimark: *Yugoslavia and its Historians. Understanding the Balkan Wars of the 1990s*, Stanford (Stanford Univ. Press) 2003; Wachtel: *Making a Nation* (Anm. 5).

16 Telibećirović: »Realni Nadrealizam« (Anm. 12).

Den Aspekt des ökonomischen Nationalismus,[17] der einer der Gründe für den jugoslawischen Zerfall war, behandelt eine Episode, in der ein Kongress des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens via ›falscher‹ Synchronisierung zu einem Streit über eine Kneipenzeche wird und darüber debattiert wird, wer wie viel getrunken hat und entsprechend in die Kasse bezahlen müsste.

Ein anderer Sketch aus dem Jahr 1991, der sich (wie viele andere auch) als *Nachrichten aus der Zukunft* ausgibt, stellt die Aufteilung Jugoslawiens 1995 in einen Ost- und einen West-Teil dar. Paradigmatisch wird hier – gewissermaßen als negative Spiegelung der Ereignisse von 1989 – die neu erbaute ›Sarajevo Mauer‹ gezeigt, welche die spätere reale Teilung der Stadt vorwegnimmt.

Eine weitere Folge stellt den späteren Krieg in vorausahnender Präzision als soziologischen Mikrokosmos dar: Aufgrund von ideologischen Meinungsverschiedenheiten bricht in einer Wohnung ein ›militärischer Konflikt‹ zwischen den Familienmitgliedern aus. Sohn und Vater bringen einen Teil der Wohnung unter ihre Kontrolle, während der andere Teil von der Mutter und dem anderen Sohn gehalten wird. Reporter, UN-Blauhelme und politische Akteure sind vor Ort (im ›Korridor‹), aber in den anhaltenden Gefechten scheitern jegliche Vermittlungsbemühungen. Dass diese Farce an die Wirklichkeit rührt, wird deutlich, wenn man sich daran erinnert, dass im Zuge der Implementierung des Dayton-Abkommens in einem Stadtteil Sarajevos der Grenzverlauf zwischen der Republika Srpska und dem Föderationsteil einzelne Wohnungen durchlief oder dass ideologische Driften auch viele, so genannte ›ethnisch gemischte‹ Familien spalteten.

In der Episode mit einem ›National-Detektor‹ entpuppen sich TLN erneut als scharfsichtige politische Analysten: Ein ›Mad Doctor‹ fuchtelt mit einer Art Geigerzähler herum, der nationalistische Kontamination anzeigen kann. Typische Volksvertreter aller jugoslawischen Nationalitäten stellen sich nun in Reih, Glied und Tracht an, um gemessen zu werden. Wie zu erwarten schlägt bei allen das Gerät an (auch beim schüchtern dreinblickenden Bosniaken, allerdings mit einiger Verzögerung). Da tritt ein Parteifunktionär an die Gruppe heran, und plötzlich schlägt das Gerät wieder an. Der Funktionär kann sich dies nicht erklären, also entleert er seine Taschen und zückt schließlich sein Parteibuch. Aber gerade dieses erweist sich als nationalistisch ›kontaminiert‹. TLN haben bereits damals erkannt, dass der Nationalismus ein endemisches

---

[17] Vgl. Paul Shoup: *Communism and the Yugoslav National Question*, New York/London (Columbia University Press) 1968.

Problem der jugoslawischen Föderation ist und sich nicht durch formale Konstrukte, Uniformierungen oder Rhetoriken übertünchen lässt.

Schließlich wäre noch auf eine Folge zu verweisen, welche die späteren Bildungspolitiken thematisiert: Im Kindergarten *Vereinte Brüder* findet die Segregation des Unterrichts je nach ethnischer Herkunft der Kinder statt – eine Situation, wie sie den Stand der heutigen Kultur- und Bildungspolitik in den Nachfolgestaaten beschreibt.[18]

Einer der Höhepunkte der analytischen Spitzfindigkeit von TLN ist die Einspielung, die als regulärer Abspann in einigen Folgen zwischen 1989 und 1991 zu sehen ist. Im Stile eines Pac-Man Videospiels durchlaufen hier die TLN-Akteure wie Spielfiguren einen imaginären labyrinthartigen Spielgrund – zunächst eine in Weiß gekleidete Figur (Pac-Man), die von anderen, dunkel gekleideten Figuren gefolgt wird, die der Zuschauer schnell als die Repräsentanten der verschiedenen jugoslawischen Nationalitäten erkennt – im echten Videospiel sind hierzu analog die ›Geister‹ *Blinky*, *Pinky*, *Inky* und *Clyde*.[19] Bald beginnen, wie von einem Joystick gesteuert, die dunklen Figuren auf die weiße Figur einzudreschen und dabei kurze Siegeszeichen von sich zu geben (›Punktgewinn‹). Aber wie auch im Videospiel sorgt kurz darauf eine ›Kraftpille‹ dafür, dass sich Pac-Man erholt und schließlich all seine Widersacher niedermacht.

Gehen hier in symbolischer Form die ›bösen partikulären Geister‹ des Nationalismus die universelle Vernunft an? Ist Geschichte letztlich nur (wie) ein überdimensioniertes Spiel? Wer ist dann der Spieler, der den Joystick in der Hand hält? Und wer hat das Spiel programmiert? Die Darstellung ist vielschichtig, denn die weiße Figur, die auch Tito sein könnte, ein TLN-Surrealist oder ein weißer Clown, ist Teil dieser vorgegebenen Spiellandschaft. Die Akteure durchlaufen vorbestimmte Wege, beide Seiten sind gesteuert, und auch die universelle Vernunft ist hier partikulär, selbst wenn die Voraussetzung eines jeglichen vernünftigen Wesens universell sein *muss*.[20] Das Scheitern des Weißen Clowns besteht ja in der Hochnäsigkeit der Vernunft, dem jämmerlichen Versagen im Angesicht des Widerstands der Dinge (mit denen ihn der Dumme August konfrontiert). Aber gerade in diesem Scheitern (so das TLN-Videospiel) zeigt sich auch der Triumph der Vernunft, auf deren Basis – der Hintergrund ist nun weiß gefärbt – Sieg oder Niederlage

---

18 Eric Stover/Harvey M. Weinstein: *My Neighbor, my Enemy. Justice and Community in the Aftermath of Mass Atrocity*, New York (Cambridge University Press) 2004, S. 156f.

19 Das sind die Namen der ›Geister‹, mit denen es Pac-Man im Spiel zu tun hat. Das erste japanische Videospiel kam im selben Monat heraus, in dem Tito starb (Mai 1980).

20 Vgl. Donald Davidson: *Der Mythos des Subjektiven*, Stuttgart (Reclam) 1993.

überhaupt erst verhandelbar sind. Der Nationalismus kann nur politisch gewinnen, aber nicht ›logisch‹.

Wahrscheinlich ist die Dialektik von Partikularismus und Universalismus im jugoslawischen Zusammenhang selten treffender und in derart kurzer Form zur Darstellung gebracht worden als in dieser intelligenten Blödelei von Satirikern, welche den damals waltenden Ethos der jugoslawischen Eliten der Lächerlichkeit preisgeben.

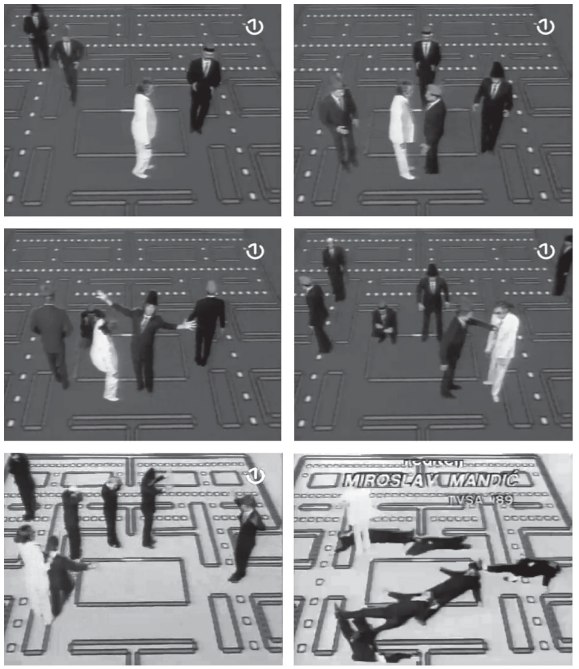

Abb. 3 Der Kampf einer ›universal-surrealen‹ Vernunft gegen den nationalen Chauvinismus? Bei TLN siegt zum Sendeschluss der weiße Clown gegen die Dummen Auguste.

III.

»Wir wünschen Ihnen ein konvertibles neues Jahr.«[21]

All diese Beispiele sollen verdeutlichen, wie satirische Vermittlung den Wirklichkeitsgehalt von politischen Situationen ›präzisiert‹, indem sie deren ureigensten fiktiven Gehalt zur Darstellung bringt bzw. ›überhöht‹, was in der ästhetischen Analyse als eine der Hauptstrategien von Kunst

[21] TV-Comedy Top Lista Nadrealista, 1990.

gesehen wird.[22] Diese Überhöhung und ihr Widerspiel mit der Realpolitik beschreibt ein Artikel im deutschen Nachrichtenmagazin *Spiegel* treffend, wenn sein Autor behauptet, dass sich die Fiktion weniger herausnehmen könne als die Realität, denn die Fiktion müsse wahrscheinlich wirken, und das müsse die Realität nicht.[23]

Allein die Tatsache, dass zahlreiche relevante politische Motive auftauchen, und generell die Popularität von TLN in Jugoslawien deuten auf einen impliziten Verständniskodex, eine Injunktion, zwischen Aufführung und Zuschauer hin. Der Humor ist deshalb lustig, weil sein Ernst verstanden wird. Die Parodie ist real, ihr Inhalt ist surreal. Und an den Inhalten ändert die politische Wirklichkeit nichts, wenn sie von ihnen bestimmt wird. Daher fungieren dieselben »Gags« in den 1990er Jahren nunmehr als Realpolitik.[24]

So schöpft der kroatische Akademiker und Vizevorsitzender der HDZ Dalibor Brozović 1991 aus diesem Fundus, wenn er sagt, dass »keine ernstzunehmende Tatsache einer historischen, linguistischen, folkloristischen, ethnologischen, literarischen [und] geistigen [...] Gemeinsamkeit [existiert], welche die vier Nationen der Slowenen, Kroaten, Serben und Mazedonen verbinden könnte«. Dies sei eine »unumgängliche und unumstößliche Tatsache«.[25]

Ein weiteres Beispiel aus TLN macht diesen Aspekt besonders deutlich: In einem Sketch Mitte der 1980er Jahre persiflieren die Spaßmacher die Sprachdebatte in Jugoslawien, indem sie den linguistischen Narzissmus des kleinen Unterschieds im Serbischen, Bosnischen, Kroatischen usw. anhand eines einschläfernden Vortrags eines Sprachwissenschaftlers vorführen. Anhand ein und desselben Satzes, *Ja čitam* (ich lese), arbeitet der Gelehrte in nicht enden wollenden Lektionen den kategorialen Unterschied zwischen diesen Sprachen heraus, auch wenn der Beispielsatz in all diesen Sprachen identisch ist. In dieser Episode werden sogar neue Sprachen erfunden, wie das »Crnski« und das »Gorski« (hergeleitet aus *crnogorski*, montenegrinisch) und dann in Alltagsszenen eine gekünstelte Verständigungsproblematik dargestellt. Beispielsweise

---

22 Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 3), S. 218ff.

23 Dirk Kurbjuweit: »Das Schauspiel Politik«, in: *Der Spiegel*, 34/09, 17. Aug. 2009, S. 126.

24 »Die langandauernde und sich verschärfende Frustration über die Nichterreichung der ›nationalen Ziele‹ und der dadurch ausgelöste Aggressionsstau führten zu einer allmählichen Radikalisierung des kroatischen Nationalismus (auch und gerade in der Auseinandersetzung mit der serbischen Dominanz).« Holm Sundhaussen: (1995) »Das Ustascha-Syndrom. Ideologie – historische Tatsachen – Folgen«, in: Reinhard Lauer/ Werner Lehfeldt (Hg.): *Das jugoslawische Desaster*, Wiesbaden 1995, S. 149–188, S. 176f.

25 Dalibor Brozović, Vizevorsitzender der HDZ in: *Borba*, 7. Sept. 1991. Zit. nach Radivoj Vukić (Hg): *Svastalice – kronika ideoloske konjunkture 1991–1994*, Gradjanska Citaonica, Zrenjanin – Banat, 21, 1994.

geht eine Bosnierin in einen Laden und verlangt auf Bosnisch nach Tee (*čaj*). Da der Ladenbesitzer nur ›Crnski‹ spricht, versteht er sie nicht und will ihr eine Packung Eier reichen. Sie winkt ab. Schließlich wird ein Wörterbuch bemüht, und Erleichterung macht sich breit – »Ah, Tee (*čaj*)! Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?«

Die Identitätsdebatte wird hier ad absurdum geführt, indem im obigen Fall der abstrakte, alltagsferne Umweg eines intellektuellen Spielers im politischen Gefüge bloßgelegt und ridikulisiert wird und im Alltag der Griff zum externen Hilfsmittel (Wörterbuch) von Nöten ist, um eine Verständigung gerade eben *jenseits* der alltäglichen Verständigung zu ermöglichen. Man kann sich also nicht mehr zwischenmenschlich, sondern nur noch interkulturell verstehen – als entindividualisierte individuelle Vertreter von Ethnien, Kulturen, Religionen usw.

Man würde diesen Sketch als unterhaltsame Spinnerei von Komödianten abtun, wenn nicht ein Jahrzehnt später exakt dieselbe Begründungslogik nunmehr in wissenschaftlichem Rahmen zutage tritt, als ein kroatischer Linguist in einem Aufsatz behauptet, wenn ein Kroate *majka* (Mutter) sage, sei dies etwas fundamental anderes, als wenn ein Serbe *majka* (Mutter) sage.[26] Und er impliziert damit, dass dies auch dann gelte, wenn beide dieselbe Mutter hätten.

Der Nationalismus bzw. Kulturalismus ist seit Herders und Humboldts Zeiten universell darin, dass er die Differenz zwischen Kulturen als eine allgemeine, allen Kulturen zukommende Meta-Eigenschaft versteht.[27] Die Differenz wird nicht ›gedacht‹, sondern ›gefühlt‹, sie ist wie ein Gott, ein Gedicht oder ein Gemälde, das sich nicht erklären lässt und das man nicht hinterfragen sollte. Statt also die Kontingenz dieser Universalität zu denken, wird diese Kluft zwischen den Kulturen primordialisiert und zum Götzenbild verklärt. Jacques Derrida verweist auf die Zentralität der Sprache, wenn er schreibt, dass jede Kultur »durch die einseitige Auferlegung einer ›Politik‹« der Sprache eingesetzt [wird]. [...] Sie folgt der Kultur immer oder geht ihr voraus wie ihr Schatten.«[28] Und dabei spielt die *ontische* Differenz der Sprachformen

---

[26] Mirko Peti: »Nerazlikovnost razlika«, in: *Rasprave Zavoda za hrvatski jezik* 20 (1994), S. 245–272, S. 269f. Zit. nach Snježana Kordić: »Sprache und Nationalismus in Kroatien«, in: Bernhard Symanzik (Hg.): *Studia Philologica Slavia*, Berlin 2006, S. 337–348, S. 345. Vgl. Boris Buden: »Tragovi nestalog društva. Naše je društvo strašno zatvoreno i zato je naša elita tako glupa.« Interview mit Antonija Letinić, 15. Dez. 2008; http://www.kulturpunkt.hr/i/kulturoskop/243/.

[27] Vgl. Christian Jansen: *Nation, Nationalität, Nationalismus*, Frankfurt/M./ New York (Campus) 2007, S. 137, und Jörg Echternkamp: *Der Aufstieg des deutschen Nationalismus (1770–1840)*, Frankfurt/M. (Campus) 1998.

[28] Jacques Derrida: *Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, München (Fink) 2003, S. 67.

eine untergeordnete Rolle, denn in der jeweiligen Sprache ist das So-Sein angesprochen, das eine eigenständige kulturell fundierte Ontologie sicherstellen soll. Insofern macht das Mutterbeispiel des Linguisten Sinn, indem es eben Sinn *macht*. *Mutter* und *Vater* sind Grundmetaphern für den kulturellen Eingang in die Welt (Vaterland, Muttersprache). Diese familiären Grundworte sollen die kategoriale Differenz zwischen den Kulturen markieren.

Die Intelligenzija – und hier insbesondere die Geschichts- und Sprachwissenschaften – hat eine Stellvertreterfunktion der Macht, die ihrerseits auf Objektivität aus ist – Tatsachen schaffen nicht im Terrain, sondern im Bewusstsein und Archiven. Der Grundimpuls der meisten Sketche von TLN besteht in einer ständigen Abwehr dieser politischen und ontologischen Objektivierung von Kultur. Er besteht im ständigen Lavieren im ›Terrain‹ (Archiv, Medien usw.), auf dem ansonsten die Tatsachen zu Tatsachen sprechen und man von außen nur gebannt zuhören kann. Die satirische Abwehr besteht in der intellektuellen Einmischung, in der Überhöhung (wie bei der Karikatur des Wissenschaftlers) oder in der simplen Ridikulisierung, im Auslachen. Tatsachen werden imaginiert, Fiktionen objektiviert.

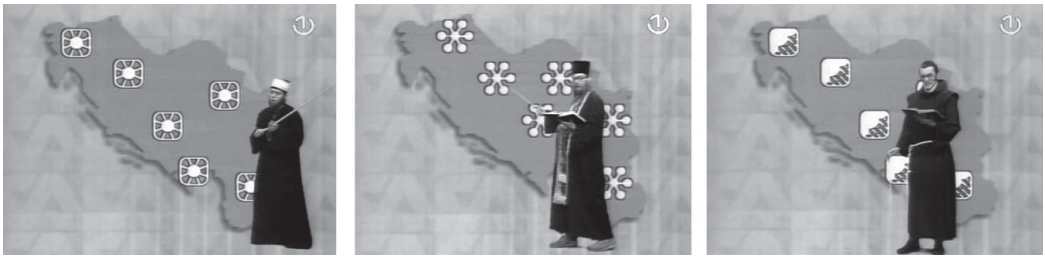

Abb. 4 Naturpolitik – ›Wettervorhersage‹ eines bosniakischen Imams, eines serbisch-orthodoxen Priesters und eines kroatisch-katholischen Mönchs (ca. 1991): Jede Nationalreligion besteht auf ihr ›eigenes‹ Wetter, auch wenn es sich um denselben Tag handelt.

IV.

»Fabrik zur Erzeugung von Nichts.«[29]

Auch die verbale Sprache ist nur ein Träger für vorgängige Bilder, die nach Jacques Rancière für die Aufteilung des Sinnlichen, also die Konstitution von Wahrnehmungsbedingungen innerhalb eines Gesellschafts-

[29] TV-Comedy Top Lista Nadrealista, ca. 1990.

raumes zum Tragen kommen.[30] Es geht in diesem Gesamtzusammenhang nicht um Politik (z. B. Personen, Institutionen), sondern um die politische Form, die ›Politizität‹. Dazu schreibt Craig Saper: »Political form illuminates how formal practices change the possible ways of understanding and seeing an artwork«.[31]

In diesem Sinne gilt: »neither cultural studies, which examines how contexts determine aesthetic production, nor semiotics, which studies the structures of texts, enables us to focus on a third possibility: social situations that function as part of an artwork or poem (that is, socio-poetic works).«[32]

Es geht also innerhalb der Kulturproduktion nicht vornehmlich um die Darstellung von ›Haltungen‹ in Bezug zur Identität. Es geht vielmehr um ›Bildspiele‹ (als Pendant der Wittgensteinschen Sprachspiele), die zwischen der Fiktion des Fiktiven und der Fiktion der Politik stattfinden. »Die Immanenz der Gesellschaft im Werk«, betont Adorno, »ist das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis von Kunst.«[33]

Das Beispiel der Surrealisten als künstlerische Akteure erklärt uns in dieser Hinsicht den Realismus von Situationen, deren Verwirklichung kontingent, aber nicht kategorial bedingt ist. Denn wie Slavoj Žižek betont, ist die Fiktion ein Fenster zur Realität.[34] Sie ist nicht optional, sondern notwendig, um überhaupt real sein zu können. Dadurch erklärt sich z. B., dass die Fiktionen der Realsatire, d. h. die Identitätspolitiken der heutigen Nationalstaaten, die TV-Surrealisten inzwischen nicht nur besiegt, sondern auch überflüssig gemacht haben.[35] Denn die Barbarei, die einst mit den *New Primitives* zur Kunstform erhoben wurde, wurde in den 1990ern zur Realpolitik. Was einst legitimes Ausdrucksmittel war, wurde zum illegitimen Politikum: Plötzlich fanden sich Freizeitkriminelle, verquere Intellektuelle und politische Witzfiguren zu den besten Sendezeiten an der Front der medialen Beeinflussungsmaschinerie, wie sie sie einst nur die Surrealisten hätten entwerfen können. In einem

---

30 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin (b_books) 2006.

31 Craig J. Saper: *Networked Art*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2001, S. 5–6.

32 Ebd.

33 Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 3), S. 345.

34 Vgl. Tony Myers, (NN): »Reading Notes to the ›Pervert's Guide to Cinema.‹ http://www.thepervertsguide.com/extras_myers_notes.html (12. Feb. 2010).

35 Der Verwirklichungsaspekt betrifft auch die persönliche Geschichte der TLN-Protagonisten, da sie sich nach Beginn des Bosnienkrieges mehr oder minder entlang ethnischer Grenzen aufteilten. Es ist in diesem Sinne visionär, dass sich die ursprüngliche Gründungsformation Zabranjeno Pušenje inzwischen in eine West- und eine Ostvariante aufgeteilt hat – eine selbst erfüllte selbst erfüllende Prophezeiung. Das Scheitern von TLN als Gruppe beweist zugleich den Triumph ihrer Vorstellungskraft.

ähnlichen Sinne lässt sich behaupten, dass auch andere Formationen, wie z. B. *Neue Slowenische Kunst*, mit der Realisierung der nationalen Programme in den 1990er Jahre ihren Auftrag beendet haben, denn die Überidentifizierung mit ideologischen Regimes ist gerade das Hauptmerkmal der postsozialistischen Realpolitiken. Dafür benötigt man keine ›totalitäre Kunst‹ mehr.[36]

Bei der Frage zur Wirksamkeit der Kulturproduktion geht es also um mehr als um das bloße Widerspiel von Metaphern oder Formen, die man dann vor eine gesellschaftliche Matrix hielte. Vielmehr geht es darum, dass Kunst und Gesellschaft im Gehalt konvergieren »und nicht in Einem dem Kunstwerk Äußerlichen«.[37] Das heißt, es geht um die Erfassung einer inneren Logik von Situationen, Gegebenheiten, Geschichten usw., die weder politisch noch künstlerisch ist. Und diese Ebene ermöglicht erst sinnvolle semantische Verknüpfungen von Kunst, Medien und Politik. Jeglicher Forderung nach einer politischen Manifestation geht daher eine Vorstellung einer ideellen Gesamtheit voraus, die ›politischer‹, d. h. wirksamer ist als die Politik selbst.

---

36 Vgl. Alexei Monroe: *Interrogation Machine: Laibach and NSK (Short Circuits)*, Cambridge (MIT Press) 2005.

37 Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 3), S. 339.

Jenseits des Universellen
Politische Subcodes der Populärmusik in und nach dem jugoslawischen Zerfall

Jan Dutoit/Boris Previšić

Wenn man auf YouTube »biranje himne« (»Wahl der Hymne«) eingibt, stößt man auf vermeintliche Aufnahmen aus dem bosnischen Parlament zu Beginn der 1990er Jahre. Angeblich unter der Leitung des serbisch-bosnischen Politikers Momčilo Krajišnik werden zunächst sowohl der bosnisch-muslimische wie auch der kroatische Vorschlag für eine neue Hymne als »zu stark gefärbt« abgelehnt. Von einer Gusle begleitet folgt der epische montenegrinische Gesang, der vom Kampf gegen die Osmanen berichtet als serbischer Vorschlag. Im Hintergrund sieht man dabei, wie Krajišnik mitzusingen beginnt und zwischendurch wird auch der schmunzelnde Radovan Karadžić eingeblendet. Nachdem auch der serbische Beitrag abgelehnt worden ist, scheint die Lösung zunächst in einem populären bosnischen Schlager gefunden.

Die Aufnahmen, die 1991 von der Satiregruppe *Top Lista Nadrealista* gedreht wurden, zeigen zwar kein tatsächlich stattgefundenes politisches Ereignis, sie scheinen jedoch prophetisch, was die Wahl der bosnischen Hymne nach dem Krieg betrifft.[1] Nachdem die von 1992 bis 1998 geltende Hymne – gleichermaßen wie in der satirischen Sendung – als zu eindeutig auf eine Ethnie zugeschnitten eingeschätzt und daher abgeschafft worden war, musste der damalige Hohe Repräsentant zunächst die neue Musik festlegen, da sich die beiden Entitäten Bosniens nicht einigen konnten. Ein Text wurde erst 2009 angenommen, wobei er nun in seiner ›Farblosigkeit‹ mit Sätzen wie »Du wirst für immer in unserem Herz leben« oder »Wir schreiten gemeinsam in die Zukunft« an Allgemeinplätze und Belanglosigkeit erinnert, wie man sie von Grabsteinen oder Wahlplakaten kennt.[2]

---

1 Der Schrifsteller Miljenko Jergović bezeichnet *Top Lista Nadrealista* als eines der letzten gesamtjugoslawischen Medienphänomene (»Ma nama je ustvari zajebano«, in: *Dani*, 28. März 1993). Prophetisch wirken auch die Sendungen »jezici« (Sprachen) und »podjela Sarajeva (sarajevski zid)« (Teilung Sarajevos (die Sarajevoer Mauer)). Beide sind auf YouTube zu finden. Vgl. dazu auch den Beitrag von Zoran Terzić im vorliegenden Sammelband.

2 Siehe dazu den Artikel »Državna himna BiH je dobila tekst nakon višegodišnjeg čekanja«, *www.SETimes.com*, 23. Feb. 2009.

Kulturelle Codierung der Musik

Oft behandelt man Musik als kulturübergreifende und universelle Sprache, die Individuen und Völker verbinden soll. Umso verlockender ist deren Fruchtbarmachung in durch Kriege ethnisch stark fragmentierten Gesellschaften wie denjenigen Ex-Jugoslawiens, um die Vision eines friedvollen Zusammenlebens kulturell zu unterfüttern und zu befördern. Dass ein solches Projekt von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, zeigt nicht nur die eingangs geschilderte Szene, sondern auch der musikwissenschaftliche Tatbestand, dass es sich dabei um ein wiederum kulturell codiertes (und nicht nur im naiven Sinn) romantisches Konzept handelt, das abstrakt von »tönend bewegten Formen« ausgeht.[3] Die Argumentation, die Musik als Universalie behandelt, rechtfertigt sich semiotisch mit dem fehlenden direkten Bezug zwischen Zeichen (Töne, Tonfolgen, Akkorden) und Bezeichnetem (Gegenstand, Inhalt). Doch schon ein kurzer Blick in die okzidentale Musikgeschichte lehrt uns eine historische Ausdifferenzierung von pluralen Auffassungen: die Bindung (*religio*) der mittelalterlichen Vokalmusik im Ritus; ihre Polyphonisierung in der frühen Neuzeit; oder das Wortprimat Monteverdis (»Prima la parola«), das bis in die Moderne hinein rhetorisch signifikant bleibt – diese Liste könnte beliebig verlängert werden und belegt, dass im kleinen Kreis der Kunstmusik innerhalb eines relativ begrenzten Kulturkreises die verschiedensten Konzepte nebeneinander verhandelt werden. So ist gerade das bis zu Adorno mit »absolut« apostrophierte Spätwerk von Bach rhetorisch auf höchstem Niveau codiert und entsprechend wieder auf seine Entzifferbarkeit – zumindest für die Zeitgenossen – angelegt. Zwar werden dabei nicht einfach codierte Sprachbotschaften im Sinne des frühen Saussures entziffert (wobei auch dieses Modell für die meisten ›Sprachwirklichkeiten‹ zu kurz greift), vielmehr kommt – ähnlich wie in der »poetischen Botschaft« – ein »Modell des Decodierungsprozesses« zur Anwendung, das Musik über spezifische kulturell inventarisierte »Subcodes«, die intertextuell und intermusikalisch angelegt sind, auf eine Aussage hin konfiguriert.[4] Erst die Ausblendung des semiotischen Subcodes würde eine Universalisierung der Musik erlauben und gleichzeitig am Ziel einer Erfassung der Problematik, welche sich auf die kulturelle Botschaft von Musik konzentriert, vorbeischießen.

---

3 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1854.

4 Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München (Fink) 1972, S. 167.

Man könnte an dieser Stelle einwenden, Musik sei in ihrer mathematischen Materialität *a priori* – sozusagen vor ihrer ›Subcodierung‹ – als universelle Sprache zu verstehen. So seien beispielsweise die Intervalle immer gleich codiert, von den einfachen Schwingungsverhältnissen der als rein empfundenen Oktave, Quinte und Quarte bis zu den komplexeren dissonant wahrgenommenen Tonschritten des Tritonus oder der großen Septime. Dass es sich hier aber auch wieder um eine kulturell spezifische Ausprägung von Musikauffassung handelt, die sich aus einer antik geprägten Musiktheorie nährt, die sich wiederum seit ihren Ursprüngen von der gängigen Musikpraxis zum Teil eklatant unterscheidet, darf dabei nicht übersehen werden. Die musikalische Mathematik oder mathematische Sphärenmusik, die bis in die frühe Neuzeit im Quadrivium als Wissenschaft betrieben wurde, interagiert zwar mehr oder weniger mit der Musikpraxis; dabei kommen aber weniger die Gemeinsamkeiten als vielmehr die Differenzen zum Vorschein.[5] Dazu gesellen sich andere Tonsysteme, z. B. das balinesische, das nicht einmal das mathematisch einfachste Intervallverhältnis der Oktave kennt, oder das klassisch indische, das mit seinen Tonreihen weit differenzierter arbeitet als das westliche Modalsystem, das sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zudem zusehends auf Dur und Moll beschränkte. Die vermeintliche materielle Universalie der relativen Schwingungsverhältnisse bildet in der okzidentalen Musiktheorie und Musikpraxis einerseits intrakulturell differierende Subcodes innerhalb schon spezifischer Subcodes (beispielweise der rhetorischen Codierung von Tonsprüngen) und ist in anderen Kulturkreisen anders oder gar nicht codiert.

Schon seit längerem hat im Zug der Kolonialisierung, Ökonomisierung und Globalisierung eine weltweite Okzidentalisierung bestimmter Tonsysteme eingesetzt. Dabei hat vor allem der Kanon der klassischen Musik und insbesondere die Pop-, Rock-, World-Music- und Alternativkultur eine Internationalisierung erfahren. Diese Bewegung spielt auch auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens eine Rolle und ist vor allem unter ökonomischen Gesichtspunkten zu betrachten. Darauf

---

5 Nur schon die Scheu gegenüber einer wohltemperierten Stimmung, die das pythagoräische Komma ausgleicht, das sich aus der Differenz zwischen zwölf aufeinandergeschichteten Quinten und acht Oktaven ergibt, begründet sich im 18. Jahrhundert einerseits religiös (kein Verstoß gegen die göttliche Ordnung), andererseits im Sinne der Aufklärung (Stichwort »retour à la nature«). Dagegen haben Vertreter einer avancierteren Theorie und gleichzeitig politisch konservativ eingestellte kulturelle Repräsentanten der Staatsmacht wie der Hofkomponist Rameau viel weniger Bedenken gegenüber einer regelmäßigen Verteilung dieses Fehlers, des pythagoräischen Kommas, über alle Tonarten, um so auch ungehemmt modulieren zu können. Einschlägig und entsprechend polemisch in diesem Zusammenhang ist Rousseaus Artikel »Tempérament« in seinem *Dictionnaire de la musique* (1768).

werden wir noch zurückkommen. Doch wie allgemeiner bereits auf diachroner und synchroner Ebene kurz skizziert wurde, bietet sich Musik geradezu an, im Modus der vermeintlichen Generalisierung kulturelle Differenzen in Subcodes zu inszenieren. Und gerade die darin enthaltenen Zentrifugalkräfte sind während der Nationalisierung, Ethnisierung und kriegerischen Auseinandersetzungen auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens von immenser Bedeutung. Bevor wir uns aber auf diese Zäsur und ihre kommerzialisierten Folgen fokussieren, sollen einerseits die historischen und topographischen Spezifika des südslawischen Raumes und seines epischen Volksliedes, andererseits die gemeinsamen politischen Erfahrungen unter dem Vorzeichen des Osmanischen Reichs und später Jugoslawiens aufgezeigt werden. Denn erst auf dieser Folie sind die kulturellen Subcodes und Ausdifferenzierungen nachzuvollziehen, die in diesem Fall nicht in theoretisierter Form, sondern vielmehr exemplarisch auf der historisch-politischen Folie kontextualisiert werden sollen.

Projektionsfläche und Kulturraum Balkan/Jugoslawien

Als sich die Nationen Anfang des 19. Jahrhunderts zu erzählen beginnen, kommt es im südslawischen Raum zu einer topographischen Verschärfung, die im direkten Zusammenhang mit dem so genannten »serbischen Volkslied« steht.[6] Die romantische Bewunderung die Jacob Grimm und, später, Goethe dem Volksliedsammler Vuk Karadžić entgegenbrachten, war derart ungebrochen, dass selbst die fundierte Kritik der Übersetzerin Talvj an Macphersons *Ossian* in den 1830er Jahren an diesem Raum vorüberging. Sie spricht von den »südöstlichen Slavenländern, wo wir den Quell der ächten Naturpoesie noch in seinem üppigsten Hervorsprudeln belauschen können«.[7] Diese Bewunderung, die mit Herder

---

6 Die folgenden Ausführungen nehmen den Gedanken wieder auf, den Boris Previšić in einem Artikel bereits genauer nachgezeichnet hat: »Die topologische Festschreibung Südosteuropas aus dem Geist der Dichtung: Goethe und Vuk Karadžić«, in: Markus Winkler/Ralf Simon (Hg.): *Die Topographie Europas in der romantischen Imagination. Colloquium Helveticum 39/2008*, Bern (Lang) 2009, S. 137–154.

7 Talvj, *Die Unächtheit der Lieder Ossian's und des Macpherson'schen Ossian's insbesondere*, Leipzig (Brockhaus) 1840, S. 4. Talvj gibt gleichzeitig kritisch zu bedenken, dass vor allem in Deutschland die Ossian-Euphorie noch währte, als sich in England schon lange kritische Stimmen »zweifelnd oder ganz wegwerfend gegen die Enthusiasten erhoben« (S. 2), da Macpherson »willkürlich bisweilen mehrere kleinere Lieder zu einem größern verschmolzen« habe (S. 4).

einsetzt[8] und die in erster Linie vom deutschsprachigen Raum ausgeht, wird von Vuk Karadžić aufs Genaueste registriert und als wichtigste Waffe eingesetzt, seine Sprachreform gegen das Slavenoserbische des Klerus und des Adels durchzubringen. Diese Rezeptionsschleife zwischen deutschsprachigem und südslawischem Raum unterstreicht die Einmaligkeit der südslawischen Volkslieder und Epen, die in der Folge in fast alle europäischen Sprachen übersetzt werden. So viel Verdienst der Aufarbeitung des Volksguts durch Vuk Karadžić auch zukommt, so problematisch ist seine allgemeine Apostrophierung »serbisch«, die er selber zwar noch nicht in einer national-religiösen Symbiose versteht (zumal er alle Religionen und Konfessionen der Region dem einen serbischen Sprachraum zurechnet), die vorab in Krisenzeiten vor allem von der orthodoxen Bevölkerung für sich allein beansprucht wird. Die nationalistische Vereinnahmung dieses Genres ist auch im jüngsten Krieg zu beobachten, obwohl viele Volkslieder – und zuvorderst das bekannteste, die von Goethe für Herders Volkliedsammlung 1778 aus dem Italienischen übersetzte »Hasanaginica« [9] – erst auf der multireligiösen Folie des Balkanraums in einem präzisen historischen Kontext zu entschlüsseln sind.

Wie Goethe in Bezug auf die »Serbischen Lieder« festhält, lassen die »schmeichelnde[n] Melodien, die in einfachen, einer geregelten Musik nicht anzupassenden Tönen einherfließen«, ein »unbestimmtes Wohlbehagen«[10] zurück. Die Emotionalisierung durch Musik spielt beim Volkslied eine erstrangige Rolle, auch wenn die Musik einen Text transportiert, so »impliziert sie tiefe Identifikationscharakteristika«.[11]

---

8 So warnt Herder in seiner Einführung zum »Vierten Buch« seiner Volkslieder davor, »sich […] bloß um […] der äußern Lebensart der Wilden oder Halbwilden [zu] bekümmern«; vielmehr gehe es darum, »treues Abbild ihrer Denkart, Empfindungen, Seelengestalt, Sprache, nicht durch fremdes Gewäsch, wie jedem durchjagenden Europäernarren etwa der Kopf steht, sondern in eignen treuen Merkmalen und Proben [zu] geben – Wir sind bei ihren Liedern!« Johann Gottfried Herder: *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen,* Werke, Bd. 3, Frankfurt/M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1990, S. 59f.

9 Vgl. dazu Miranda Jakiša/Christoph Deupmann: »Die stolze Scham der Hasanaginica. Goethes Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga und die südslawische Vorlage als Archiv kultursynkretistischer Prozesse«, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft,* 36 (2004) 3–4, S. 379–402.

10 So Goethe im Aufsatz »Serbische Lieder«, der erstmals 1825 in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum V2,* erscheint. Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe: »Serbische Lieder«, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens,* hg. von Karl Richter, *Die Jahre 1820–1826,* Bd. 13.1, München (Hanser) 1992, S. 408.

11 Markus Koller: *Bosnien an der Schwelle zur Neuzeit. Eine Kulturgeschichte der Gewalt (1747–1798),* München (Oldenbourg) 2004, S. 159. Auch Gabriella Schubert »beobachtete« selbst beim Vortrag von »Heldensängern« »Tränen in den Augen der Zuhörer«, Gabriella Schubert: »Zur epischen Tradition im serbisch-montenegrinischen kulturellen

Und gerade die südslawische Epik, die als Gesang, begleitet von der Gusle, vorgetragen wird, bildet seit der Romantik einen Nimbus, der sich direkt an »die Homerische Tradition« anschließen soll.[12] Nochmals bildet hier das Wissen um die Wichtigkeit in der Fremdrezeption einen nicht zu unterschätzenden Faktor für die Selbstüberhöhung der eigenen Tradition. Dazu kommt die kroatische und serbische Mythologisierung der Gusle als »ein Symbol für den Widerstand gegen die Osmanen und den Islam«,[13] obwohl Muslime dieses Instrument gleichfalls zur Glorifizierung ihrer Helden, die gegen die Christen Widerstand leisteten, verwendeten.[14] Am wahrscheinlichsten ist, dass »die fidelartige Gusle dem türkisch-iranisch-arabischen Instrumentarium entstammt«[15] und damit demjenigen Raum, gegen den – zumal in islamisierter Form – sich die Christen auf dem Balkan als Bollwerk verstanden und zum Teil immer noch verstehen.

Mit der Nationalisierung kultureller Praktiken werden im südslawischen Raum unter dem Vorzeichen einer westlichen Überhöhung seit der Romantik Mythologeme (der Helden Lazar, Marko etc.) in der Volksliedpraxis und in einer oralen Epiktradition vor allem in der so

---

Selbstverständnis«, in: Walter Lukan/Ljubinka Trgovčević/Dragan Vukčević (Hg.): *Serbien und Montenegro*, Wien (Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut) 2005, S. 501–516, S. 506.

12 So Jacob Grimm: »Talvj, Serbische Volkslieder«, in: *Göttingische gelehrte anzeigen 1826*, zitiert nach ders.: *Kleine Schriften*, Bd. 4, S. 419–421, S. 419: »[S]eit den Homerischen dichtungen ist eigentlich in ganz Europa keine erscheinung zu nennen, die uns wie sie [die Serbischen Volkslieder] über das wesen und entspringen des epos klar verständigen könnte.« Auch wenn dieses Zitat als eine der frühesten Belegstellen einer Homerischen Zuordnung zu betrachten ist, so kann man diese Rezeptionslinie vor allem in der musikwissenschaftlichen Forschung bis weit ins 20. Jahrhundert, zumindest bis zu Bartók, verfolgen. Vgl. dazu Johannes Fehr: »›Die sogenannte homerische Frage‹. Eine Nachstellung«, in: Norbert Haas/Rainer Nägele/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.): *Liechtensteiner Exkurse VI, Virtuosität*, Eggingen (Edition Isele) 2007, S. 29–60. Fast wichtiger für die Überhöhung der vorab montenegrinischen Gesänge sind die deutschen Slawisten der Zwischenkriegszeit wie z. B. Walter Wünsch (mit seiner Monographie *Heldensänger in Südosteuropa* [= Arbeiten aus dem Institut für Lautforschung an der Universität Berlin 4, Leipzig 1937]) oder Gerhard Gesemann (mit der voluminösen Studie *Heroische Lebensform. Zur Literatur und Wesenskunde der balkanischen Patriarchalität,* Berlin 1943), für die eine sublimierte Form von Heldentum in Montenegro als implizites Vorbild für den Nationalsozialismus durchwegs herhalten kann. Dabei berufen sie sich alle auf Jovan Cvijićs Werk *La péninsule balkanique. Géographie humaine,* das erstmals 1918 in Paris bei Colin und erst vier Jahre später auf Serbisch in Belgrad erscheint und worin »die Bewohner des Stari Vlah und der Ost-Herzegowina [Herkunftsort von Vuk Karadžić] als ethnischer und moralischer Kern der ›Serbokroaten‹« beschrieben werden; siehe Holm Sundhaussen: *Geschichte Serbiens. 19.–21. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar (Böhlau) 2007, S. 243.

13 Koller: *Bosnien an der Schwelle zur Neuzeit* (Anm. 11), S. 158.

14 Ebd., S. 160.

15 Schubert: »Zur epischen Tradition im serbisch-montenegrinischen kulturellen Selbstverständnis« (Anm. 11), S. 511.

genannten ›nationalen Rückbesinnung‹ für die eigene Sache popularisiert und entsprechend übersetzt. Dass es sich hier um ein gemeinsames konfessionell und national meist übergreifendes Erbe handelt, hat sich spätestens die Kulturpolitik des titoistischen Jugoslawiens zunutze gemacht.[16] Die jugoslawische Einheit wurde in der Vielfalt gesucht; folkloristische Darbietungen reichten von slowenischen über dalmatinische Volkstänze bis zur traditionellen makedonischen Musik, welche Musiker in ganz Jugoslawien wegen ihrer ungeraden Rhythmik faszinierte. In der Musealisierung erhoffte man sich von offizieller Seite eine Entschärfung der politischen Subcodes, die sowohl in der serbischen Expansionsphase während der beiden Balkankriege 1912/13 und 1913 wie auch in der nationalistischen Sezession des ersten Jugoslawiens 1941 vor allem von kroatischer Seite – in Form der an Nazi-Deutschland assoziierten Ustaše und ihres ›Unabhängigen Staats‹ NDH (Nezavisna Država Hrvatska) – und in vermindertem Ausmaß von serbischen Nationalisten (Četnici) betrieben worden war. Die politische Entschärfung unter Tito sollte durch eine strenge Überwachung von Volksfesten erreicht werden. Kroatische Volkslieder, in denen nationale Symbole erwähnt wurden, wie auch Trachten, bei denen beispielsweise ein Gürtel in den Farben der kroatischen Trikolore vorkam, galten als Bekundung zum kroatischen Nationalismus und wurden daher nicht toleriert.[17] »Die serbischen Volkslieder fielen«, so Tanja Popović, »sofern sie nicht allgemeingültige und ›ideologiefreie‹ Inhalte wie […] Liebe, Verlust und Ähnliches thematisierten, dem offiziellen Vergessen anheim oder wurden unter dem Vorwurf der Verbreitung konterrevolutionären Inhalts verboten: Sie wurden nicht aufgelegt oder öffentlich präsentiert und überdauerten höchstens in der ›privaten‹ Sphäre von kleineren Volksfesten, Familienfeiern oder besonderen Gruppierungen, wie beispielsweise in der nach 1945 verbotenen Tschetnik-Bewegung«.[18] In der Popularisierung von Partisanenliedern, aber auch in der relativ toleranten Politik gegenüber

---

[16] Dass die Partisanen auf bekannte Melodien zurückgriffen, die die Četnici verwendeten, zeigt zudem, dass eine Neu- bzw. spezifische Umcodierung durchaus möglich ist. Meist existierten im Zweiten Weltkrieg zwei Textversionen für ein bekanntes Volkslied. Die eine Version pries Tito und die Partisanen, die andere die Četnici. Tanja Popović: *Die Mythologisierung des Alltags. Kollektive Erinnerungen, Geschichtsbilder und Vergangenheitsdiskurs in Serbien und Montenegro seit Mitte der 1980er Jahre*, Zürich (Pano) 2003, S. 87.

[17] Siehe dazu Dunja Rihtman-Auguštin: »Von der Marginalisierung zur Manipulation: Die Volkskultur in Kroatien in unserer Zeit«, in: Klaus Roth (Hg.): *Die Volkskultur Südosteuropas in der Moderne* (Südosteuropa Jahrbuch, Bd. 22), München (Sagner) 1992, S. 279–293, hier S. 287f.

[18] Popović: *Die Mythologisierung des Alltags* (Anm. 16), S. 87.

einer westlich induzierten Pop- und Rockszene[19] erhoffte man sich ein gesamtjugoslawisches Ferment, welches den sozialistischen Alltag nachhaltiger durchdringen sollte.

Die Zäsur des Krieges: »Ko p(j)eva zlo (ne) misli«?[20]

Die Frage, ob separatistische kulturelle Strömungen dem Zerfall Jugoslawiens vorausgingen oder ob die politischen Sezessionsbewegungen ein kulturelles Klima neuer Nationalismen beförderten, ist letztlich nicht zu beantworten. Man könnte *materialiter* belegen, dass zunächst vor allem das literarische Feld die Begriffe eines neuen separatistischen Nationalismus zu Beginn der 1980er Jahre einführte, während sich die populäre Musik mit ihren Texten erst relativ spät diesem Diskurs anschloss.[21] So spricht Ivan Čolović erst bei den Kassetten, die 1989 von *Beograd Ton* herausgegeben wurden und Songtitel wie »Oj Srbijo iz tri dela, uskoro ćeš biti cela« (Oj Serbien, deine drei Teile werden bald ein Ganzes sein) oder »Slobodane, mili brate« (Slobodan, lieber Bruder) führen, von der »neuen politischen Folklore«.[22] Doch ist festzustellen, dass es bereits mit dem Aufstieg Miloševićs einen Boom an Volksmusik-Gruppen und

---

19 Obwohl es für Rockgruppen keine zentrale Zensurstelle gab, entwickelte sich eine Art Selbstzensur in den Plattenfirmen. So mussten die Bands ihre Texte und Vorschläge für das Plattencover jeweils im Voraus an die Plattenfirmen schicken, wobei die verantwortliche Person der Plattenfirma immer ein Parteimitglied war und, nach Sabrina Ramet, eher um sich selbst bangte als grundsätzlich gegen den Inhalt der Texte zu sein: »The result was that rock musicians had to change their costumes, change their record jackets, delete certain songs from certain albums, adjust their repertoire at certain concerts, and even rewrite their lyrics«, Sabrina Ramet: *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the War for Kosovo*, Boulder (Westview) 1999, S. 138. Siehe auch Sabrina Ramet: »Shake, Rattle and Self-Management: Making the Scene in Yugoslavia«, in: dies. (Hg.): *Rocking the State. Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Boulder/Oxford/San Francisco (Westview) 1994, S. 103–139, im Speziellen S. 111–114.

20 Das Sprichwort und der Titel eines bekannten Films lautet: »Wer singt, denkt nichts Böses«. Hier jedoch wird es zum zweischneidigen Kalauer in ekavischer (mehrheitlich serbischer) und jekavischer (mehrheitlich kroatischer) Variante mutiert: »Wer singt, denkt (nichts) Böses«.

21 Bereits 1982 wurde mit der Inszenierung des Romans *Goljubnača* (Taubenschlucht) von Jovan Radoluvić, in dessen Mittelpunkt der »Genozid« (eines der meistgebrauchten Wörter in den 1980er Jahren) von Ustaše an Serben steht, einer der größten Literaturskandale in der Zeit nach Tito provoziert. Vgl. dazu Sundhaussen, *Geschichte Serbiens* (Anm. 12), S. 389f. Damit steht die so genannte »Literatur der populistischen Welle« (»Književnost populističkog talasa«) am Anfang eines nationalistischen Diskurses, der in der Populärmusik nicht so schnell Fuß fasste.

22 Ivan Čolović: »Halt, ihr Paschas und Ustaschas!«, in: ders.: *Bordell der Krieger. Folklore, Politik und Krieg*, aus dem Serbokroatischen von Katharina Wolf-Grießhaber, Osnabrück (fibre) 1994, S. 87–110, S. 88. Ivan Čolović: »Stan'te, paše i ustaše«, in: *Bordel ratnika. Folklor, politika i rat*, Beograd (Drugo izdanje) 1994, S. 99–121, S. 100.

eine Wiederentdeckung traditioneller serbischer Volkslieder gab, die vor allem den Ersten, aber auch den Zweiten Weltkrieg thematisierten.[23] Popović spricht von einer »propagandistischen ›Liedkultur‹«, die auf der »Traditionslinie der Erinnerung« geschaffen wurde und sich musikalisch an den seit den 1950er Jahren populären neu komponierten Volksliedern orientierte.[24]

Mit der Radikalisierung der Texte bei Ausbruch des Krieges entstanden auch neue Kriegslieder auf dieser Grundlage. Musikalische Reaktionen gegen Nationalisierung bzw. Ethnisierung in Form einschlägiger Volkslieder gab es besonders in der Rockmusik. So kombinierte die in ganz Jugoslawien bekannte Gruppe *Bijelo Dugme*, deren Musik oft als Folk-Rock bezeichnet wird,[25] im Lied »Lijepa naša« (Unser schönes Heimatland, 1988) die gleichnamige kroatische Nationalhymne und dalmatinische Gesänge mit dem serbischen Volkslied »Tamo daleko« (Dort in der Ferne),[26] das als eine Art inoffizieller Hymne galt, und mit serbischen Kirchenchören. Die gezielte Aufmischung solcher politischer Subcodes führte zu einem Sturm der Entrüstung.[27] Mit ihrem Hit »Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo« (Spucke und singe, mein Jugoslawien, 1987) warnten sie zudem vor dem Auseinanderbrechen des Vielvölkerstaates mit den Worten: »Jugoslawien, steh auf! Singe! Sie sollen dich hören, wer dieses Lied nicht anhört, wird einen Sturm hören«.[28] Die Parodie in der expliziten Hybridisierung wurde aber nicht immer als antinationalistisch begriffen. So wurde dieses Lied von Anhängern Miloševićs bei den Massenkundgebungen 1988 gesungen und so lediglich auf den Nationalismus ›der Andern‹ bezogen – ungeachtet der Tatsache, dass dieser Hit gerade nicht als Botschaft für ein großserbisch dominiertes

---

23 Popović: *Die Mythologisierung des Alltags* (Anm. 16), S. 89.

24 Ebd., S. 91–92.

25 In Bezug auf *Bijelo Dugme*, die Volksliedelemente in ihre Musik einbauten, kam als Vorläufer zum Folk-Rock der Begriff »pastirski rok« (Hirtenrock) auf.

26 »Tamo daleko« gehört zu den traditionellen Volksliedern, in denen Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg thematisiert werden. Anfang der 1990er Jahre ordnete man bestimmte Lieder jeweils politischen Parteien zu, so »Tamo daleko« der Radikalen Partei von Vojislav Šešelj, wobei das Lied auch in anderen Kreisen sehr beliebt war und als inoffizielle Hymne galt. Siehe Popović: *Die Mythologisierung des Alltags* (Anm. 16), S. 90–91.

27 Ramet: *Rocking the State* (Anm. 19), S. 135–137. Auch mehrere serbische Rockbands, die 1992 unter dem Namen *Rimtutituki* das Antikriegslied »Slušaj vamo« (Höre hierhin) herausbrachten, wandten sich gegen Folklorisierung und den damit verbundenen Nationalismus mit den Worten: »Wir wollen nicht, dass die Volksmusik gewinnt.«

28 Im Folgenden sollen nicht alle Texte der Gruppen ausführlich belegt werden, da sie unter dem Originaltitel auf Suchmaschinen sehr einfach gefunden werden können. Alle Songs sind als Musik und zum Teil sogar als kurze Videoclips unter www.youtube.com, als Text unter www.svastara.com/muzika verzeichnet.

Jugoslawien gedacht war.[29] Obwohl noch heute die Rockmusik als transnational verstanden wird und sich damals zahlreiche führende Figuren der Szene explizit als Jugoslawen bezeichneten, wurden die Bands Ende der 1980er Jahre immer öfter mit den einzelnen Republiken ihrer Herkunft in Verbindung gebracht, was schlussendlich zum Zusammenbruch der gesamtjugoslawischen Rocklandschaft führte.[30] Nur noch selten hörte man nach Ausbruch des Krieges den gesamtjugoslawischen Gedanken wie etwa im Antikriegslied von Rade Šerbedžija »Ja neću protiv druga svog« (Ich will nicht gegen meinen Freund, 1992), in dem er zusammen mit – der später berühmt-berüchtigten – Ceca singt, er wolle nicht gegen sein eigenes Volk kämpfen. Die Beschwörung der Multikulturalität Bosniens in Halid Muslimovićs »Zaplakala Bosna« (Bosnien begann zu weinen, 1992) erscheint angesichts der damaligen Kriegssituation besonders hilflos und ist gleichzeitig ein Beleg dafür, dass eine überkonfessionelle und überreligiöse bosnische Identität vor einer aufgezwungenen Radikalisierung Allgemeingut war: »Es ist nicht wichtig, wessen Glaube, wessen Brauch, weil so ist Bosnien, es verbindet Menschen. [...] Aber es ist eine Zeit des Wahnsinns gekommen.«

Doch verbindende Ideologeme waren machtlos gegen die auch von den Medien popularisierten Nationalismen. Den Antikriegsliedern stand eine Vielzahl von patriotischen Liedern wie »Moja domovina« (Meine Heimat, 1991) von zahlreichen bekannten Sängerinnen und Sängern unter dem Namen *Hrvatski band aid* gegenüber.[31] Genau wie »Moja domovina«, das mit der »Kraft des goldenen Weizens« und den »meeresfarbenen Augen« Kroatiens Heimatliebe wecken sollte, wurde eines der umstrittensten Lieder dieser Zeit, »Danke Deutschland« (Deutsch und Kroatisch, 1992) von Sanja Trumbić, als Premiere in der Hauptnachrichtensendung des kroatischen Fernsehens gezeigt.[32] Mit den Worten »Danke Deutschland für das liebe Geschenk [...]; wir sind jetzt nicht allein,

---

29 Interwiev von Sabrina Ramet mit Goran Bregović in Ramet: *Rocking the State* (Anm. 19), S. 133–139, S. 138f. Siehe auch Ramet: *Balkan Babel* (Anm. 19), S. 126.

30 Ramet: *Balkan Babel* (Anm. 19), S. 144–145. Miša Đurković vertritt die These, dass durch den Verlust der Unterstützung, die die Rockmusik in Jugoslawien genoss, und durch die Abwanderung vieler junger Leute sowie großer Teile der urbanen Gesellschaft und durch die neu eingeführte Marktwirtschaft sich die Bedingungen für Rockgruppen verschlechterten und es deswegen allgemein zu einem Rückgang in der Rockmusik kam. Miša Đurković: »Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji«, in: *Filozofija i društvo*, 2 (2004), S. 271–279, S. 278–279. Einige Beispiele zu nationalistischen wie auch pazifistischen Haltungen in der Rockszene während des Krieges finden sich auch bei Ramet: *Balkan Babel* (Anm. 19), S. 265–268.

31 Zu Antikriegsliedern und patriotischen Liedern in Kroatien zu Beginn des Krieges siehe »Ratne godine obilježila je glazba dotad poznatih glazbenika, ali i onih koji su iskočili iz anonimnosti i uskoro se u nju vratili«, in: *Jutarnji list*, 3. Jan. 2010.

32 Ebenda.

und die Hoffnung kommt in das zerstörte Heim«, zeigte man sich für die staatliche Anerkennung dankbar, wobei die pseudo-gotische Schrift des Booklets an die kroatische Geschichte des Nazi-Vasallenstaats der Ustaše im Zweiten Weltkrieg erinnerte. Aus serbischer Sicht bestätigte sich nicht nur die Befürchtung eines faschistischen Staates, sondern zudem das vorherrschende Stereotyp über die Kroaten, sie seien gegenüber den jeweiligen Machthabern unterwürfige »Heuchler«, wie sie es schon unter Österreich-Ungarn waren.[33] »Danke Deutschland« war letztlich wohl mehr Wasser auf die Mühlen der serbischen als auf die der kroatischen Propaganda. Auch das melancholische Lied von Jura Stublić »Ej, moj druže beogradski« (Hej, mein Belgrader Freund, 1992), das um die vergangene kroatisch-serbische Freundschaft trauerte, doch mit den Worten provozierte, »ich werde zu Gott beten, dass ich dich verfehle, aber ich werde dich treffen«, blieb in Serbien nicht unbemerkt. So konterte die serbische Rockband *Riblja Čorba* mit »Ej, druže zagrebački« (Hej, mein Zagreber Freund) und drohte darin: »Wir werden euch ausrauben und ihr werdet alle weinen.« Damit verlieh die national-fragmentierte Rockszene, die in der jeweils anderen Republik rezipiert wurde, sowohl der gegenseitigen Stereotypisierung und Abgrenzung wie auch der nationalistisch grundierten Sezession eine zusätzliche Dynamik.

Die Stigmatisierung des ›Anderen‹ ging Hand in Hand mit der Bestimmung des ›Eigenen‹, wie sie in der Werbung für die Tamburica-Musik als authentisch kroatisches Instrument von Miroslav Škoro deutlich wird.[34] Der Popfolksänger Škoro und sein Freund, der wohl bis heute bekannteste kroatisch-nationalistische Sänger Marko Perović mit seiner Rockfolk-Band *Thompson*, nutzten die ›Gunst der Stunde‹ und veröffentlichten 1992 ihre ersten Alben. *Thompson* feierte mit der Kriegshymne »Bojna Čavoglave« bereits 1991 einen ersten großen Erfolg und legte dabei gleich zu Beginn des Liedes mit dem Ustaša-Gruß »Za dom – spremni« (Für das Heim – bereit) seine politische Gesinnung offen. Dass dieses Lied mit abgeändertem Text unter dem Titel »Hej junaci branitelji« zur Verteidigung Sarajevos übernommen wurde,[35] erklärt sich

---

33 »Stereotipi u službi politike: Razgovor s Milenom Dragičević-Šešić i Ivom Žanićem«, in: *Zarez*, 8. Feb. 2007.

34 Catherine Baker: »The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion in the construction of national musical identity«, in: *Nation in formation: inclusion and exclusion in central and eastern Europe.* London (UCL) 2007, eprints.soton.ac.uk/66293/01/Baker_-_turbofolk_2007.pdf, S. 4.

35 Obwohl diese Version zunächst nur zur Verteidigung aufruft, übernimmt sie schlussendlich auch folgende Strophe: »Hört ihr serbischen Freiwilligen, ihr Četnici, unsere Hand wird euch auch in Serbien erreichen«.
http://patriotskiblog.blogger.ba/arhiva/2006/06/07/276607.

nicht nur aus der Popularität des Liedes und dem regen Austausch zwischen dem unabhängigen Kroatien und Bosnien, sondern zeugt gleichfalls von einer antiserbischen Solidarität, die auch vor diskreditierten Ideologemen (noch) nicht Halt machte.[36] Der aufrührerische Rhythmus des kroatisch-nationalistischen Kriegsliedes schien offenbar besonders geeignet, die Bewohner Sarajevos zur Verteidigung gegen die serbische Aggression zu mobilisieren. Die neue Version, die sich an die »Helden, Beschützer aus allen Regionen« wendet, zeigt noch die Suche nach einer gemeinsamen, überkonfessionellen und überreligiösen Identität der in Sarajevo verbliebenen Menschen, wie sie Ozren Kebo beschreibt.[37]

Die »symbolischen Strategien« der Bewohner Sarajevos lassen sich ebenfalls aus den Liedern vom äußerst beliebten Dino Merlin heraushören. Die Formel »Geistiger Widerstand gegen die Aggression!«, die Sarajevo zwar zu spät auch internationale Symbolkraft verlieh, führte den bosnjakischen Intellektuellen Muhamed Filipović zur Definition einer spezifisch bosnischen Haltung als »Geist der Gelassenheit« und »Gleichgültigkeit gegenüber der Vergänglichkeit«. So singt Merlin 1993 nach mehr als einem Jahr Belagerung Sarajevos in »Vojnik sreće« (Soldat des Glücks): »Wenn Böses passiert, wenn es mich heute Nacht trifft, werde ich nicht durch den Tod, sondern aus Liebe sterben [...]. Weine nicht, setze ein Lächeln auf; für diese Stadt zu sterben, ist keine Sünde [...]; schieße, du kannst mir nichts, ich bin so groß wie das Universum.«[38] Während die »symbolischen Strategien« des urbanen Umfelds in Sarajevo in gängiger Popmusik ohne lokale Spezifika abgelagert wurden,

---

36 So verweist Čolović auf die Gruppe *Golddukaten*, die 1992 im Lied »Hrvatina« (Der große Kroate) die Stärke der Kroaten beschwört, die im »Heiligen Krieg« gemeinsam mit den Muslimen gegen die Verdammten des Teufels, die »Četnici« und die »Jugo-Armee« kämpfen: »Die wunderschöne Heimat / wird wieder frei sein. / Das ist der Wunsch von Kroaten / und von Gott und von Allah«, Čolović: »Die Heiligen Krieger«, in: ders.: *Bordell der Krieger* (Anm. 22), S. 111–133, S. 111f., ders.: *Bordel ratnika* (Anm. 22), S. 122f. Die gemeinsamen politischen Interessen von Kroaten und Bosnjaken zu Beginn des Krieges schlagen sich in einem dualistischen Weltbild von scheinbar ewiger Gültigkeit nieder, obwohl schon ein Jahr später die Kroaten in Bosnien mit dem Projekt Herceg-Bosna parallel zur Republika Srspska gegen die Bosnjaken vorgehen.

37 Ozren Kebo: »Das Pardoxon von Sarajevo«, in: Dunja Melčić (Hg.): *Der Jugoslawienkrieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen.* 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Wiesbaden (Verlag für Sozialwissenschaften) 2007, S. 297–304. Die Strophe zu den Četnici würde zur »symbolischen Strategie« – »Wer aus der Stadt floh, ist ein Feigling« – passen, wobei diese Strategie, die Verräter, die die Seite gewechselt haben, als Četnici bezeichnete, sich nicht durchsetzte, ebd., S. 301.

38 Ebd., S. 302. Auch »Kad sve ovo bude juče« (Wenn alles das gestern sein wird, 1995) lässt eine »symbolische Strategie« erkennen, nämlich die »Strategie des Opfers«, wenn es heißt: »Wir sind nur ein blutiger Fleck auf dem Fernsehbildschirm, die, die in Ruhe verschwinden sollen, was bedeuten ihnen unsere Leben.« In der Opferstrategie erkennt Kebo bereits eine spezifisch bosnjakisch-muslimische und nicht mehr eine transreligiöse Strategie.

machte sich vorab in der Republika Srpska eine enorme Popularität des epischen Singens zur Gusle bemerkbar. Nicht nur wurden so die kriegerischen Ereignisse – wie immer schon – in archaischen Bildern neu aufbereitet, sondern rekurrierten auf die gängige Idealisierung des wehrhaften südslawischen Heroen von ruraler, ja dinarischer Provenienz.[39] In den angeführten Beispielen aus Pop-, Rock- und Volksmusik werden schon auf semantischer Ebene der Texte unzweideutig nationale Zuschreibungen und Definitionen stark gemacht, auch wenn sie auf unterschiedlichen Subcodes (regional vs. international, rural vs. urban) basieren. Im Gegensatz dazu erscheint die als Turbofolk[40] bezeichnete Musik, die in Serbien die Pop- und Rockmusik zurückdrängte und bis heute sehr verbreitet ist, trotz der textuellen Trivialität und trotz der oft billigen Produktionen komplexer. So sehen Kritiker im Turbofolk einerseits »eine Kultur, eine bestimmte Art des Verstehens der Welt«, die eng mit dem Regime von Slobodan Milošević verbunden ist.[41] Andererseits werden die ›orientalischen‹ Einflüsse bis hin zur Übernahme türkischer Schlager, mit denen der Turbofolk auf musikalischer Ebene operiert, nicht nur in nationalistischen Kreisen als Gefahr für die eigene Kultur wahrgenommen.[42] Um aber die kriegerische Zäsur der 1990er Jahre zu

---

39 Zum Aufkommen des »novo guslarstvo« siehe ausführlich: Jasmina Milojević: »Novo guslarstvo. Ogled o tradicionalnom muzičkom obliku u popularnoj kulturi«, in: *Kultura* 2007, S. 123–140. In der Republika Srpska war das Spiel auf der Gusle speziell von der dortigen Lokalregierung gefördert worden. So existiert beispielsweise ein Geldschein, auf dem eine Gusle abgebildet ist. Doch auch in Kroatien ist man sehr stolz auf die Gusle-Tradition, so dass sich Kroaten und Serben heute auf tragisch-komische Weise um den Besitz der Gusle streiten, wie Milojević schreibt. Die Texte von Jasmina Milojević sind auch auf ihrer Homepage abrufbar unter: http://jazzymcoyu.page.tl/Po%26%23269%3Betna.htm.

40 Jasmina Milojević weist in ihrem noch unveröffentlichten Artikel »Turbo-folk: World music ili postmoderni Vavilon?« (Siehe Homepage) auf die unterschiedlichen Musikstile hin, die unter den Begriff Turbofolk fielen. Als Turbofolk im engeren Sinne bezeichnet sie Dance und Technomusik mit Folkloreeinflüssen unterschiedlicher ethnischer Herkunft. In einem breiteren Sinne würden jedoch oft auch »Kriegsfolk« oder sogar das Singen zur Gusle dem Turbofolk zugerechnet.

41 Milojević, »Turbo-folk«. Einen Überblick über die verschiedenen kulturologischen Thesen gibt Milojević (Turbofolk) sowie Miša Đurković, der davon ausgeht, dass Turbofolk durch die Bedingungen in der Übergangsphase zu Beginn der 1990er Jahre entstand und nicht explizit vom Regime unterstützt wurde, Đurković: »Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji« (Anm. 30). Gerade das Phänomen des Turbofolk zeigt, inwiefern kulturelle Breitenwirkung nicht durch gezielte politische Unterstützung erreicht wird; vielmehr kommt es zu einer politisch-kulturellen Symbiose, in der nicht entschieden werden kann, ob eine gewisse Kultur eine spezifische politische Haltung befördert – oder umgekehrt.

42 Sogar der exilierte und in jeglicher Weise regimekritische Schriftsteller Bora Ćosić äußert sich in seinem Reisebericht durch Ex-Jugoslawien an verschiedenen Stellen, vorab in den beiden Hauptstädten Zagreb und Belgrad, abschätzig über die orientalisierte Musik des Turbofolks, Bora Ćosić: *Put na Aljasku*, Beograd (Profil) 2006; ders.: *Reise nach Alaska*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007.

veranschaulichen, die die Kulturlandschaft Jugoslawiens auf den Kopf stellte, soll anhand der Entwicklung der Rockgruppe *Zabranjeno Pušenje* (Rauchen Verboten) ein exemplarischer Querschnitt nachgezeichnet werden. Die Gruppe symbolisiert in einmaliger Weise die jugoslawische Einheit in den 1980er Jahren in Sarajevo wie den jugoslawischen Zerfall in den 1990er Jahren mit Sitz einerseits in Zagreb, andererseits in Belgrad.

So veröffentlichte die Sarajevoer Band um den Sänger Nenad Janković alias Dr. Nele Karajlić, der zusammen mit Davor Sučić alias Sejo Sexon die meisten Texte schrieb, zwischen 1984 und 1989 vier Alben.[43] Nachdem sich die Gruppe bereits vor dem Krieg getrennt hatte, entstanden nach 1995 in Belgrad um Nele Karajlić und in Zagreb um Sejo Sexon zwei verschiedene Bands unter demselben Namen *Zabranjeno Pušenje*. Bereits das erste Album »Das ist Walter« (1984) schaffte – pünktlich zum Olympiajahr – mit dem Bezug auf einen der berühmtesten Partisanenfilme nicht nur eine enge Verbindung zu Sarajevo,[44] sondern ebenso zum einheitsbildenden Mythologem des sozialistischen Jugoslawiens. Sowohl Jargon wie auch Inhalt der meisten Texte setzten sich in oft ironisch-zynischer Weise mit der sozialen Realität der *Sarajlije* auseinander; damit war *Zabranjeno Pušenje* nicht unbeteiligt an der Konfiguration jugoslawischer Essenz nach Titos Tod durch die Metonymisierung der Hauptstadt Bosniens: Sarajevo als *pars pro toto* für die interreligiöse und interkulturelle Einheit nicht nur der Republik, sondern ganz Jugoslawiens. Darum lässt sich die Haltung der Gruppe trotz kleinerer ›Scharmützel‹ mit dem Regime[45] und trotz kritischer Texte kaum als antisozialistisch etikettieren; vielmehr wurden die Textvorlagen von *Zabranjeno Pušenje* geradezu aus den vielfach konnotierten jugoslawischen Mythologemen gespeist. So legen sich beispielsweise im Song »Nedelja kad je otišao Hase« (Der Sonntag, als Hase weg ging, 1985) zwei Ebenen – eine lokale und eine

---

43 »Das ist Walter« (1984), »Dok čekaš sabah sa šejtanom« (1985), »Pozdrav iz zemlje Safari« (1987), »Male priče o velikoj ljubavi« (1989).

44 Als Intro wurde der bis heute populäre Schlussdialog aus dem Film »Valter brani Sarajevo« (1972) verwendet. Im Film wird der Widerstandskämpfer Walter von den Nazis verzweifelt gesucht, bis in der Schlussszene mit dem Ausblick auf Sarajevo, den auch das Cover des Albums zeigt, folgender Dialog die Auflösung bringt: »Seit ich in Sarajevo bin, suche ich Walter und finde ihn nicht. Und jetzt, wo ich gehen muss, weiß ich, wer er ist. / Sie wissen, wer Walter ist!? Sagen Sie mir sofort seinen Namen! / Sehen Sie diese Stadt? Das ist Walter.« Der Walter-Mythos erlebte auch bei den Antikriegsdemonstrationen 1992 in Sarajevo ein Revival – mit größter Wahrscheinlichkeit induziert durch *Zabranjeno Pušenje.*

45 Als größter Skandal galt ihr Auftritt in Rijeka 1984, bei dem ein Verstärker ausfiel und Karajlić zur Aussage verleitete: »Der Marschall ist verreckt«, wobei er angeblich nur an den Verstärker der Marke Marshall dachte. Dies wurde später in den Medien als Anspielung auf »Maršal« Tito aufgefasst.

jugoslawisch-nationale – palimpsestartig übereinander, die sich symbiotisch zu ergänzen scheinen: einerseits ganz handfest das letzte Spiel der Fussballerlegende des FK Sarajevo, Asim Ferhatović, andererseits im allegorischen Modus die Emotionen beim Tod Titos, wobei das Ganze eindeutiger nicht enden könnte – in der Kulmination der Sprechchöre »Jugoslavija, Jugoslavija«.[46] Die sich anbahnenden ökonomischen und gesellschaftlichen Veränderungen im Jugoslawien der ausgehenden 1980er Jahre werden zunehmend thematisiert – und dies oftmals aus der Perspektive der Partisanen-Generation des Zweiten Weltkriegs, die von den neuesten Entwicklungen, die die Errungenschaften Jugoslawiens in Frage stellen, enttäuscht ist, wie das im Lied »Dan Republike« (Tag der Republik, 1987) zwar auf ironische Weise, aber nicht ohne Anteilnahme besungen wird. Hier berichtet der Sohn von der Trauer des Vaters, weil man nicht mehr »den alten Traum« träume.

Die Thematisierung der Entwicklungen Ende der 1980er Jahre verband sich zudem mit einem geradezu kassandrisch prophezeienden Ton. In »Kanjon Drine« (Schlucht der Drina, 1989) wird vor einem Szenario gewarnt, in dem korrupte aufrührerische Politiker unter sich Gebiete aufteilen, wobei Kritik an einer solchen Politik der Rückständigkeit und des Primitivismus im umgangssprachlichen Sinn (»Wir leben in Stämmen wie die Apachen«) laut wird. Während die Band in »Kanjon Drine« jedoch noch mit typisch nostalgisch-humoristischen Zwischenbemerkungen wie »ich fühle mich unwohl wie ein Zebra auf den Brioni-Inseln« auf eine der Lieblingsbeschäftigungen Titos, die Jagd, anspielt, so kann der Song »Zvijezda nad Balkanom« (Stern über dem Balkan, 1989) in seiner äußerst düsteren Stimmung, die musikalisch durch harte On-Beats und starke Skandierung des Texts unterstrichen wird, kaum überboten werden.[47] Der Balkan wird hier als Schicksalsort beschrieben, an dem Kriege durch höhere Gewalt vorherbestimmt seien. So beginnt der Text mit den Worten: »Kleine, hier standen einmal Ritter, schauten in den gleichen Himmel und warteten auf die Prophezeiung«, auf das Zeichen des Krieges, darauf, dass »ein Stern am Himmel über dem Balkan fester zu scheinen begann«. Der Refrain verweist auf die Ahnung des bevorstehenden Krieges und auf die unabwendbare Wiederholung der

---

46 »Der Maisonntag« sowie die Bemerkung »BBC in meinem Radio« sind Codes, die auf Titos Begräbnis schließen lassen. Die Worte »als ob er sage, mich gibt es nicht mehr, aber ihr habt noch viele wichtige Spiele« können beim Endstand von 1:1 auch als Warnung vor einer gefährlichen Zukunft gelesen werden.

47 Sejo Sexon bezeichnete »Zvijezda nad Balkanom« als das politischste Lied, das die Band bis dahnin gemacht habe – so im Interview mit Amir Mislirić auf der Homepage von *Zabranjeno Pušenje* unter: http://zabranjeno-pusenje.bosnia.ba/clancifiles/107/08%20Misirlic%20xx-xx-xx.jpg.

Geschichte: »Kleine, diese Nacht hatte ich einen merkwürdigen Traum: Waffen versteckt im Heu und ein Schloss, das brannte, Feuer im Wald; man hörte die Trommeln, und ein Stern über dem Balkan begann stärker zu scheinen.« Die Stereotypisierung in Form des »Balkanismus« wird jedoch nicht erst hier betrieben, sondern ist schon in früheren Songs als beliebtes Motiv präsent.[48]

Doch erst nach Ausbruch der kriegerischen Auseinandersetzung geht der »Balkanismus« – besonders in der Rockmusik, wo die Texte im Vergleich zur Musik im Vordergrund stehen[49] – mit einer fatalistischen Haltung und damit einer impliziten Parteinahme einher. So singt eine der erfolgreichsten jugoslawischen Rockgruppen, *Bajaga* aus Belgrad, in ihrem Lied »Balkan« (1993): »Das hier ist der Balkan, duftende Blume, total unverständlich für die ganze Welt; und jeder kann Feind oder Bruder sein; alle fünfzig Jahre bricht ein Krieg aus.« Eine solche indifferent formulierte Stellungnahme zum Krieg muss sich durch das Ausblenden der Schuldfrage den Vorwurf gefallen lassen, die ›eigene‹, im Falle von *Bajaga* die serbische, Verantwortung für den Krieg zu negieren. Eine ähnliche Haltung kommt im 1997 erschienen Album »Ja nisam odavle« (Ich bin nicht von hier) von *Zabranjeno Pušenje* aus Belgrad zum Ausdruck. Nicht ohne Grund wird den Liedern ein »guslarisch-episches Format«[50] nachgesagt, in dem Geschichte erklärt werden soll. In »Tri ratna havera« (Drei Kriegsfreunde) knüpft Karajlić an die Geschichte von »Kanjon Drine« an.[51] Den Ausbruch des Krieges in Sarajevo versucht er mit folgender Erklärung zu historisieren: »Einmal fällt ein Erzherzog, einmal ein alter Hochzeitsgast, man weiß nicht, wessen Kopf der erste ist, aber so beginnt hier der Krieg.«[52] Damit wird die Ermordung des habsburgischen Thronfolgers Franz Ferdinand am Veitstag, am 28. Juni 1914, in eine Linie mit dem am 1. März 1992 in Sarajevo erschossenen serbischen Hochzeitsgast gestellt. Aus einem solchen taktischen Argumentations-

---

48 So singen *Azra* 1984 in ihrem Lied »Balkan«: »Wir sind Zigeuner vom Schicksal verflucht, immer kommt jemand um uns herum und droht uns«.

49 Ramet: *Rocking the State* (Anm. 19), S. 114.

50 »Pušenje ili Galija – odlučite sami«, in: *E-Novine*, 29. Okt. 2009.

51 In »Tri ratna havera« wie in »Kanjon Drine« geht es um die drei Freunde »Mufa, Kiki und [m]ich«. Nur der Name »Mufa«, die Abkürzung für Mustafa, verweist auf die muslimische Herkunft; wenn dann weiter behauptet wird, einzig er »wusste, zu wem er gehört«, so wird – ganz entgegen der historischen Entwicklung – die Schuld an der Ethnisierung im jugoslawischen Zerfall in erster Linie der bosnjakischen Seite zugeschrieben.

52 Das Zitat stammt ebenfalls aus dem Lied »Tri ratna havera«: »Nekad padne nadvojvoda / a nekad stari svat / ne zna se čija je glava prva / al tako ti ovdje počinje rat.« In diesem Zusammenhang ist ebenfalls zu vermerken, dass sich Karajlić mit dem Wort »haver« weiterhin in den Sarajevoer Jargon einschreibt. Bereits im Titel des Albums »Ja nisam odavle« bezieht er sich mit »odavle« sprachlich auf Bosnien, um so auch auf das Flüchtlingsschicksal der bosnischen Serben hinzuweisen.

manöver wird ersichtlich, wie eine zunächst harmlose Banalisierung in Form der fatalistischen Grundhaltung einer spezifischen ›balkanischen‹ Eigenstigmatisierung angesichts des jugoslawischen kriegerischen Zerfalls, der aufgrund großserbischer Ansprüche ausgelöst wurde, sehr schnell in eine Banalisierung und damit einhergehende Vertuschung von historischer Faktizität mündet. Bei den erwähnten Beispielen handelt es sich nicht um Einzelfälle; vielmehr scheint es geradezu zur Strategie von *Zabranjeno Pušenje Belgrad* zu gehören, sich dem serbischen Opferdiskurs anzuschließen, ohne auf das einstige politisch-subversive Potential zurückzugreifen. Daran schließt das Lied »Od istorijskog AVNOJ-a« (Vom historischen AVNOJ[53]), in dem Karajlić den Erzählrahmen aus »Dan Republike« wieder aufnimmt, direkt an. Mit dem Refrain »Vom historischen AVNOJ zum Flüchtlingskonvoi über Sremska Rača« stellt er eine direkte Verbindung her zwischen Zweitem Weltkrieg, in dem viele serbische Partisanen über Sremska Rača nach Bosnien kamen, und dem Krieg in Bosnien zwischen 1992 und 1995 – einem Krieg *notabene*, der auch serbische Flüchtlinge zur Folge hatte; doch nur sie werden thematisiert. Ein solches Geschichtsverständnis schließt direkt an die bereits 1986 im Memorandum der *Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste* zum Ausdruck kommende Auffassung an, die Serben hätten sich im Zweiten Weltkrieg für ihre Brudervölker geopfert, seien jedoch später von diesen verraten worden. Eine solche Opferrolle, die jegliches Täter- und damit Schuldbewusstsein im jüngsten Krieg von vorneweg gar nicht in Erwägung zieht, geschweige mitreflektiert, und bis weit in die kommunistische Vergangenheit zurückreicht, in welcher Tito[54] als Verräter gebrandmarkt wird, kommt im selben Song zum Ausdruck, wenn der Sohn zum Vater sagt: »Alter, jetzt sieht man, jetzt kommt es zurück, mit wem ihr Brüder sein wolltet; Tito und die ganze Partei hat euch verarscht«. Damit bezieht sich der subversive Ton, welcher üblicherweise die Politik der Gegenwart aufs Korn nimmt, nur noch auf den ethnisch ›Anderen‹ sowie auf die sozialistische Vergangenheit und gerät zur Anbiederung an die herrschende Machtelite und deren Politik, welche kein Interesse daran zeigt, die eigene (kriegerische) Gegenwart und Vergangenheit aufzuarbeiten.

Nach diesem Album schloss sich Karajlić mit Emir Kusturica, der zwischen 1986 und 1988 ebenfalls bei *Zabranjeno Pušenje* spielte, zusam-

---

53 Im zweiten Treffen des *Antifaschistischen Rates der Nationalen Befreiung Jugoslawiens* (AVNOJ) in Jajce wurden grundlegende politische Entscheide für die Zukunft Nachkriegsjugoslawiens gefällt.

54 Zur kommunistischen Zeit und Tito in den serbischen Volkliedern siehe Popović: *Die Mythologisierung des Alltags* (Anm. 16), S. 120–124.

men und änderte den Bandnamen in *Emir Kusturica & The No Smoking Orchestra*. Nicht nur der neue Bandname, der den bekannten Regisseur in den Vordergrund stellt, und die englischen Texte, sondern auch die gerne mit »unca-unca« bezeichnete, mit schnellen Folk-Elementen versetzte Musik weisen darauf hin, dass hier in erster Linie die Ausrichtung auf einen neuen Markt im Vordergrund steht. Unter dem Label *World Music*, worauf unten noch genauer eingegangen wird, tourt die Band inzwischen durch die ganze Welt, wobei Konzerte im ehemaligen jugoslawischen Gebiet äußerst selten und wenn überhaupt, dann fast ausschließlich in Serbien stattfinden. Gerade deshalb – obwohl dieser Auftritt naheliegend war – wurde dem Konzert in Banja Luka im November 2009 viel Medienaufmerksamkeit zuteil. Nicht nur der Auftritt Milorad Dodiks, des Ministerpräsidenten der Republika Srpska,[55] machten den Anlass zu einem politischen Ereignis. Nachdem Kusturica und Karajlić bereits in Bezug auf das Johnny Cash-Cover »Wanted Man« vorgeworfen worden war, den Kriegsverbrecher Radovan Karadžić zu verherrlichen,[56] wirkte die Interpretation des Liedes »Tri ratna havera« in Banja Luka geradezu obszön. Auf den gesungenen Text »Man wartete auf das Wort des Četniks, er [Mufa] fiel in den Schlamm und spürte den Gewehrlauf, sah die bärtige und freche Fresse, sah den Tod und hörte die Worte«, soll Karajlić das Publikum aufgefordert haben, die nächste Zeile zu schreien: »Wilkommen in der Republika Srpska«.[57] Im Gegensatz zur Belgrader Formation blieb die Gruppe um Sejo Sexon dem distanziert-kritischen Blick auf die Gesellschaft und der Rockmusik treu. Vielmehr versuchen

---

55 Nele Karajlić lobte in den Interviews mehrmals Milorad Dodik und bat diesen während des Konzerts auf die Bühne. Nachrichtensendung des Fernsehens der Republika Srpska (RTRS) am 28. Nov. 2009. Siehe auch »Pušenje Dodiku«, in: *Dani*, 4. Dez. 2009. Die Verflechtung von Politik und Musik ist im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien nicht ungewöhnlich. Bis heute treten viele Musiker und Musikerinnen bei Wahlkampagnen auf.

56 Es geht dabei weniger um den zweideutigen Text des Liedes, der mit dem Falken-Motiv (»Now I am falcon over hills of Balkan«) einmal mehr die Gemeinsamkeit zwischen kroatischen und serbischen Topoi aufzeigt. Der Falke war nach dem Jahr 2000 auch in Kroatien ein beliebtes Motiv für das ›Heldentum‹ der Kriegsverbrecher. Vielmehr geht es bei »Wanted Man« um den ungeschriebenen an Konzerten gesungenen Zusatz »Wer Radovan nicht liebt, ...«, wobei für den zweiten Teil unterschiedliche diffamierende Versionen existieren. Karajlić bestreitet jedoch, diesen letzten Satz gesungen zu haben. Ähnlich verfährt auch Thompson, wenn er an seinen Konzerten Kriegsverbrechen verherrlichende Lieder spielt, dies jedoch später abstreitet. Zu Thompson siehe »To je Europa koju želim! Švicarsko ›marš‹ Thompsonu«, in: *Jutarnji list*, 10. Okt. 2009. Zu »Wanted Man« siehe »Kusturica i Karajlić u pjesmi slave Radovana Karadžića«, in: *www.vijesti.net*, 14. Feb. 2006 sowie den Aufruf der Gesellschaft für bedrohte Völker: »Konzert von Emir-Nemanja Kusturica mit dem ›No Smoking Orchestra‹ am 24.1.2009. Propaganda für Kriegsverbrecher Karadzic auf Münchner Konzertbühne verhindern!«, auf der Homepage http://www.gfbv.de/index.php.

57 »Pušenje Dodiku«, in: *Dani*, 4. Dez. 2009.

sie heute, sich in der Abgrenzung zu Folk-Einflüssen zu positionieren, indem sie Folk-Elemente ironisch einsetzen wie zum Beispiel im Song »Moja domovina« (Meine Heimat, 2006), in dem sie zynisch die bosnische Nachkriegsrealität nachzeichnen. Zu einem Konflikt zwischen den beiden Bands kam es 2008 wegen eines Konzertes in Belgrad, das am ehemaligen Tag der Republik, der im sozialistischen Jugoslawien am 29. November gefeiert wurde, abgehalten werden sollte. Am selben Datum 2007 hielt die Gruppe um Sejo Sexon unter dem Motto »Zabranjeno Pušenje – Dan Republike« bereits ein Konzert in Belgrad ab und plante dies auch für die nächsten Jahre. Das Spielen auf der Klaviatur der Nostalgie,[58] das sich auch auf dem neuen Album »Muzej revolucije« (Museum der Revolution, 2009) und auf der neuen Homepage zeigt, wurde jedoch von *Emir Kusturica & The No Smoking Orchestra* durchschaut. So legten sie ihr Konzert in Belgrad auf den 29. November 2008 und übernahmen somit das Marketingkonzept aus Zagreb.[59] Auch der Auftritt in Banja Luka fiel auf dasselbe Datum ein Jahr später und scheint den gewünschten Effekt nicht verfehlt zu haben: »Niemand im Saal blieb gleichgültig gegenüber den ersten Takten von ›Dan Republike‹ [...]. Das Lied war besonders symbolisch für das etwas ältere Publikum, weil das Konzert am ehemaligen Tag der Republik stattfand.«[60] Dass eine Ligatur sich widersprechender Konzepte wie diejenige von so genannter »YU-Nostalgija« mit einer (Re-)Mobilisierung nationalistischer Subcodes überhaupt möglich wird, erlaubt letztlich nur ein Marketing, welches sich keinen Deut um den ideologischen Über- oder Unterbau schert.

Kommerzialisierung und die Suche nach dem ›Autochthonen‹: »¿Kaj bi, by the way, moga bit muzika roda moga?«[61]

Als *Zabranjeno Pušenje* um Sejo Sexon 1996 auf einem Konzert in Zagreb ihre Variante eines makedonischen Liedes spielten, wurden sie von auf-

---

58 Die Reunion von *Bijelo Dugme* 2005 mit drei Konzerten in Sarajevo, Zagreb und Belgrad ist wohl das bekannteste Beispiel für die neue Popularität der ›jugoslawischen‹ Musik.

59 Siehe auch »Priopćenje grupe ›Zabranjeno pušenje‹ povodom koncerta grupe ›Emir Kusturica & No Smoking Orchestra‹ održanog u Beogradskoj Areni 29.11.2008«, auf der Homepage von *Zabranjeno Pušenje* unter http://zabranjeno-pusenje.bosnia.ba/ba/stream.daenet?sta=3&pid=14623&kat=33

60 »Dan kad je došao Nele«, in: *Fokus Online*, 30. Nov. 2009.

61 Das Schlusskapitel von Ivo Žanić: *Hrvatski na uvjetnoj slobodi. Jezik, identitet i politika između Jugoslavije i Evrope*, Zagreb (Fakultet političkih znanosti) 2007, trägt die Überschrift »¿Kaj bi, by the way, moga bit jezik roda moga?« (»Was könnte, by the way, die Sprache meiner Herkunft sein?«). Diese Frage scheint auch bei der Musik ihre Gültigkeit zu haben.

gebrachten Konzertbesuchern angegriffen.[62] Und noch heute zeigt sich die Abwehrhaltung gegenüber einer vermeintlichen ›Serbisierung‹, wenn Severina Vučković vorgeworfen wird, sich mit Turbofolk noch mehr dem »östlichen Melos« anzunähern.[63] Die Kritik am Turbofolk in Kroatien (›serbische‹ und ›orientalische‹ Einflüsse) und in Serbien (›orientalische‹ Einflüsse) bestätigt die These von Ivo Žanić, jeder habe seinen Osten.[64] Im Zuge von Abgrenzungen vor dem ›Anderen‹ erhöht sich der Zwang zum ›Eigenen‹, zur ›autochthonen Musik‹ – was auf dem Gebiet Ex-Jugoslawiens zu einer unsinnig übercodierten Genrezuordnung führt: *Ethno* bzw. *World Music* zu Serbien, *Tamburica*-Musik zu Kroatien oder *Sevdah* zu Bosnien. Die politischen Wendejahre 1999 und 2000 brachten jedoch auch eine Öffnung des ex-jugoslawischen Marktes mit sich, was zur Folge hatte, dass der kommerzielle Erfolg nun auch außerhalb der (musikalischen) Landesgrenzen gesucht wurde.[65] Die Frage stellt sich nun aber, inwieweit die Suche nach dem ›Autochthonen‹, deren Einfluss sich auch in der Popmusik zeigt, mit transnationalem Erfolg zusammengehen kann. Dies soll am Beispiel des kroatischen Turbofolks von *Seve nacionale* erörtert werden, bei der die Eigenzuschreibung als »Dalmatinka Srpkinja« Ambiguität erzeugt.

Die verbreitete These vom Turbofolk als verbindendes Element, das die vom Krieg geschaffenen Gräben zu überbrücken vermag,[66] bestätigt sich in Hinsicht auf den Erfolg von Ceca Ražnatović auch außerhalb Serbiens.[67] Dies darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen,

---

62 »Žrtva kravljeg ludila«, in: *Feral Tribune*, 29. April 1996.

63 »Severina ne pjeva turbofolk, to je Balkan dance world music«, in: *Jutarnji list*, 18. Dez. 2009.

64 »Stereotipi u službi politike: Razgovor s Milenom Dragičević-Šešić i Ivom Žanićem«, in: *Zarez*, 8. Feb. 2007.

65 Zuerst waren es kroatische Interpreten und Interpretinnen, die nach Serbien gingen. Erst etwas später kamen auch serbische MusikerInnen nach Kroatien. Siehe dazu ausführlich Catherine Baker: *The Politics of Performance. Transnationalism and its Limits in Former Yugoslav Popular Music, 1999–2004*, London (Ethnopolitics) 2006. Unter: eprints.ucl.ac.uk/.../Ethnopolitics_article_Baker_RENO_191026.doc. Auch aus kommerziellen Gründen gehen heute besonders viele kroatische Interpreten und Interpretinnen nach Serbien, siehe »Škugor: Svi idu pjevati u Srbiju jer ovdje nemaju posla«, in: *Jutarnji list*, 23. Nov. 2009.

66 »Post-jugoslavenska kulturna scena: Razgovor s Vladimirom Arsenijevićem i Borisom Dežulovićem«, in: *Zarez*, 6. Sept. 2007.

67 Obwohl sie als Witwe des Kriegsverbrechers Arkan, von dessen Taten sie sich nie ausdrücklich distanziert hat und dessen Todestag sie auch 2010 medienwirksam beging, das Sinnbild für die Nähe des Turbofolks mit dem Regime Miloševićs darstellt, erfreut sich ihre Musik in Bosnien und der Herzegowina, in Kroatien und auch – wie das kürzlich ausverkaufte Konzert in Ljubljana zeigte – in Slowenien großer Beliebtheit. Ihren Hit »pile« (Küken) hat sie nach eigenen Aussagen auf ihrem Konzert in Belgrad am 17. Juni 2006 Arkan gewidmet, was auch die Trennung von Person und Musik problematisch erscheinen lässt.

dass ein Auftritt von Ceca in Kroatien oder frühere Kollaborationen wie beispielsweise mit Dino Merlin nicht mehr vorstellbar sind.[68] Als Person hat sie sich zu sehr diskreditiert. Im Gegensatz zu ihr scheint die kroatische Antipodin »Seve nacionale«, Severina Vučković, politisch weniger vorbelastet, obwohl sie ihre Verehrung für Franjo Tuđman durch das Tragen von T-Shirts mit seinem Konterfei immer wieder deutlich machte.[69] Gerade dieses Beispiel führt vor Augen, dass auch Severina Vučković die wachsende Beliebtheit des Turbofolks in Kroatien nicht entging; entsprechend hat sich an ihr die emotional geführte Debatte um die ›Serbisierung‹ der kroatischen Musik entzündet. Wenn die Zeitung *Slobodna Dalmacija* schreibt, dass Severina mit ihrem Lied »Gas, gas« (2008) »die kroatische Öffentlichkeit spalten«[70] würde, zeigt dies die Brisanz, mit der ein Abweichen vom ›Eigenen‹ diskursiviert wird. Musikalisch bedient »Gas, gas« das Klischee des Turbofolks, obwohl Severina sich gegen diese Bezeichnung ausdrücklich wehrt; der Text, der schnelles Autofahren preist und den Gender-Aspekt herausstreicht (»Ich liebe es, wenn es nach Mann riecht«)[71], charakterisiert in seiner Metaphorik diesen Musikstil und verdoppelt inhaltlich so die formale Ebene, ohne in irgendeiner Weise parodistisch sein zu wollen. Besonders empfindlich zeigte sich die kroatische Öffentlichkeit, als es darum ging, dass Severina mit dem Lied »Moja Štikla« (Mein Stöckelschuh) Kroatien 2006 am *Eurovision Song Contest* vertreten sollte.[72] Eine ›Serbisierung‹ der kroatischen Musik wurde sowohl in der Zusammenarbeit mit Goran Bregović wie auch in den angeblichen Turbofolk-Einflüssen gesehen. Der Einbezug von Bregović lässt eine weit verbreitete Strategie erkennen: Kooperationen innerhalb des Gebietes von Ex-Jugoslawien dienen im Kontext des *Eurovision Song Contest* nicht zuletzt dazu, in den

---

68 Merlin schrieb, bevor Ceca mit Arkan zusammen kam, einige Lieder für sie, u. a. »Znam za jedan grad, zove se Beograd« (»Ich weiss von einer Stadt, sie heisst Belgrad«).

69 Heute steht Severina eher für linke Ideen ein. Siehe dazu »Seksapilna trovačica glazbenog ukusa pretvara se u hrvatsku Madonnu«, in: *Jutarnji list,* 24. Okt. 2009. Berühmt wurde sie mit Hits wie »Dalmatinka« (1993) oder »Djevojka sa sela« (Das Mädchen vom Dorf, 1997), das zum inoffiziellen Lied der kroatischen Nationalmannschaft an der WM 1998 wurde. Auch mit ihrem Hit »Hrvatica« (Kroatin, 2004), dessen Video, in dem sie sich als Kriegerin inszenierte, zu Protesten in Serbien führte, wurde sie ihrem Spitznamen ›Seve nacionale‹ gerecht.

70 »Gas, gas: Severina uz turbo-folk ritam objašnjava što joj u životu fali«, in: *Slobodna Dalmacija*, 28. April 2008.

71 Besonders dieser Text erinnert an das Lied von Ivan Gavrilović »200 na sat« (200 Stundenkilometer, 1994), das als Turbofolk-Klassiker gilt. In beiden Liedern heißt es »gas do daske« (»Gas, gas«) bzw. »do daske gas« (»200 na sat«), was soviel bedeutet wie »Gas bis zum Anschlag«.

72 Siehe dazu ausführlich Catherine Baker: »When Seve met Bregović: Folklore, Turbofolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity«, in: *Nationalities Papers*, 36 (2008) 4, S. 741–764.

jeweils anderen ex-jugoslawischen Republiken zu punkten, womit sich die nationalen Produzenten und vor allem die Interpreten gleichzeitig verbalen Angriffen aus den eigenen Reihen aussetzen.[73] Während die ungeschriebenen Regeln des europäischen Wettbewerbs, in Osteuropa von den Nachbarstaaten möglichst viele Punkte zu bekommen, solche Kooperationen geradezu erforderlich machen, könnten ähnliche Szenarien in Zukunft auch auf dem politischen Parkett zur Integration des so genannten ›Westbalkans‹ in die EU notwendig werden. In diesem Sinne könnte die Diskursivierung in der Kultur die kommende politische Debatte präjudizieren. Severina rechtfertigte sich übrigens gegenüber den Vorwürfen mit dem Verweis auf die autochthonen kroatischen Elemente des Liedes, u. a. auf *Rera* und *Ganga*, und somit auf spezielle Arten des Singens in der Herzegowina und der Lika. Wenn »Moja Štikla« ein serbisches Lied sei, gab sie zu bedenken, so wisse sie nicht mehr, wo sie sei.[74] Der Verweis auf die dinarischen Regionen, also auf einen Raum, der bereits als »östlich« oder als »Balkan« markiert ist und nicht zum bevorzugten Kernland des offiziellen, westlich orientierten kroatischen Kulturraums gehört, löste eine entsprechend heftige Debatte über die *Croatianness* der herzegowinischen Musik aus.[75] Mit »Moj Sokole« (Mein Falke, 2006), einer langsameren Version von »Moja Štikla«, reagierte Severina insbesondere auf musikalischer Ebene auf die Kritik. Aufgrund des prononciert patriotischen Textes musste sich aber Severina mit dem kroatischen Markt begnügen und erzielte nicht mehr die internationale

---

[73] So schrieb der serbische Popmusiker Željko Joksimović die Musik zu »Lejla« (2006), mit dem Hajrudin Varešanović alias Hari Mata Hari 2006 Bosnien-Herzegowina beim *Eurovision Song Contest* vertrat. Bereits der Titel des Liedes, der muslimische Vorname Lejla, verweist darauf, dass hier tendenziell die bosnjakische Seite zum Zuge kommt. Mit der Zusammenarbeit wird jedoch auch das serbische Publikum angesprochen, umso mehr weil »Lejla« an den Hit von Željko Joksimović »Lane moje«, mit dem er selbst 2004 Serbien und Montenegro beim *European Song Contest* vertrat, erinnert. Željko Joksimović arbeitete ebenfalls mit Dino Merlin zusammen. Mit dem Duett »Supermen« verzeichneten sie zwar einen Erfolg; als sich aber Joksimović vor dem *Eurovision Song Contest* in Istanbul angeblich zur Aussage verleiten ließ, er werde »Rache nehmen an den Türken für die 500–jährige Herrschaft über die Serben«, und dadurch einen Medienwirbel auslöste, musste auch Dino Merlin Stellung dazu beziehen. So wurde er von den bosnjakischen Zeitungen *Dnevni Avaz* und *Dani* gefragt, ob er denke, die Bosnier werden ihm dieses Duett übel nehmen (»Album ›Burek‹ otvara mnoge moje životne dileme i pitanja« in: *Dnevni Avaz*, 4. Juni 2004 sowie »Ljudi ovdje pretjeruju i u vjeri, a kamoli u parama«, in: *Dani*, 11. Juni 2004). Als das Duett »Godinama« (Jahrelang) von Merlin und der kroatischen Sängerin Ivana Banfić mit dem kroatischen Musikpreis ausgezeichnet wurde, entbrannte eine Diskussion darüber, ob nicht nur kroatische Bürger den Preis bekommen sollten. Baker: *The Politics of Performance* (Anm. 62), S. 10. Zum Duett zwischen Željko Joksimović und Ivana Banfić siehe Baker: »When Seve« (Anm. 72), S. 743.

[74] »Seve s rerom spremna za Atenu«, in: *Slobodna Dalmacija*, 28. Feb. 2006. Zu weiteren Verteidigungen des Liedes siehe auch Baker: »When Seve« (Anm. 72), S. 748.

[75] Ebd., S. 751.

Ausstrahlung.[76] Denn mit dem Falkenmotiv, einer verbreiteten Metapher für das Heldentum im kroatischen patriotischen Diskurs nach 2000, lässt sich das Lied leicht als Unterstützung der als Kriegsverbrecher angeklagten Kroaten lesen.[77] »Hej Falke, umarme mich / Hej Falke, sorge dich nicht / Hej Falke, ich warte auf dich« singt Severina, um schließlich die Geschlechterrollen – im Gegensatz zum feminin selbstbewussten Song »Moja Štikla« – klar zu stellen: »Du bist mein Held und ich dein Schatz«. Dennoch hat sich Severina nicht von schnelleren Rhythmen und antipolitischen Texten losgesagt: In ihrem neuesten Lied »Lola« (2009), mit dem sie sich gemäß der Kritik von *Jutarnji list* »noch mehr dem östlichen Melos annähert«,[78] singt sie »Neće više Lola, plesat polugola« (Lola wird nicht mehr halbnackt tanzen). Damit jongliert das Marketing der kroatischen Sängerin geschickt zwischen internationaler und nationaler Anbiederung, um letztendlich beide Märkte zu beliefern. Der Komponist von »Lola«, Aleksandar Milić Mili, der lange für Ceca Lieder schrieb, hob hervor, es handle sich dabei nicht um »Turbofolk«, sondern um »Balkan Dance World Music«.[79] Mit der beiläufigen Bemerkung, man müsse auf die eigene Tradition stolz sein, widerspiegelt Mili gleichzeitig den spezifisch nationalistisch grundierten serbischen Diskurs um *etno-muzika*,[80] und zeigt das virtuose Changieren zwischen den beiden Diskursebenen. Der Trend der *Ethno Music* oder *World Music* in Serbien, der Ende der 1990er Jahre aufkam, ist als Abgrenzung zum Turbofolk zu verstehen. ›Orientalische‹ Einflüsse werden verneint und die eigene Tradition betont.[81] Ivan Čolović zeigt auf, dass der Begriff ›Balkan‹, wie er in Liedern, Band- und Albumnamen oft verwendet wird, neuerdings in erster Linie für Authentizität und damit für eine alte und wertvolle vorosmanische, die byzantinisch-orthodoxe, Tradition stehe.[82]

---

76 Ebd., S. 751–753.

77 Ebd., S. 753.

78 »Severina ne pjeva turbofolk, to je Balkan dance world music«, in: *Jutarnji list*, 8. Dez. 2009.

79 Ebenda.

80 Der Begriff *Etno muzika* ist in Serbien gängiger als *World muzika*. Mladen Marković: »world contra ethno ... protiv kao i obično«, in: *Novi zvuk* 24 (2004), S. 48–51.

81 Ivan Čolović: »Balkan u naraciji. O World Muzici u Srbiji«, in: *Novi zvuk* 24 (2004), S. 59–62, S. 62.

82 Die Brüder Teofilović, die eines ihrer Alben »Čuvari Tradiciju« (Hüter der Tradition) nannten, singen vor allem Vokalmusik und verweisen dabei auch auf die Spuren des byzantinischen Erbes, ebd., S. 60. In einem Interview betonen sie die Ursprünglichkeit der Musik »dieses Raumes« und ihre »genetische Vorbestimmung«, um die »ihrigen Lieder«, die »archaische« Musik zu interpretieren. »Braća Teofilović, Ratko i Radiša: Velika oaza etno-muzike«, in: *Glas Srpske*, 4. Mai 2009. Auch der Kult alter Instrumente, das Herumzeigen dieser nach dem Konzert oder das Nachbauen von Instrumenten, die auf mittelalterlichen Fresken zu sehen sind, weisen auf die Suche nach der wahren Tradition hin. Čolović: »Balkan u naraciji« (Anm. 81), S. 60–61. Klassische positive

Dass dieser Trend auch an der Popmusik nicht vorbei ging, zeigt Željko Joksimovićs »Lane moje« (Mein Rehkitz), mit dem er am *Eurovision Song Contest* 2004 für Serbien und Montenegro teilnahm, den zweiten Platz erreichte und zwölf Punkte von den kroatischen Zuschauern bekam. Was als Beweis für die Beliebtheit der serbischen Populärmusik in Kroatien gewertet wurde,[83] stellt sich jedoch als Trugschluss heraus, zumal gerade dieser Song – besonders in seiner Inszenierung – eine starke selbstbezügliche serbische Komponente aufweist. So sieht Catherine Baker in der »Ethno«-Melodie (eingeleitet von traditionellen Instrumenten wie der Violine und vor allem der Frula) ein »›recycling‹ past of national identities through implicit references to medieval Serbia«.[84] Sowohl das Gewand von Joksimovićs Flötenspieler, das auf ein serbisches Hirtenkostüm anspielt, wie auch das Video, in dem Ikonen im Hintergrund die orthodoxe Welt symbolisieren, stützen diese These. Der Song »Lane moje« folgt einem serbischen *World Music*-Trend, der mit seinem Bezug auf die byzantinische Tradition Authentizität suggeriert.[85] Es ist nicht zu entscheiden, ob nun die künstliche Authentisierung eines spezifisch vorosmanischen Subcodes das kroatische Publikum affizierte oder ob das Spiel mit der *World Music* als Beweis herhalten konnte, dass »wir« (aus dem ehemaligen Jugoslawien) der Welt etwas Einmaliges zu bieten haben. Dass im Vorfeld des *Eurovision Song Contests* der Vorwurf aufkam, es handle sich um ein Plagiat eines bekannten aserbaidschanischen Liedes,[86] was der These einer vorosmanischen Subcodierung widersprach, hielt die serbischen Fans nicht davon ab, »Lane moje« als neue serbische Hymne zu propagieren. Auf dem von Mili produzierten Album »Milogram« singen neben Severina mit »Lola« zehn weitere ›Balkanstars‹, darunter auch Željko Joksimović. Mili betont, dass es sich dabei um ein Projekt handle, welches »mit Musik Grenzen niederreißt«.[87] Es ist jedoch unübersehbar, dass sowohl hier wie beim serbischen *etno-muzika*-Trend kommerzielle Aspekte in den Vordergrund treten. Der Widerspruch besteht darin, dass sich damit der unhinterfragte nationalistische Diskurs der Rechten mit dem Label *World Music* ziert,

---

Stereotypen wie Spontanität und Emotionalität werden ebenfalls als authentisch für den Balkan propagiert, ebd., S. 60. Dazu passen auch die wilden Auftritte von *The No Smoking Orchestra.*

83 Im gleichen Jahr trat Joksimović in Kroatien auf, weshalb man in ihm ein Symbol für die Öffnung der ex-jugoslawischen Grenzen sah, Baker: »When Seve« (Anm. 72), S. 745.

84 Ebd.

85 Čolović: »Balkan u naraciji« (Anm. 81), S. 61.

86 Ironischerweise können auch viele Lieder des Turbo-Folks als Melodie- und Harmonieplagiate von türkischen Hits eruiert werden.

87 »Intervju: Aleksandar Milić Mili – Miligramom osvajam Balkan«. http://www.folkoteka.com/25.1.2010.

das im Westen vor allem von der Linken zur Markierung des ›feinen Unterschieds‹ rezipiert wird.[88] Offenbar spielt das neue Marketing ganz bewusst mit der Doppelstrategie, Nabelschau und Weltläufigkeit gezielt zu inszenieren. Nur so erklärt sich der transnationale Erfolg auf dem Gebiet Ex-Jugoslawiens. Der Imagewechsel von Severina, die neuerdings durch ihre politische Haltung als »neue Ikone der Linken« gilt, scheint zu dieser Doppelstrategie zu passen.

Einen ähnlichen Trend wie in Kroatien und Serbien lässt sich auch in Bosnien ausmachen; hier geht es um den aus osmanischer Zeit stammenden Sevdah,[89] den Bands wie *Mostar Sevdah Reunion* ebenfalls unter dem Label *World Music* vermarkten. Wenn die einst jugoslawische, später bosnische Popikone *Hari Mata Hari*, der diese Musikrichtung als »wichtigste kulturelle Marke« Bosniens bezeichnete, das Konzert »Hari und die größten Popstars singen Sevdalinke« organisiert und dieses bewusst auf die muslimischen Festtage legt, so ordnet er den Sevdah gezielt einem spezifisch bosnjakischen und nicht übergeordneten bosnischen Kulturverständnis zu.[90] Man kann sich in diesem Zusammenhang des Eindrucks nicht erwehren, dass auch Severina bei diesem Trend nicht fehlen darf, deren Hit »Haljinica boje lila« (Das Kleid der Farbe

---

88 Die Vertreter einer so genannten »etno-muzika« spielen gezielt mit einer Ablehnung des ›Westens‹. So Marković: »World contra ethno... protiv kao i obično« (Anm. 80), S. 50. *World Music*-Gruppen wie *The No Smoking Orchestra,* die in Banja Luka zweimal das Lied »Fuck you MTV« (»Dan kad je došao Nele«, in: *Fokus Online*, 30. Nov. 2009) spielten, werden womöglich auch deshalb im Westen oft als alternative, politisch linke Bands wahrgenommen, weil sie eine antiglobalistische und antiamerikanische Einstellung propagieren. Daran zeigt sich einerseits, dass es sich bei dieser Haltung nicht nur um ein proserbisches nationalistisches Statement handelt, sondern dass ebenso mit einer westlichen Rezeption gerechnet und gleichzeitig darauf reagiert wird. Andererseits wird deutlich, dass gerade im ›Westen‹ *World Music*-Rezipienten selbst weder die Doppelstrategie in den Herkunftsländern (und damit die – gemäß ihrer politisch links verorteten Haltung – politische Fragwürdigkeit), noch den Zusammenhang zwischen ihren Interessen am Lokalen und seiner globalen Vermarktung durchblicken.

89 In Muharem Bazduljs Erzählung: *Der Ungläubige und Zulejha* (aus dem Bosnischen von Klaus Detlef Olof, Wien (Seifert) 2008) erklärt der aus seiner Wahlheimat Bosnien stammende Übersetzer Isak dem soeben in Albanien angekommenen Lord Byron, dass die Bosnier »ohne dert und sevdah« nicht über Liebe sprechen können. »Sevdah« wird hier aus dem Arabischen stammend als »Liebessehnsucht, Liebesverlangen, Liebesschwärmen« (ebd., S. 38) definiert. Dabei stellt Isak nicht nur die Verbindung zwischen den beiden Begriffen »dert« (der wiederum aus dem Persischen stammt und »Schmerz«, »Kummer«, »Leid« bedeutet) und »sevdah«, sondern ebenso zwischen Emotion und Musik sowie zwischen Musik und Wort her: »*Dert* und *sevdah* […] sind ein und dasselbe, und sind es doch nicht. Das ist Sehnsucht, das ist Verlangen, das ist Liebe, das ist brennende Begierde, das ist Raserei, das ist Leidenschaft, das ist Verzückung, das ist Seufzen, das ist Glut. […] Und *dert* und *sevdah* sind Lieder. *Dert* singt laut, *sevdah* leise. Das Lied aber, Mylord, ist für sie [die Bosnier] das, was es einst überall war: Wort und Musik« (ebd., S. 39).

90 »Hari i najveće pop zvijezde pjevaju sevdalinke«, in: *Balkanmedia*, 13. Sept. 2008. Das Konzert fand am 3. Oktober 2008 statt.

lila) als dalmatinische Version einer so genannten »Sevdalinka« bezeichnet wird.[91] Und um das serbische Publikum für sich zu gewinnen, sang sie bei einem Auftritt in Kragujevac die letzte Strophe ihres Hits »Dalmatinka« als »Dalmatinka Srpkinja« (Dalmatinerin – Serbin).[92] In Kommentaren auf der Homepage der kroatischen Zeitung *Jutarnji list* und in Internetforen wird sie wegen solcher Äußerungen und wegen ihrer Turbofolk-Lieder als »Srpkinja« (Serbin) beschimpft. Severinas Bemühung, sich den verschiedenen Trends anzupassen und gleichzeitig ihren Titel »Seve nacionale« nicht zu verlieren, scheint nur auf den ersten Blick als gefährliche Gratwanderung. Denn erst die komplexe Hybridisierung von nationalistischem Gedankengut mit Musikstiltraditionen des Balkans unterschiedlicher Epochen und Provenienz verspricht ein erfolgreiches Marktkonzept des ständig Neuen in der Wiederverwertung des Alten mit entsprechender Breitenwirkung. Entsprechend gelingt es Severina, die bislang abgestritten hat, sie mache Turbofolk, das Interesse der Masse an ihrer Musik wach zu halten. So will sie die Erklärung dafür, was »Balkan Dance World Music« und was Turbofolk sei, selbst liefern und kündigt für 2010 ein Turbofolk-Album an, um den »Unterschied« zu zeigen.[93]

Epilog

Mit der Konzentration auf zwei Momente der jüngsten Geschichte auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens, auf die Zäsur des Krieges ab 1991 und auf die interregionale, wenn nicht sogar internationale, Kommerzialisierung nach 2000, konnten vor allem anhand der Gruppe(n) *Zabranjeno Pušenje* und der Sängerin Severina einzelne Momente von Konglomeraten spezifischer Zugehörigkeiten in diesem geographischen Raum herauskristallisiert werden. Lieder erweisen sich immer als doppelt codiert – einerseits über das musikalische Material, andererseits über die Texte. Der zu Beginn dieses Beitrags der Semiotik von Umberto Eco entlehnte Begriff des Subcodes, der sich in erster Linie auf formale Kriterien konzentriert, erweist sich in dieser Doppelcodierung als äußerst ambigue: nicht nur werden kulturelle Dichotomien (nationalistisch vs. interkulturell, rural vs. urban etc.) gleichzeitig beschworen und unterlaufen, sondern auch geographische sowie historische Räume (Dalma-

---

91 »Seve: Novi album nazvala sam ›Zdravo, Marijo!‹«, in: *Blic*, 6. April 2008.

92 »Seve u Šumadiji spojila Dalmatinku i Srbijanku«, in: *Jutarnji list*, 14. Sept. 2009.

93 »Seve: U siječnju snimam turbo folk album, samo da vidite razliku«, in: *Jutarnji list*, 21. Dez. 2009.

tien, Herzegowina, Serbien, Kroatien etc. sowie Byzanz, Osmanisches Reich, Tito-Jugoslawien) gegeneinander ausgespielt. Gerade die vielen Gemeinsamkeiten fordern zur ständigen Differenzierung heraus. So stellt die bulgarische Regisseurin Adela Peeva, die den ganzen Balkan auf der Suche nach derselben Melodie bereist, die sie dann auch in der Türkei, in Griechenland, in Albanien, in Bosnien, in Makedonien, in Serbien und in Bulgarien findet, ernüchternd fest, dass die gemeinsame Komponente dieses balkanisch-musikalischen Ferments immer verneint wird, indem in der Legendenbildung und Mythologisierung – vor allem in Bezug auf die Textkreation und die Interpreten – das Einmalige und Eigene dieser Melodie im spezifischen kulturellen, vorab religiösen, Kontext hervorgehoben wird.[94] Gerade das implizite Wissen um Gemeinsamkeiten insistiert umso heftiger auf den Differenzen; dadurch kann selbst die Musik nie entpolitisiert werden. Auch hier bestätigt sich die Eingangsthese, dass Musik nie absolut sein kann. Vielmehr ist zu fragen, ob die Kommerzialisierung, die jenseits der politischen Grenzen auch einen Markt sucht, die Chance bietet, Gemeinsamkeiten da zu eruieren, wo nicht nur Nostalgie betrieben wird. Denn die Suche nach je eigenen Wurzeln in einem religiös nationalisierten und ethnisierten Kontext, den der Krieg dem ganzen Raum Ex-Jugoslawiens aufgezwungen hat, könnte auch als gemeinsame Strategie auf dem ganzen Balkan gewertet werden – was beispielsweise Severina in ihrer ganzen Ambiguität ansatzweise schon gelingt. Es geht hier weniger um die konkreten Inhalte dieser Suche nach der eigenen Geschichte und Tradition als vielmehr um ihren gemeinsamen Modus. Damit diese Verfahren, die jede Nation für sich allein zu betreiben scheint, als gemeinschaftsbildende Subcodes zweiter Ordnung in der Performanz erkannt und reflektiert werden, müsste man sie parodieren. Erst in einem solchen Spiel mit der Musik müsste das Publikum nicht mehr zum Narren gehalten werden.

---

[94] Besonders einschlägig sind die Szenen in Sarajevo, in Südserbien und in Bulgarien an der Grenze zur Türkei, wo die Regisseurin bei der Frage, warum die ›Anderen‹ auch diese Melodie haben, jeweils auf höchst aggressive Weise aus der geselligen Runde ausgestoßen wird. Adela Peeva: *Chia e tazi pesen?* (bulg., 2003) (*Whose Is This Song?*). Der Film erhielt den ersten Preis am Bombay International Documentary, Short and Animation Film Festival sowie den FIPRESCI Prize.

Verschwörung, Paranoia und Verschwörungstheorie in David Albaharis *Pijavice (Die Ohrfeige)*

Matthias Meindl

Einleitung

In der ersten Hälfte der 1990er Jahre erlebten viele west- und osteuropäische Länder, nicht zuletzt das frisch wieder vereinigte Deutschland, eine Renaissance aggressiven Nationalismus und Neonazismus. Ohne Zweifel galt dies auch für Russland unter den Bedingungen der Auflösung der Sowjetunion sowie für Serbien unter den Bedingungen des kriegerischen Zerfalls Jugoslawiens, wobei trotz des offensichtlichen Unterschieds dieser beiden geschichtlichen Prozesse eine Gemeinsamkeit im Einbruch der sozialistischen Staatsidee lag. Mit der Renaissance des Nationalismus war in vielen europäischen Ländern eine Zunahme von antisemitischer Propaganda und Straftaten verbunden. Im Falle Russlands wird dies vor allem mit der radikalen Bewegung *Pamjat'* assoziiert, die den Vorwurf, dass sie zu antijüdischen Pogromen aufgerufen habe, mit der Argumentation bestritt, man rufe im Gegenteil gegen solche Pogrome auf, um die jüdische Verschwörung zu vereiteln.[1] Im Falle Jugoslawiens, so schreibt der Antisemitismusforscher Ivo Goldstein, kam Antisemitismus 1991/92, zu Beginn der Jugoslawienkriege, auf die Tagesordnung, insbesondere aufgrund des nie aufgeklärten Bombenanschlags auf das jüdische Gemeindezentrum in Zagreb im August 1991. Die serbische Regierung nannte die kroatische in diesem Zusammenhang ein Ustaša-Regime, während letztere in dem Anschlag eine serbische Verschwörung sehen wollte. Darüber hinaus, so Goldstein, wurden in Kroatien in der ersten Hälfte der 1990er Jahre die notorischen *Protokolle der Weisen von Zion* erneut veröffentlicht. Der Antisemitismus in Kroatien involvierte Gruppen, die sich als Bewahrer von Traditionen aus dem Zweiten Weltkrieg sahen,[2] also jenen Antisemitismus,

---

1 Walter Koenen/Karla Hielscher (Hg.): *Die schwarze Front. Der neue Antisemitismus in der Sowjetunion*, Hamburg (Rowohlt) 1991, S. 18.

2 Ivo Goldstein: »Types of Anti-Semitism on the Territory of Former Yugoslavia (1918–2000)«, in: Wolf Moskovich u. a. (Hg.): *Jews and Slavs. Vol. 12: Jews and Anti-Semitism in the Balkans*, Ljubljana (Scientific Research Center of the Slovenian Academy of Sciences and Arts) 2004, S. 9–27, S. 21f. Goldstein deutet an, dass diese Veröffentlichungen staatlich subventioniert waren, führt dies jedoch hier nicht weiter aus.

der auch auf dem Balkan zur Ermordung eines großen Teils der Juden führte. Diese wenigen Fakten lassen vielleicht erahnen wie brisant vor dem Hintergrund der gegenseitigen Schuldzuweisungen der Essay »Eine Frage von Leben und Tod: Antisemitismus in Serbien« des serbisch-jüdischen Schriftstellers Filip David war. David notiert in diesem 1993/94 entstandenen Text erschrocken antisemitische Verschwörungstheorien, nach denen die Juden an einer weltweiten Kampagne für die Bombardierung Serbiens arbeiten würden, die Schändung von jüdischen Friedhöfen in Serbien sowie die Sendung von Fernsehprogrammen antisemitischen Inhalts, die seiner Meinung nach nicht ohne staatliches Einvernehmen hätten gesendet werden können. Den Grund dafür, dass der »kalkulierte Philosemitismus« in Serbien quasi über Nacht durch einen »unverhüllten Antisemitismus«[3] ersetzt werden konnte, sieht David darin, dass der Antisemitismus die Königsdisziplin einer mit der ununterbrochenen »Produktion von Feinden« beschäftigten »xenophoben Paranoia«[4] sei.

Auch der serbisch-kanadische Schriftsteller David Albahari, um dessen Roman *Pijavice* (*Die Ohrfeige*) es in der Folge gehen wird, widmete dem Thema unter anderem den Essay »Antisemitismus: Serbien und Kanada«.[5] In diesem mit zeitlichem Abstand geschriebenen Essay hebt Albahari für die 1990er Jahre gleichfalls Friedhofschändungen, antisemitische Schmierereien und antisemitische Verschwörungstheorien hervor, die Juden und Freimaurer für die Bombardierung Serbiens 1999 verantwortlich machten. Diese Beunruhigung, von der ihm seine jüdischen Bekannten schrieben, hätte, so Albahari, viel damit zu tun, dass jene, wie auch er, in Jugoslawien aufgewachsen seien – einem Land, in dem antisemitische Vorfälle selten gewesen waren, weil der die Freiheiten der Bürger einschränkende jugoslawische Staat dennoch irgendwie eine Grenze zwischen dem staatlich vertretenen Antizionismus und dem religiösen und nationalem Hass gezogen habe. In den 1990er Jahren habe sich dies in gewisser Weise umgekehrt: Während diplomatische Beziehungen zu Israel aufgenommen wurden, habe der Antisemitismus im Klima des nationalen Hasses als eine von dessen Erscheinungen Fuß fassen können und erweise sich nun gar als nachhaltiger als andere. Albahari, der in seinem Essay diese Wende in den 1990er Jahren fokussiert, scheut sich nicht, die Situation in Serbien mit der in anderen Nachfol-

---

3 Filip David: »Eine Frage von Leben und Tod: Antisemitismus in Serbien«, in: *Schreibheft* 46 (1995), S. 112–113, S. 112.

4 Ebd., S. 113.

5 David Albahari: »Antisemitizam: Srbija i Kanada« [2004], in: ders.: *Teret: Eseji*, Beograd (Forum Pisaca) 2004, S. 90–95.

gestaaten Jugoslawiens zu vergleichen.[6] Indes sei der Antisemitismus in Serbien auch im internationalen Vergleich gar nichts Besonderes. Die Formen des Antisemitismus seien in Serbien und Kanada vergleichbar, die Frage des Ausmaßes spricht Albahari nur insofern an, als er mit einem – eingestanden makaberen – Witz seinen jüdischen Bekannten angesichts der hohen Zahl der bekannt gewordenen antisemitischen Vorfälle in Kanada Neid nahe legt. Allein das rechtsstaatliche Defizit lasse seine Bekannten jüdischer Herkunft um ihre Unversehrtheit fürchten. Allerdings will Albahari die Situation seiner jüdischstämmigen Bekannten nicht bagatellisieren. Ein unumkehrbarer Punkt in der Geschichte sei erreicht, insofern nun ›die Juden‹ als »jemand anderes«[7] angesehen würden. Ohne dem essayistischen Wort allzu sehr interpretatorisch zu Leibe zu rücken, kann man vielleicht sagen, dass Albahari mit dieser Wertung die 1990er Jahre dezidiert als Epochengrenze bestimmt. Die rechtsstaatliche Aufrechterhaltung der Toleranz gegenüber der Andersheit, die Albahari in Kanada realisiert sieht, scheint nun, nach der in dieser Zeit erfolgten öffentlichen Identifizierung und Exklusion der jüdischen Bevölkerungsgruppe, notwendig geworden, während sich, unter den Bedingungen eingeschränkter Rede- und Meinungsfreiheit und der Pazifizierung des Nationalen in Jugoslawien, die Frage nach der Zugehörigkeit ›der Juden‹ nicht wirklich gestellt habe – und wäre dies auch nur ein ›wirksamer Schein‹ gewesen.

Bereits angeklungen ist, dass es sich bei der Frage um die gesellschaftliche Durchdringungstiefe des Antisemitismus um eine brisante politische Fragestellung handelt, und insofern ist es geboten vorauszuschicken, dass es in der Analyse von *Pijavice* nicht darum gehen kann, inwiefern Albahari das Phänomen des serbischen Antisemitismus hier in Ausmaß und Charakter ›richtig‹ repräsentiert hat. Diese Herangehensweise wäre schon aufgrund von Albaharis poetologischer »Verweigerungshaltung an Geschichte«[8] verfehlt, die hier auch anzusprechen ist, um dem Missverständnis vorzubeugen, Albahari mache für die Fabel *Pijavice* mehr als nur autobiographische Anleihen.

Albahari blieb Mitte der 1990er Jahre als ›writer in residence‹ »bedingt freiwillig«[9] im ›Exil‹ in Kanada und lehnt es aufgrund seines literarischen Erfolgs in Serbien und seines zweiten Wohnsitzes dort ab (zumindest mittlerweile), sich überhaupt als ›emigrierten Schriftsteller‹

---

6 Ebd., S. 91.
7 Ebd., S. 94: »nekog drugog«.
8 Angela Richter: »Erinnern und Vergessen in der Fremde: Die Kroatin Dubravka Ugrešić und der Serbe David Albahari«, in: *Die Welt der Slaven* 48 (2003), S. 263–274, S. 272.
9 Ebd., S. 264.

zu bezeichnen.[10] Auf die Frage, wie Albahari das Problem der ›Andersheit‹ der jüdischen Minorität bzw. der Zuschreibung dieser Andersheit behandelt und wie sich dies zu seinem eigenen Selbstverständnis als serbisch-kanadischer und jüdischer Schriftsteller verhält, wird am Ende dieses Aufsatzes noch einmal eingegangen. Im Mittelpunkt steht jedoch hier die poetologische Befragung des Romans *Pijavice*, in dem ein ästhetischer Reflexionsraum geschaffen wird, der vielleicht noch interessanter ist als die autobiographischen und politischen Bekenntnisse des Autors, bzw. den es zu berücksichtigen gilt, möchte man letztere im richtigen Licht sehen.

Albaharis Roman *Pijavice* wird als Beispiel eines postmodernen Romans interpretiert, der die Poetik der Verschwörungstheorie und die paranoische verschwörungstheoretische Imagination gleichzeitig produktiv macht und subversiv unterläuft. Die literarischen Verfahren, derer sich Albahari dabei bedient, sind, wie anhand eines Vergleichs mit Sorokins Romantrilogie *Trilogija* gezeigt werden soll, durchaus nicht die einzig Möglichen. Sowohl bei Sorokin als auch bei Albahari sind die Verschwörungsfabeln religiös apokalyptisch, zielen auf Rettung, oder vielmehr *Wiederherstellung kosmischer Harmonie*, ab und konfrontieren somit die politische Verschwörungstheorie mit dem religiösen Erbe, das in ihnen *nachlebt*. Sorokins literarisches Verfahren ist jedoch eines der Parodie und des *überbietenden Nachvollzugs*, welches eine Verschwörung in globalem Maßstab inszeniert, während die Verschwörungsfabel bei Albahari im kleinen Lebensraum einer dem Autor ähnelnden Erzählerfigur angesiedelt ist, und nahe gelegt wird, dass der globale, apokalyptische Charakter dieser Verschwörung nur dessen Paranoia entspringt. Es ist dies ein Verfahren, das man vielleicht eher einen *unterbietenden Gegenentwurf* taufen könnte, und das einen eher tragischen Effekt hat. Es wird argumentiert werden, dass diese Produktivmachung von Paranoia und Verschwörungstheorie an die Poetik Kiš anknüpft, wie sie Tatjana Petzer beschrieben hat.[11]

---

10 Siehe Damjana Mraović-O'Hare: »Interview with David Albahari«, in: *Canadian Slavonic Papers/Revue canadienne des slavistes* 50 (2008) 1–2, S. 177–192, S. 180; vgl Richter: »Erinnern und Vergessen« (Anm. 8), S. 264.

11 Tatjana Petzer: »Verschwörung und Paranoia im Werk von Danilo Kiš«, in: *Die Welt der Slaven* 48 (2003), S. 335–358.

Sorokin: *überbietender Nachvollzug* von verschwörungstheoretischer Poetik in *Trilogija*

Die Romantrilogie *Trilogija*, die die Romane *Led* (2002, dt. *Ljod: Das Eis*, 2005), *Put' Bro* (2004, dt. *Bro*, 2006) und *23 000* (2005) zusammenfasst,[12] handelt von einer Sekte, die sich die ›Brüderschaft des verlorenen Lichtes‹ nennt. Diese Brüderschaft – so die auf den ersten Blick bizarre Mythologie des Romans – besteht aus 23 000 blonden und blauäugigen Brüdern und Schwestern, die in einer kosmischen Vorzeit die 23 000 Strahlen des ›ursprünglichen Lichtes‹ bildeten. Aufgrund eines Weltfehlers – der Erschaffung des von Wasser bedeckten Planeten Erde – wurden diese Strahlen durch Refraktion auf der Erdoberfläche in eine irdische, materielle Gestalt gebannt. Glücklicherweise schlägt 1908 im tiefsten Sibirien der Tunguska-Meteorit ein, bestehend aus Eis (*Ljod*). Mit Hilfe eines kräftigen Schlags eines aus diesem Eis gefertigten Hammers kann das Herz eines Bruders oder einer Schwester zum Sprechen gebracht werden, wobei die ›Nieten‹ unter jenen, bei denen dieses Verfahren angewendet wird, leider sterben. Haben sich alle 23 000 Brüder und Schwestern gefunden, soll der Fehler behoben sein und die Welt sich in Licht auflösen. Die Trilogie erzählt von der Sammlung der Brüder und Schwestern, die am Ende von *23 000* tatsächlich glückt, wobei deren zeremonielle Vereinigung letztendlich doch nicht zur Auflösung der Welt in Licht führt, jedoch für die zwei einzigen menschlichen Teilnehmer, für die emigrierte russische Jüdin Ol'ga und den Schweden Björn, zum religiösen Erweckungserlebnis und der Offenbarung des Herren wird, so dass in gewisser Weise eine Wiederherstellung des paradiesischen Urzustands angedeutet wird.

Marina Aptekman hat gezeigt, wie der Roman die Tradition der Mythen der jüdisch-freimaurerischen Weltverschwörung aufgreift, in denen bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ›kabbalistische‹ Techniken und Rituale als Schauertopos auftauchen.[13] Für die postkommunistische Zeit verweist Aptekman auf den rechten Verschwörungstheoretiker Aleksandr Dugin, für den der ›geopolitische‹ Gegensatz von Atlantizismus und Eurasianismus auch umformuliert werden kann in den Gegensatz von Kabbala und russischer Mystik.[14] Auch wenn sich Sorokin einige literarische Freiheiten in der Beschreibung der postapokalyptischen Szenerie erlaubt, ist es überzeugend, wenn

---

12 Vladimir Sorokin: *Trilogija (Put' Bro, Led, 23 000)*, Moskva (Zacharov) 2005.

13 Marina Aptekman: »Kabbalah, Judeo-Masonic Myth, and Post-Soviet Literary Discourse: From Political Tool to Virtual Parody«, in: *Russian Review* 65 (2006), S. 657–681, S. 660.

14 Ebd., S. 669.

Aptekman unter Berufung auf russische Kritiker in der Verschwörung der Brüderschaft das kabbalistische Motiv des *tikkun* sieht. Es ist dies die Zusammenkunft der in der Seelenwanderung (*gilgul*) gereinigten und in Sympathie miteinander verbundenen Seelen (auch ›Funken‹) zur Wiederherstellung der Urgestalt des Menschen vor dem Sündenfall, dem *Adam Kadmon*, der keine kreatürliche Gestalt hatte, sondern aus Lichtkleidern und Lichtsubstanz bestand.[15] Aptekman argumentiert weiter, dass Sorokin dabei weniger die Kabbala als solche interessiert als die Referenzen auf diese in den neuen Mythen der Rechten. Zentral ist Aptekmans These, dass Sorokin die politischen Leseerwartungen enttäuscht, indem die von der Brüderschaft ausgehende Bedrohung nicht auf eine Weltherrschaft hinausläuft, sondern gemäß der apokalyptischen Lehre der Kabbala eigentlich als Wiederherstellung ihrer verlorenen Harmonie, ihres Urzustands gedeutet werden kann.[16] Fragwürdig ist indes, warum Aptekman, der Rhetorik Sorokins folgend, in dieser ›Parodie‹ eine Hinwendung zu ›grand narratives‹ bzw. eine Abkehr von einer postmodernen Poetik sehen will. Sicherlich lässt sich diskutieren, inwiefern Sorokin mittlerweile bestimmte ›antidiegetische‹ konzeptualistische Verfahren unterlässt, dennoch lässt sich die Romantrilogie mit dem Begriff des *Nachvollzugs* gut beschreiben. Nach wie vor ist es der *Nachvollzug* von Ritualen und literarischen Mustern[17], der den Text konstituiert: das dutzendweise wiederholte ›Aufklopfen‹ der Brüder und Schwestern (*Ritual*)[18] und der Nachvollzug des verschwörungstheoretischen paranoiden Plots (*literarisches Muster*), nach dem alle Nationen, Regierungen und Institutionen unterwandert sind. Sorokins blonde Brüder und Schwestern unterwandern die OGPU/den NKVD und die SS und erfinden sich in postkommunistischen Zeiten neu in einem weltum-

---

15 Siehe Gershom Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit: Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, [1977], Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995, S. 227.

16 Siehe Aptekman: »Kabbalah, Judeo-Masonic Myth, and Post-Soviet Literary Discourse« (Anm. 13), S. 679.

17 Siehe Georg Witte: *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*, Wiesbaden (Harrassowitz) 1989, S. 146–156.

18 Man kann den Vollzug der erdachten Rituale im Text ›Nachvollzug‹ nennen, weil nur die Vorgabe der Fabel erfüllt wird. Es »gibt keine Ereignishaftigkeit und erst recht keine Beteiligten, die ereignishaft handeln, d. h. aus ihrer Eigenheit heraus den gesetzmäßigen Gang der Dinge stören oder umlenken«, Witte: *Appell – Spiel – Ritual* (Anm. 17), S. 152. Es ist das Perfide an Sorokins Verfahren der subversiven Affirmation im zweiten Teil von *Led*, dass die in personaler Perspektive geschilderten Erweckungserlebnisse nicht psychologisch motiviert werden – es sind ja religiöse charismatische Erlebnisse. Aufgrund der verwendeten postkommunistischen sozialen Typen – orientierungsloser Student (Lapin), Misshandlungen ausgesetzte Edel-Prostituierte (Nataša) und zynischer wie schwerreicher Geschäftsmann (Borenbojm) – können sie dennoch intuitiv nachvollziehbar erscheinen.

spannenden, das Wellness-Set ›Ljod‹ verkaufenden Konzern. Dabei zeigt schon allein die literarische Bebilderung dieses Komplotts das Abstruse von Verschwörungstheorien. Wäre es jedoch nur dieser Exzess, dann bliebe Sorokins ›Mythos‹ den verschwörungstheoretischen Vorlagen sehr weit verpflichtet. Vielleicht auch weil Aptekman ihren Aufsatz vor dem Erscheinen des letzten Teils der Trilogie schrieb, verunklart sie ein zentrales Moment der Überbietung, das in der Tat im Nachvollzug der Apokalypse und der Enttäuschung politischer Leseerwartungen besteht. Der rechtsradikale Aktivist Kela in *Led*, der den Leuten mit seinen Theorien von einer jüdisch-freimaurerischen Verschwörung auf die Nerven geht, erahnt zwar in gewisser Weise das Ausmaß der Verschwörung, tappt jedoch im Dunkeln, was ihre universelle, alles Irdische übersteigende Qualität anbelangt. Die Fleischmaschinen können wiedererweckt werden, und im neuen paradiesischen Urpaar Ol'ga und Björn werden der von Verschwörungstheoretikern gleichfalls gerne bemühte Gegensatz von ›arisch‹/›nordisch‹ und ›semitisch‹/›jüdisch‹ überwunden. Die Verschwörungstheorie wird von Sorokin in die religiöse apokalyptische Erzählung rückübersetzt, deren Erbe sie teilweise angetreten hat – ein Vererbungsvorgang, auf dessen Konsequenzen noch einzugehen sein wird.[19]

Die Verschwörung in David Albaharis *Pijavice (Die Ohrfeige)*

Ähnlich wie in der Romantrilogie des postmodernen Klassikers Sorokin wird auch im Roman *Pijavice* (*Die Ohrfeige*) des großen serbisch-kanadischen Postmodernen David Albahari die Poetik der Verschwörungstheorie und die paranoische verschwörungstheoretische Imagination produktiv gemacht – auch wenn dies, wie oben angedeutet, andere literarische Verfahren involviert.

Albaharis Romanhandlung entrollt sich anders als Sorokins nicht zwischen New York, Moskau, Berlin, Jerusalem und Hongkong, sondern in der kleinen Welt Zemuns. Zemun hat als eine eigenständige Stadt eine sehr wechselseitige Geschichte, war lange Zeit Grenzort zum Osmanischen Reich, gehörte zu Kroatien-Slawonien, einem Nebenland

---

[19] In Aleksandr Prochanovs Roman *Gospodin Geksogen*, Moskva (Ad Marginem) 2002, zu dem Aptekman Sorokins *Led* in Bezug setzt, bleibt hingegen die geopolitische Dimension erhalten, die der eingeweihte Leser insbesondere dann rekonstruieren kann, wenn er Aleksandr Dugins populären Aufsatz »Velikaja vojna kontinentov« (in ders: *Konspirologija (nauka o zagovorach, tajnych obščestvach i okkul'tnoj vojne)*, Moskva (Arktogeja) 1993, S. 89–131) kennt.

des Königreichs Ungarn und zum Habsburger Reich. Erst 1934 wurde es als Teil des Königreichs Serbiens zum Stadtbezirk Belgrads, was es bis heute ist, unterbrochen von der Zeitspanne 1941–44, in der es zum ›Unabhängigen Staat Kroatien‹ bzw. zum deutschen Okkupationsgebiet ›Ostsyrrnien‹ gehörte. Nach dem Holocaust und der Abwanderung von Überlebenden nach Israel sind wenige Reste der einst hier sehr präsenten jüdischen Kultur übrig geblieben. Albaharis Protagonist ist ein Journalist mit schriftstellerischen Ambitionen, der nur einmal in der Woche einen Kommentar, eine Glosse in der Redaktion der ›minut‹ abzuliefern hat. Ansonsten vertreibt er sich die Zeit im Wesentlichen durch gemeinsamen Haschischkonsum mit seinem einzigen Freund Marko. Die Zeiten sind schlecht. Es ist Mitte der 1990er Jahre. Die Jugoslawienkriege sind in vollem Gange und insbesondere wegen des Streits um den Kosovo liegt das Bombardement Serbiens in der Luft. Marko sieht dies in einem Gespräch voraus:

> Diese Idioten werden uns bombardieren, sagte er, und vielleicht bleibt keiner von uns am Leben. Welche Idioten, fragte ich, die Europäer oder die Amerikaner? Die einen und die anderen, sagte Marko. […] Es ist traurig, sagte er plötzlich, wenn man von niemandem geliebt wird. Ich wusste nicht, wovon er sprach und wie er von Bomben auf Liebe kam. Wir sind jetzt der Arsch der Welt, sagte er, und ich fürchte, das werden wir noch lange bleiben.[20]

Der Erzähler hat ein gespaltenes Verhältnis zur Politik, er vermeidet die großen politischen Themen und behandelt in seiner Kolumne lieber kleine kulturpolitische und ökologische Fragen – die Wertung übrigens, dass Serbien der Arsch Europas sei, die NATO aber idiotisch, bestätigt der Erzähler später, als er die Bombardierung Serbiens beschreibt.[21] Seine Zeitungslektüre in der er, um sich die Frustration zu ersparen, die ersten Seiten überspringt, zeugt vom methodischen Ausblenden der bedrohlichen politischen Großwetterlage. Später wird sich der Erzähler fragen, wie ausgerechnet er, ganz ohne Verbindungen zu Regierung, Kultur

---

[20] David Albahari: *Die Ohrfeige*, aus dem Serbischen übertragen von Mirjana und Klaus Wittmann, Frankfurt/M. (Eichborn) 2007, S. 136. »Oni idioti će nas bombardovati, rekao je, i možda niko od nas neće ostati živ. Koji idioti, pitao sam, Evropljani ili Amerikanci? I jedni i drugi, rekao je Marko. […] Tužno je to, odjednom se oglasio, kada te niko ne voli. Nisam znao o čemu govori, i otkud mu ljubav posle bombi. Mi smo sada čmar sveta, rekao je, i bojim se da ćemo to još dugo ostati.« David Albahari: *Pijavice*, Beograd (Stubovi kulture) 2005, S. 107.

[21] Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 341: »Die Zeitung […] las ich, genauer gesagt blätterte ich unter einer milden Frühlingssonne bei einem doppelten Espresso, während Hunderte von Kilometern weiter Bomben ohne erkennbares Muster auf militärische Ziele und zivile Objekte fielen.« – »Novine […] čitao sam […] pod blagim prolećnim suncem uz dupli espreso, dok su stotinama kilometara odatle bombe padale u nejasnim obrascima na vojne i civilne objekte«, Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 265.

und internationalen humanitären Organisationen, zum Mittelpunkt einer Verschwörung werden konnte. Als der Erzähler aber in seinem vertrauten Lebensraum Zemun – als nichtjüdischer Serbe – mit der Situation der von Antisemitismus bedrohten jüdischen Gemeinde konfrontiert wird, beginnt er, die antisemitischen Umtriebe in seiner Kolumne in der ›minut‹ zu attackieren, ohne die Folgen dieser seiner Handlungen recht einschätzen zu können. Er findet seinen Wohnungseingang mehrmals mit Kot und antisemitischen Schmierereien beschmutzt vor und wird von Unbekannten, die ihn des Verrats am serbischen Volk bezichtigen, brutal zusammengeschlagen. Die Schläger stecken ihm zum Abschied ein Pamphlet zu, in dem von einer klassischen Verschwörungstheorie à la *Die Protokolle der Weisen von Zion* die Rede ist und von der Notwendigkeit, die Welt von den Juden zu säubern.[22] Zusätzlich von Haschisch und Alkohol zerrüttet, vermag dieser *unzuverlässige* Erzähler, und mit ihm der Leser, immer weniger zwischen Realität und Einbildung, zwischen realer Gefahr und bloßer Paranoia zu unterscheiden. Auf diese Weise entfaltet der Roman die ›Verschwörung‹, die in der Folge kurz wiedergegeben werden soll. Alles beginnt auf einem der dem Erzähler gewohnten Spaziergänge am Donauufer. Dort sieht er ein Paar im Morast des Donauufers stehen. Schon hier erscheint es dem Erzähler so, als käme er mit einer anderen, transzendenten Welt in Kontakt. Der Mann und die Frau seien ihm nicht etwa aufgefallen, weil sie nah am Wasser gewesen seien,

> sondern weil es in ihren Bewegungen etwas gab, was sie völlig von der Umgebung abhob, als gehörten sie zu einer anderen Welt, von der die Leute, die auf dem Kai spazierten, nichts wussten.[23]

Als der Mann der Frau unvermittelt eine Ohrfeige gibt, wirft das den Erzähler ganz aus dem Ruder, und er verfolgt die Frau in die Gassen Zemuns, bis er sie verliert. Er kann sich seine Aufgebrachtheit selbst nicht erklären: »eine Ohrfeige, ein nasser Strumpf, die Stille, die Verfolgungsjagd: Gemessen am Zustand der Welt waren das Bagatellen.«[24]

Als er die Straßen abläuft, in denen die Frau verschwunden ist, findet der Erzähler einen Knopf, auf dem sich ein geheimes Zeichen befindet: ein Dreieck, in dem ein weiteres Dreieck auf dem Kopf steht.

---

22 Siehe Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 74f.; Albahari: *Pijavice* (Anm. 202), S. 60.

23 Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 6; »[…] već je postojalo nešto u njihovim pokretima što ih je potpuno odvajalo odstvari kaje su ih okruživale, kao da su pripadali nekom drugom svetu, prostoru o kojem niko od ljudi koji su šetali kejom nije ništa znao«, Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 6.

24 Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 8; »šamar, vlažna čarapa, tišina, trk. S obzirom na stanje sveta, to su bile zanemarljive sitnice.« Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 7f.

Zur Interpretation dieser Figur macht er seinen Schulfreund Dragan Mišović ausfindig, der Mathematik studiert hat. Dieser wird im Laufe des Romans dem Erzähler bei der Lösung der ›Gleichung mit einer zunehmenden Anzahl von Unbekannten‹ mit seinen Kenntnissen der höheren Mathematik behilflich bzw. wenig behilflich sein, weil der Journalist nur Bahnhof versteht. Außerdem lernt er über Juden im Bekanntenkreis, über den jüdischen Schriftsteller Isak Levi und den Historiker Jakov Švarc, den jüdischen Maler Jaša Alkalaj sowie dessen Freund, den verschrobenen Historiker Dača kennen, der ihm immer wieder von seinen historischen Studien über den Verbleib des jüdischen Kabbalisten Eleazar erzählt – eine Gestalt, die unter verschiedenen Namen zu verschiedensten Zeiten in der jüdischen serbischen Geschichte auftauche. Eleazar habe sich nicht mit den verbreiteten kabbalistischen Erklärungen des Bösen zufrieden gegeben und sich deshalb auf die böse ›linke Seite‹ begeben.[25]

Immer mehr beginnt sich der Erzähler für die Geschichte der Juden und des Antisemitismus in Serbien zu interessieren und sich – wenn auch unsystematisch –, für sie zu engagieren, mit den erwähnten schlimmen Folgen für ihn selbst. Auf eine Kleinanzeige hin – »Eine Ohrfeige verändert die ganze Welt. Chiffre: ›Handfläche‹«[26] – arrangiert er ein Treffen, bei dem er einen Umschlag mit dem mysteriösen Zeichen erhält, und in dem sich ein Manuskript mit dem Titel *Bunar* (*Brunnen*) findet. Der verworrene Text, der mal einer historischen Chronik, mal einer Sammlung von Träumen und kabbalistischen Übungen gleicht, scheint sich beim wiederholten Lesen immer wieder zu verändern. Nach weiterem Rätselraten stößt er im Zentrum Belgrads auf das bekannte geometrische Zeichen am Eingang eines Cafés, in dem Margareta auf ihn wartet – die Frau, die geohrfeigt wurde. Sie entpuppt sich als diejenige, die ihm das mysteriöse Manuskript, eine Übersetzung einer alten kabbalistischen Handschrift, hat zukommen lassen. In mehreren nächtlichen Sitzungen weiht Margareta den Erzähler in die ›Verschwörung‹ ein:

> Zunächst müsse sie ihre Geschichte vom Kampf zwischen Gut und Böse erzählen, und zwar bevor es draußen vollkommen hell werde. Wir blickten beide kurz durch das Fenster in den blassen Himmel. Was immer das Böse auch ist, wie immer es auch entstand, sagte Margareta, es breitet sich unaufhaltsam aus und droht, das Gute aus der Welt zu verdrängen. Dabei nährt

---

25 Siehe Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 63; Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 52. Zum Problem von Gut und Böse in der Kabbala siehe Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* (Anm. 15), S. 49–82, zur Rolle vom ›Linken‹ und ›Rechten‹ ebd., S. 68f.

26 Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 37; »Ponekad šamar može da izmeni ceo kosmos. Šifra ›Dlan‹«, Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 30.

> sich das Böse, wenn man das so sagen kann, von den schlechten Taten der Menschen, ja selbst von den unreinen, sündigen Gedanken. Durch dieses Erstarken des Bösen wird die Verbindung zwischen der niedrigsten Sefira, genannt Malhut [!] oder das Königtum, und den übrigen Sefirot getrennt und die göttliche Emanation auf die Stärkung des Bösen ausgerichtet, während das weibliche Moment, die Schechina, bedroht und ins Exil gezwungen wird. Ist die Schechina aber im Exil, geht das Gleichgewicht der Kräfte verloren, geraten wir in eine Schieflage und werden eine leichte Beute für das immer mächtiger werdende Böse. Dann ist das ganze System der Sefirot gefährdet, sagte Margareta, von der Krone bis zum Fundament beziehungsweise vom Kopf bis zu den Genitalien, und die Welt gerät aus den Fugen. Um das zu vermeiden, ist es unentbehrlich, dass die Schechina wieder Teil der gesamten göttlichen Ausstrahlung wird, das heißt, dass dem weiblichen Element die gleiche Rolle zukommt wie dem männlichen.[27]

Grundlage der Verschwörung bildet eine kabbalistische Spekulation Margaretas und ihrer Verschwörergruppe. Die zehn Sefirot(h), als Grundlage der Kabbale, sind die zehn Namen, zehn symbolischen Gestalten, die den Sefiroth-Baum bilden, die ›mystische Gestalt der Gottheit‹, die Gott – komplementär zu seinem verborgenen Teil (*En-Sof*) – den Menschen zuwendet.[28] Genaue Kenntnisse der Kabbale stehen dem Verfasser dieses Aufsatzes nicht zu Gebote, es ist in diesem Fragezusammenhang aber auch nicht wichtig, wie eng sich Albahari an welche Quellen der Kabbala gehalten hat (von denen im Text einige genannt werden). Einige Grundlagen sollen hier jedoch angesprochen werden. Der Ausgangspunkt der jüdischen Verschwörergruppe geht von einem Axiom der Kabbala aus, nach dem der Grund des Bösen, der Bedrängnis, die die Gläubigen erleben, in den inneren Spannungen der Sefiroth zu suchen sei. Der weibliche Teil der Gottheit, die Schechina – Scholem schlägt als allgemeine Übersetzung einfach ›Anwesenheit‹ oder ›Gegenwart‹ Gottes

---

[27] Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 181; »[…] prvo mora da privede kraju započeti opis borbe dobra i zla, a to svakako mora da dovrši pre nego što napolju potpuno svane. Oboje smo na trenutak pogledali kroz prozor u bledunjavo nebo. Šta god zlo bilo, kako god da je nastalo, rekla je Margareta, ono stalno raste, preteći da u potpunosti istisne dobro sa lica sveta. U tom procesu, zlo se hrani, ako može tako da kaže, zlim delima koje ljudi urade, čak i njihovim nečistim mislima, posebno onim o činjenju greha, i u tom procesu jačanja zla dolazi do prosecanja veze između najniže sefire, zvane Malhut ili Kraljevstvo, sa ostalim sefirama, čime se emanacija božanskog usmerava na punjenje i jačanje zla, dok se ženska priroda, označena kao Šehina, dovodi u opasnosti i primorava na izgnanstvo, a kada je ona u izgnanstvu, postajemo jednostrani, lišeni balansa suprotnosti, i pretvaramo se u jednostavan plen za sve nadmoćnije zlo. Ceo sistem sefira dovodi se u opasnost, rekla je Margareta, od Krune do Temelja, odnosno, od glave do genitalija, te ceo svet počinje pogrešno da funkcioniše. A da bi se to sprečilo, dodala je, neophodno je da Šehina ponovo postane deo celovitog sistema božanskog zračenja, odnosno, da ženski aspekt stvarnosti dobije jednaku ulogu kao njen muški aspekt.« Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 141.

[28] Siehe Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* (Anm. 15), S. 30–35.

vor[29] – ist exiliert, der strafende männliche überwiegt und die Menschen sind schutzlos dem Bösen ausgeliefert.[30] Der Plan, den die Verschwörergruppe um Margareta gefasst und dessen mathematischen Teil Dragan Mišović ausgearbeitet hat, und mit dem sie den Gegenverschwörern der patriotischen »Armee der Einigkeit und des Heils« zuvorkommen wollen, ist »die Seelenwanderung und die erneute Vereinigung des himmlischen Königs mit seiner Königin zu einem harmonischen und vor allem wirksamen Ganzen«,[31] also eine Art Erneuerung der Welt. Zu diesem Zweck müssten sich der durch seine Aufmerksamkeit für die Ohrfeige als auserwählt erkannte Erzähler – der jetzt seine Ahnungen bestätigt sieht, dass sich in ihm die Seele Eleazars niedergelassen habe – und Margareta zu Beginn des Sabbats in einem Liebesakt vereinigen, während die anderen Teilnehmer der ›Verschwörung‹ ein gemeinsames Körpergebet vollziehen. Daraufhin würde sich der Brunnen öffnen, den das Liebespaar hinaufsteigen könnte,und dadurch würde die Verbindung zwischen göttlicher und menschlicher Welt hergestellt werden.

Dass dem Liebesakt hier so eine ungewöhnlich große Bedeutung zugeschrieben wird, wie der Erzähler selbst süffisant bemerkt, beruht durchaus auf kabbalistischen Lehren. Ab dem 13. Jahrhundert vollzieht sich, wie Scholem beschreibt, innerhalb einer der Hauptquellen der Kabbala, dem *Sohar*, eine merkliche *Personifizierung* der Schechina. Die Schechina besteht aus einer Korrespondenz einer der drei oberen Sefiroth, der mütterlichen Bina und der unteren Schechina, in der untersten Sefira Malchuth, die offenbart, was die Bina gebärt. Insbesondere die untere Schechina unterliegt einer zunehmend personifizierenden Deutung innerhalb einer Sexualsymbolik. Die Harmonie der Sefiroth wird wiederhergestellt in der innergöttlichen Hochzeit von der Sefira Malchuth und der sechsten Sefira Tif'ereth (Jakob der ›Gerechte‹) oder der neunten Sefira Jessod (Josef der ›Gerechte‹), die als Phallus des himmlischen Menschen verstanden wird. Diese *conjunctio* der Königin und des Königs wird »ganz strikt als Urbild der sexuellen Vereinigung im kreatürlichen Bereich und ohne Bedenken unter deren Aspekten

---

29 Ebd., S. 142.

30 Diese kabbalistische Beschreibung der Dominanz des Männlichen lässt in Bezug auf das intellektuelle Klima während den Jugoslawienkriegen auch an die feministische Position von der Kroatin Dubravka Ugrešić denken, die ihre Zugehörigkeit zum Krieg führenden nationalen Kollektiv zurückweist und den Krieg auf die Grausamkeit einer misogynen adoleszent-unreifen Kultur der Männlichkeit und der Männerbünde zurückführt; Siehe Dubravka Ugrešić: *Kultur der Lüge*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995, Kap. »We are the Boys«.

31 Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 287; »[…] seoba duša i obnovu jedinstva nebeskog kralja i njegove kraljice, trebalo dovesti u skladnu celinu, odnosno, što je još važnije, u delotvernu celinu […]«, Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 224.

beschrieben«[32]. Weiter schreibt Scholem: »diese *conjunctio* des Königs und der Königin [ist] im jetzigen Stande der Welt, das heißt seit der Vertreibung aus dem Paradies, nicht mehr eine Sache Gottes allein, sondern auch des Menschen. Dadurch wird diese mystische Vereinigung oft zum intentionalen Gegenstand des Rituals«.[33]

In Albaharis Roman überschlagen sich bis zu diesem entscheidenden Moment am Sabbath die Ereignisse. Auf eine Ausstellung Alkalajs, der sich als Vater Margaretas entpuppt, und in dessen Bildern die jüngsten Erfahrungen mit dem Antisemitismus gleichfalls mit kabbalistischer Symbolik gedeutet werden, wird vor ihrer Eröffnung ein Anschlag verübt. Die Ausstellung wird trotz der Verwüstungen eröffnet, und der Erzähler verfasst in der ›minut‹ dazu einen Kommentar, in dem er der Regierung die Duldung und der orthodoxen Kirche die Unterstützung des Antisemitismus vorwirft. Von Drohanrufen und -briefen belagert, verschlechtert sich die psychische Verfassung des Erzählers so weit, dass er – und mit ihm der Leser – in jedem kurz geschorenen Jugendlichen auf der Straße eine Gefahr für sein Leben befürchtet. Auf dem Höhepunkt der Romanhandlung geht der Erzähler in Erwartung seiner Verabredung mit Margareta zurück zu seiner Wohnung, lediglich, um seine mit Hundekot beschmutzten Schuhe zu wechseln, und sieht von weitem, dass in seiner Wohnung Licht brennt. An dieser Stelle verzweigen sich die möglichen Lesarten des Romans. Eine Lesart ist, dass der Erzähler seine Wohnung verlässt und zum verabredeten Treffpunkt, einem alten Hinterhof in Zemun, geht, in dem eine alte Wasserpumpe steht (Eleazar taucht in Dačas Geschichte auch als Wasserträger auf, der nicht nur den körperlichen, sondern auch den Durst nach Gott löscht). Hier trifft er Margareta zwar nicht an, während er aber auf einer Bank sitzt und abwartet, erhebt sich ein Lüftchen und sein Körper füllt sich mit Licht an – was als die mystische Erfahrung des Astralleibs gedeutet werden kann –, bevor er von der Bank fällt und sich den Kopf aufschlägt. Nach einer anderen möglichen Lesart verlässt der Erzähler seine Wohnung nicht, sondern wird von Unbekannten niedergeschlagen (dementsprechend wäre, was er spürt, nicht Licht, sondern sein Blut). Margareta, die, als er in seiner Wohnung aufwacht, zugegen ist, behauptet, alles sei nach Plan verlaufen, ihr Weinen aber interpretiert der Erzähler dahingehend, dass der Plan schief gelaufen sei. Der Erzähler weiß nun selber nicht mehr, ob sich etwas ereignet hat oder nicht. Jaša Alkalaj will ihm diese Frage auch nicht eindeutig beantworten, deutet aber an, Dragan Mišović

---

32 Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* (Anm. 15), S. 178.
33 Ebd., S. 180.

habe ihn ausgewählt, und er sei als in der Öffentlichkeit stehende Person von Anfang an nur dazu dagewesen, die Aufmerksamkeit der Feinde zu erregen und von den wahren Plänen der Verschwörer abzulenken.[34] Die Welt des Erzählers bricht nun Stück für Stück zusammen. Alle, die Regierung, die orthodoxe Kirche und sogar die jüdische Gemeinde, distanzieren sich von den Antisemitismus-Vorwürfen im Kommentar des Erzählers und attackieren ihn. Die ›minut‹ wird geschlossen. Jaša Alkalaj, von dem er sich bei einem zweiten Besuch nach besagter Nacht endlich Klarheit erhofft, wird kurz vor seinem Eintreffen ermordet und als der Erzähler zu Marko flüchtet, glaubt er, die Kapuzenpullis der Mörder, deren Flucht er beobachtet hatte, in dessen Flur hängen zu sehen. Marko schickt ihn leise und entschieden weg, damit er, wie der Erzähler meint, nicht von den in der Küche sitzenden Mördern bemerkt werde. Der Erzähler packt einige Sachen und flieht aus Serbien über die ungarische Grenze.

Auf dem Höhepunkt des Romans findet sich hier das Motiv des Astralleibs (*Zelem*) oder der Prophetie als Schau des eigenen Selbst. Im *Zelem*, so Scholem, verbindet sich ein individuelles Gestaltmoment mit der mystischen Erscheinung des Göttlichen. Repräsentiert wird dies häufig durch die Begegnung mit dem der eigenen Person zugeteilten Engel, oder, wie im Falle von Albaharis Roman, durch das Sehen des feinstofflichen Lichtkörpers, der zwischen immaterieller Seele und materiellem Körper vermittelt und erlaubt, dass erstere in letzterem wohnen kann.[35] In der Gestalt Eleazars – dessen Name auf den Kabbalisten Eleasar von Worms anspielen könnte, der für eine Theorie des Astralleibs bekannt ist[36] – die zu verschiedenen Zeiten in der Geschichte Zemuns auftauche, ist nicht nur, wie bei Sorokin, das Motiv der Seelenwanderung (*Gilgul*) angesprochen. Eleazars Verbindung mit der ›linken Seite‹, d. h. sein Pakt mit dem Teufel, kann in kabbalistischer Tradition als ein Versuch verstanden werden, den Astralleib zu beschwören, was übrigens in der Kabbala deutlich negativ gezeichnet ist.[37]

Verschwörungstheorie und Paranoia in *Pijavice (Die Ohrfeige)*

Um besser demonstrieren zu können, auf welche unterschiedliche Art und Weise Sorokin und Albahari die Poetik der Verschwörungstheorie

---

34 Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 345; Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 268.
35 Siehe Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* (Anm. 15), S. 249–271.
36 Ebd., S. 259ff.
37 Ebd., S. 266.

und die paranoische verschwörungstheoretische Imagination produktiv machen, sollen hier einige Merkmale von Verschwörungstheorien benannt werden, und dies im Rückgriff auf einen Klassiker auf dem Gebiet, Richard Hofstadters Essay *The Paranoid Style*. Der Essay, der auf eine 1961 gehaltene Herbert Spencer Lecture zurückgeht, steht noch ganz unter dem Eindruck des McCarthyism in den USA. Hofstadters Versuch einer Symptomatologie eines ›paranoiden Stils‹ im politischen und theoretischen Denken stellt aufgrund der hinreichenden Allgemeinheit und der philosophischen Informiertheit seiner Argumente sowie seiner Betonung des Stils und des Phänomencharakters von Verschwörungstheorien ein vielseitig verwendbares Instrument der Analyse dar. Hofstadters Argumentation lässt sich unter zwei Gesichtspunkten bündeln: einerseits die Wahrnehmung der geschichtlichen Situation, andererseits die Konzipierung des Feinds gemäß des *paranoid style*. Hinsichtlich beider Gesichtspunkte hat Hofstadter das religiöse apokalyptische Erbe politischen Denkens im Visier, wie seine Bezugnahme auf Norman Cohns Studie zum Millenarismus im Mittelalter (in Westeuropa), *The Pursuit of the Millennium*, zeigt.[38] Es geht Hofstadter nicht nur darum, dass der *paranoid style* sich immer im Moment der Krise, der Entscheidung wähnt, sondern dass aufgrund sozialer Konflikte – wir mögen heute kulturell, usw. ergänzen – »ultimative Werteschemata« aktiviert werden, die »fundamentale Ängste und Formen des Hasses, anstatt verhandelbarer Interessen, in die politische Praxis einbringen«.[39] Auch was Hofstadter über die Konzipierung des Feinds schreibt, betrifft dieses religiöse apokalyptische Erbe. Während der Verschwörungstheoretiker selbst sich moralisch über alles erhaben wähnt, konzipiert er den Feind spiegelbildlich als ›amoral

---

38 Richard Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. New York (Knopf) 1965, S. 38.

39 Ebd., S. 39, Übersetzung durch den Verfasser, MM, »[…] social conflicts that involve ultimate schemes of values and that bring fundamental fears and hatreds, rather than negotiable interests into political action.« Nicht nur mag einem hier die etwas starre Gegenüberstellung von Ängsten/Werten und ›verhandelbaren Interessen‹ zweifelhaft erscheinen, insbesondere der nächste Satz, nach dem eine Katastrophe oder die Angst vor einer Katastrophe für eine ›paranoide Rhetorik‹ sprächen, mag uns vielleicht daran zweifeln lassen, ob sich mit dem ›paranoiden Stil‹ nicht jede Politik gebrandmarkt sieht, die sich nicht konservativen Vorstellungen von Machbarkeit beugt. Obwohl bei Hofstadter ein eng pragmatisches angelsächsisches Verständnis von Politik am Werk ist – in Stellung gebracht in erster Linie gegen den McCarthyism – bleibt die Frage nach dem Machbaren vs. dem, was menschlichem Handeln entzogen ist, ein beständiger Horizont politischer Reflexion. Für eine geschichtliche Kontextualisierung Hofstadters, für eine Würdigung seiner anhaltenden Wirkungsmächtigkeit sowie für eine analytische Kritik, die insbesondere auch auf die zeittypische Beschränktheit von Hofstadters Denken in der Dichotomie von Elite/polischer Praxis und Masse/›Populism‹ eingeht, siehe Fenster 2008, S. 23–51.

superman‹,[40] der im Verfolg seiner ›Endlösung‹ (›final solution‹) keine moralischen Rücksichten kennt. Diese Projektion einer Art des negativen sadistischen Ideal-Ichs auf den Feind kann ihm dann als Rechtfertigung seines eigenen zweckrationalen, kaltblütigen Handelns dienen. Michael Hagemeister hat aufgezeigt, wie die wirkungsmächtigste Verschwörungstheorie der Geschichte, die *Protokolle der Weisen von Zion*, von der russisch orthodoxen Tradition apokalyptischer Erzählungen vom Antichrist beeinflusst ist.[41] Wie Eva Horn anhand der Judasfigur in der Passionsgeschichte zeigt, ist der ›böse Verräter‹ ein notwendiger Teil des Heilsgeschehens. »Die Säkularisierung des Satans ist der Feind, der Feind die irdische Version des großen Widersachers«[42] und allzu häufig bedarf man in der Politik des Feinds als Komplizen.

Im Hinblick auf die hier verhandelte Frage nach der subversiven Affirmation verschwörungstheoretischer Imagination in Albaharis Roman lohnt es sich wiederum, auf Sorokins Romantrilogie als Vergleichs- und Kontrastfolie zurückzugreifen. Wie bereits dargestellt, überbietet der Plot bzw. das Komplott hier jegliche politische Dimension und führt auf die religiöse apokalyptische Dimension zurück. Dabei gelingt es Sorokin aber in der Sujetführung – indem er einen Analogieschluss nahe legt – die apokalyptische Dimension des totalitären Denkens freizulegen. Die Brüder und Schwestern des verlorenen Lichts tragen in *Put' Bro*, dem zweiten Teil der Trilogie, die Uniformen der SS, sie foltern in den Uniformen des NKVD, vordergründig, um die Verschwörung des Klassenfeinds zu vereiteln, eigentlich, weil sie an der Wiederherstellung der Harmonie des Universums arbeiten. Sorokins Nachvollzug ideologischer Sprechakte in der performativen Mächtigkeit, wie sie der Sozialistische Realismus ihnen zuschrieb,[43] wird in *Trilogija* kontinuiert und überboten: Die Sprache der Herzen, im Wortschatz noch reduzierter und hermetischer, ist noch mächtiger als das kommunistische Kaderwelsch. In *Led* verweist Gena, der Bruder des rechtsradikalen Kela, auf eine damals tatsächlich existierende Kunst-Webseite *Stalin Art* (www.

---

40 Diese Metapher übernimmt Hofstadter von Cohn, der sie in *The Pursuit of the Millennium* für die millenaristische Sekte des ›Free Spirit‹ prägt, siehe Norman Cohn: *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary and Mystical Anarchists of the Middle Ages – Revised and expanded edition*, London (Temple Smith) 1970, S. 148.

41 Michael Hagemeister: »Die ›Weisen von Zion‹ als Agenten des Antichrist«, in: Bodo Zelinsky (Hg.): *Das Böse in der russischen Kultur*, Köln/Weimar (Böhlau) 2008, S. 76–90.

42 Eva Horn: *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt/M. (Fischer) 2007, S. 18.

43 Sylvia Sasse: *Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München (Fink) 2003, S. 23–52 und S. 191–199.

stalin.ru[44]) mit dem Motto »vse na bor'bu s bessoznatel'nym« (›Alle auf in den Kampf mit dem Unbewussten‹), auf der man ein Bild von Stalin sehen kann, wie dieser seinem Spiegelbild droht. Die Bildunterschrift lautet »Est' čelovek – est' problema. Esli net čeloveka – net problem.« (»Solange es einen Menschen gibt, gibt es ein Problem. Wenn es keine Menschen gibt, gibt es keine Probleme«.)

In Hinblick auf Albaharis Roman stellt sich die Frage nach den verschwörungstheoretischen Symptomen, wie Hofstadter sie nachgewiesen hat, noch komplexer dar. Einerseits gilt es, die Seite der Nationalisten zu betrachten. Obwohl die stereotypen Verschwörungstheorien dieser Gruppe nur hin und wieder schlaglichtartig beleuchtet werden, ergibt sich doch zusammengenommen mit den Kommentaren des Erzählers,[45] ein stimmiges Bild der »xenophoben Paranoia«, wie Filip David sie beschrieben hat: Von der ›Weltöffentlichkeit‹ in die Enge getrieben und in Erwartung der Bestrafung Serbiens, projizieren die serbischen Nationalisten ihren Hass und ihre Angst auf eine – in Wahrheit schwache – Minderheit unter ihnen, die jüdischen Serben, und stilisieren sie zu einer existenziellen Bedrohung, der sie rücksichtslos entgegentreten müssten. Auf der anderen Seite jedoch steht die Projektion der jüdischen Minderheit. Die Verschwörer um Margareta erwarten – die Antisemiten nur beim Wort nehmend und wenig auf den Schutz der serbischen Mehrheitsgesellschaft hoffend – das Schlimmste: die Wiederaufnahme des nationalsozialistischen Projekts der ›Endlösung‹. Sie beschließen,

---

44 Im Zeitraum des Verfassens dieses Aufsatzes ist nur noch die *root page* zugänglich. Die Autoren konnten bisher nicht ausfindig gemacht werden.

45 So schreibt der Erzähler in einem Kommentar: »Um andere zu hassen, müssen wir zuerst uns selbst hassen wegen einer Unzulänglichkeit oder Schwäche, deren Ursache wir nicht bei uns, sondern bei dem, der wegen seines Andersseins auffällt und – was noch wichtiger ist – zu schwach ist, um sich zu verstecken oder sich zu wehren, suchen. […] Während ich diese Zeilen schreibe, sehe ich ein […], dass meine Einsichten zu spät kamen. […] Die Waage des Geistes hatte sich schon zur anderen Seite geneigt, die Balance war unwiederbringlich gestört. Außerdem, wer hätte vermuten können, dass man das Land nur ein Jahr später bewusst opfern würde, unter anderem um ausgerechnet den übelsten Teil der Gesellschaft zu stärken, der paranoisch die Schuld bei den anderen suchte und die wirklich Schuldigen freisprach.« Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 256; »Za mržnju prema drugome potrebno je prvo osetiti mržnju prema sebi, prema nekoj svojoj nemoći ili nesposobnosti, za koju krivca nećemo potražiti u sebi, gde se doista nalazi, nego u nekom drugom, i to ne u bilo kom drugom, već u onome ko je, po prirodi stvari, dovoljno uočljiv i, što je najvažnije, dovoljno nemoćan, te ne može da se sakrije a ni da se odbrani. […] Sada, dok ovo pišem, vidim da nisam uspeo […] Vaga duha je već bila preopterećena, jezičak na skali toliko izbačen iz balansa, i taj kvar, da ga tako nazovem, nije bilo moguće popraviti. Osim toga, ko je mogao da pomisli da će, samo godinu dana kasnije, zemlja biti svesno žrtvovana, s namerom, između ostalog, da se u kolektivnom duhu pojača upravo njegov najizopačeniji deo, onaj koji paranoično traga za krivcima u drugima, oslobađajući na taj način od krivice one koji su stvarno krivi za sve.« Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 199.

der »Armee der Einigkeit und des Heils« zuvorzukommen, indem sie mittels kabbalistischer Techniken die kosmische Harmonie wiederherstellen oder eventuell auch Golems schaffen,[46] um die Feinde in Angst und Schrecken zu versetzen. In diesen Phantastereien projizieren sie die dem Feind zugeschriebene übermenschliche Kraft auf sich zurück.

Die Frage nach der *Paranoia* stellt sich also in Hinblick auf Albaharis Roman in besonderem Maße. In Sorokins *Trilogija* erscheint die Handlung häufig hyperbolisch phantastisch und folgt insbesondere im dritten Teil, *23 000*, den Mustern des populären Spionageromans à la Ian Flemings James-Bond-Romanen, wobei der Spionageroman, wie Eva Horn ausführlich gezeigt hat, das ›Arkane der Macht‹ als Kehrseite des demokratischen Ideals ihrer öffentlichen Transparenz reflektiert, also aus der Ungewissheit entsteht, wer uns eigentlich regiert und zu welchem Preis.[47] Wie bereits erwähnt, findet jedoch die Verschwörung in *Pijavice* im machtfernen Bereich, zwischen Morgenkaffee, Spaziergang, Redaktionsbesuch und abendlichem Joint statt. Albahari lässt den Erzähler und Marko über diesen Kontrast der ›großen Verschwörung‹ und des alltäglichen Settings sogar diskutieren bzw. palavern. Marko ist dabei der Auffassung, dass man ungerechtfertigterweise die Wirklichkeit wie einen ›amerikanischen Streifen‹ wahrnehme, obwohl es in Europa und insbesondere in Serbien keine Verschwörungen von großem Maßstab gebe. Allenfalls einige Morde unter Kriminellen, die sich mittlerweile zu Patrioten gemausert hätten, seien unaufgeklärt. Der Erzähler läuft gegen diese Behauptung Sturm:

> Warum sollte Serbien, versuchte ich meinen Standpunkt zu verteidigen, schlechter sein als andere Länder, warum dürfen wir nicht auch eine ordentliche, große Verschwörung haben? Serbien ist nun einmal schlechter als viele andere Länder, mir scheint, du hast da was verpennt.[48]

Albaharis Roman legt nahe, dass die kabbalistische Verschwörung als drogeninduzierte Psychose des Erzählers zu betrachten ist, katalysiert durch die Phantastereien der ›Esoteriktante‹ Margareta und des Sonderlings Dragan Mišović sowie durch eine Reihe anderer Figuren. Dafür,

---

46 Die Fähigkeit, Golems gegen die Feinde einzusetzen, schreibt Jaša Alkalaj in scherzhafter Absicht dem geheimnisvollen, verschrobenen Dača zu. Das Motiv wird im Zusammenhang mit der Verschwörung aber immer wieder erwähnt, insbesondere sei das Manuskript »Brunnen« laut Margarete mit einer Technik belebt worden, die der Erschaffung eines Golems ähnelt.

47 Horn: *Der geheime Krieg* (Anm. 42).

48 Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 81; »Što bi Srbija, pokušao sam da se odbranim, bila gora od drugih zemalja, zašto i mi ovde ne bismo imali jednu dobru, veliku zaveru? Srbija je već gora od mnogih zemalja, rekao je Marko, ali izgleda da si ti nešto propustio.« Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 64.

und nicht dagegen, spricht auch der Umstand, dass das erzählende Ich im Exil seine psychotische Episode vor seiner Flucht nach wie vor nicht rational in sein Gedächtnis zu integrieren vermag. Einerseits ist der Erzähler nach wie vor nicht in der Lage zu sagen, ob seine transzendente Erfahrung (des Astralleibs) nur eingebildet war oder nicht, andererseits objektiviert er die Vergangenheit bereits sehr stark:

> Die Zeitungen waren in jenen Tagen voll von Meldungen über die Bemühungen der Regierung, einen Dialog mit den Albanern zustande zu bringen und so ihr Bild vor den kritischen Augen der Weltöffentlichkeit zu verbessern, aber wenn es ein Thema gab, über das ich nicht die geringste Lust hatte zu diskutieren, dann dieses. Heute ist mir klar, dass ich es damals unbewusst vermied, über die Wirklichkeit zu reden, und dass alles, was mir in jenen Frühlingsmonaten vor sechs Jahren passierte, diese Ausflüge in die Schattenwelt der Mystik, eine Art Selbstbetrug war, ein seltsamer Trost, oder – und das ist der treffendste Ausdruck – eine Flucht vor dem, was damals unsere Welt und deren Wirklichkeit war. Selbst die Begegnung mit den entfesselten Nationalisten war so surreal, dass ich sie nicht als einen Teil dieser Wirklichkeit empfunden hatte. Das war freilich ein Irrtum, denn diese scharfen Kerle waren so wirklich wie die Hiebe, die sie mir versetzten […] Sie sitzen übrigens immer noch dort.[49]

Hofstadter, dies gilt es zu bedenken, distanziert seinen Begriff des *paranoid style* vom klinischen Terminus der Paranoia.[50] Während der Paranoide und der Typ, den er im Auge habe, sich darin glichen, dass sie eine systematische Wahnvorstellung von Verfolgung hätten, sehe der Verschwörungstheoretiker die Gefahr nicht speziell gegen sich, sondern gegen eine Nation, eine Kultur oder eine Lebensweise (›way of life‹) gerichtet. Der Verschwörungstheoretiker sei somit »irgendwie rationaler und sehr viel

---

49 Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 134f.; »Novine su tih dana neprekidno donosile vesti o nastojanju vlasti da uspostavi dijalog sa Albancima i tako stvori povoljniju sliku o sebi pred ispitivačkim pogledom svetske javnosti, i ako je postojala tema o kakoj nisam imao ni najmanju želju da razgovaram, Marko ju je upravo načeo. Sada shvatam da sam, u stvari, izbegavao da govorim o stvarnosti, i da je sve ono što mi se dešavalo tih prolećnih meseci pre šest godina, sva ta srljanja u senoviti svet mističnih zbivanja, predstavljalo neki oblik zavaravanja, svojevresnu utehu ili, što je najbola reč, bekstvo od onoga što je tada predstavljalo naš svet, odnosno, njegovu stvarnost. Čak su i susreti sa raspojasanim nacionalistima bili toliko nadrealni, da ih nisam ni osećao kao deo te stvarnosti. Grešio sam u toj proceni, naravno, jer su oni, ti žestoki momci, bili podjednako stvarni kao i udarci koje su mi zadavali […] Uostalom, oni su i dalje na istom mestu […].« Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 105f.

50 Vgl. Ute Caumanns/Mathias Niendorf (Hg.): *Verschwörungstheorien. Anthropologische Konstanten – historische Varianten*, Osnabrück (Fibre) 2001. Die Herausgeber fordern in ihrer Einleitung aus sozialanthropologischer Sicht eine klare Unterscheidung zwischen der Verschwörungstheorie als kollektiver, defizitärer Form des Urteilens über gesellschaftliche und politische, historische und aktuelle Prozesse und der medizinischen Paranoia.

uninteressierter«.[51] Jedoch scheint jener Wahrnehmungsmodus des Paranoiden gut auf den Erzähler von *Pijavice* zu passen, der versucht ist, jedes Detail seines persönlichen Erlebens und jede Person seiner Umgebung in die ›Verschwörung‹ zu integrieren.[52] In diesem Abstand zwischen der von Albahari inszenierten und vom Erzähler und den Drahtziehern imaginativen überhöhten Verschwörung und der eigentlichen stereotypen jüdisch-freimaurerischen Verschwörungstheorie liegt die dekonstruktive Kraft von Albaharis Verfahren. Der Hass der Antisemiten drängt ganz machtferne, vielleicht etwas verrückte, aber sehr liebenswerte Menschen in die Rolle von mystischen Verschwörern. Ihnen stehen nicht die Medien und nicht die Kapitalströme zu Gebote, ihnen gehorchen nicht die Regierungen und nicht das Volk. Angesichts der minutiös innerhalb der kabbalistischen Lehren entworfenen Verschwörung könnte man zwar auch in Hinblick auf Albahari von einem überbietenden Nachvollzug der Poetik der Verschwörungstheorie sprechen, andererseits ist jedoch die Wahnhaftigkeit dieser Verschwörung auch eine Art *Unterbietung* der verschwörungstheoretischen Imagination, insofern deutlich wird, dass die jüdische Verschwörung als Gegenentwurf der Juden selbst (bzw. des Erzählers) zu den antisemitischen Verschwörungstheorien aus der Situation der Ohnmacht entsteht. Albahari knüpft hier in gewisser Weise an die Poetik der Verschwörung und Paranoia von Danilo Kiš an. Wie Tatjana Petzer gezeigt hat, antwortet Eduard Sam, das ›historische Paradigma‹ des Juden schlechthin, auf die Zuschreibungen, dass er ein Verschwörer sei, mit ›messianischem Wahn‹, mit einer Art esoterischem und anarchistischem Gegenplan zu jenem, der aus der Feder Adolf Eichmanns stammt.[53] Auch in anderer Hinsicht knüpft Albahari an die Poetik der Paranoia Kišs an, von der Petzer schreibt: »Das Geheimnisvolle und Unheimliche, das sich um imaginierte und reale Verschwörungen rankt und über Symbolträger entfaltet, wird in Kišs Texten nicht vermindert«.[54] Dabei sei in den mysteriösen Beziehungsnetzen von Motiven, Daten und

---

51 Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics* (Anm. 39), S. 4: »[…] somewhat more rational and much more disinterested« – bei der originellen Verwendung des Worts ›uninteressiert‹ (*disinterested*) hat Hofstadter vielleicht Arendts Verwendung des kantischen Terminus der ›Uninteressiertheit‹ in ihrer Kultur und Politik betreffenden Urteilstheorie im Sinn; siehe Hannah Arendt: »The Crisis in Culture. Its Social and Political Significance«, in: dies., *Between Past and Present. 6 Exercises in Political Thought*, New York (Viking Press) 1961, S. 197–226.

52 Nichts kann mit nichts nicht verbunden sein – an einer Stelle wundert sich der Erzähler etwa, dass, nachdem ihn eine Spur in eine Tai-Chi-Stunde geführt hat, er in den dort geübten, poetisch benannten Körperübungen keine Verbindungen zu der geometrischen Figur entdecken kann.

53 Petzer: »Verschwörung und Paranoia im Werk von Danilo Kiš« (Anm. 11), S. 342.

54 Ebd., S. 355.

Namen »göttliche Schöpferkraft […] von teuflischen Machenschaften nicht zu unterscheiden«.[55] Eine Form der paranoiden ›Hypersemiotizität‹ kennzeichnet auch den Text Albaharis: Für den Erzähler muss alles mit allem verbunden sein und auch die Ambivalenz der Verschwörung zwischen ›göttlich‹ und ›dämonisch‹ ist gegeben, vor allem durch die Erzählperspektive, in der ein nichtjüdischer Serbe in die jüdische Verschwörung verwickelt wird. Vom Kabbalisten Eleazar, dessen Seele der Erzähler als körperlicher Träger aufnehmen wird, wird kolportiert, er habe seine Seele dem Teufel verschrieben. Auch Margareta ist eine mysteriöse Frau, die das Tageslicht bei ihren Unterredungen meidet – die Schechina kann nach Scholem auch als dämonisch vorgestellt werden, weil in ihr die strafende Macht der ins Ungleichgewicht geratenen Sefiroth nach außen tritt.[56] Wichtig sei, so Margareta, dass sich die Seele nicht in einem Körper niederlasse, in dem schon eine böse Seele sei, weil dies die »Zerstörung des Wirts«[57] zur Folge haben könnte. Damit ist die Titel gebende Parasitenmetapher angesprochen: »Pijavice« bedeutet eigentlich »Blutegel«, ein kühner Titel, der in der englischen Übersetzung, *Leeches*, auch übernommen wurde. Mit dem Blutegel, der einerseits ein Parasit ist, andererseits aber gerade in dieser Funktion eines der wichtigsten Heilmittel der Medizin des Mittelalters war – Eleazar tritt im Roman auch als Blutegelhändler auf – ist vielleicht die Ambiguität der Zuschreibungen an die Juden symbolisiert. Aus der Logik dieser Zuschreibungen bricht auch der Erzähler nicht aus. Dieser wird unvermittelt mit den weitestgehend vertuschten antisemitischen Vorfällen konfrontiert; er reagiert mit impulsiver, spontaner Solidarität. Dies zeichnet ihn moralisch aus, oder macht ihn – innerhalb der Logik der Verschwörung – zum Auserwählten, als derjenige – man beachte hier wiederum die Parallele zum Parasitären – der seinen Körper der Seele des Kabbalisten zur Verfügung stellen wird, und darum leiden muss. Andererseits hält diese Solidarität ihn nicht davon ab, prädestiniert ihn vielmehr, ›die Juden‹ – und darin wird er von einigen von diesen selbst unterstützt – zu exotisieren, ihnen genauso außergewöhnliche Fähigkeiten zuzuschreiben, wie es die Antisemiten oder sie selbst teilweise tun. Vielleicht will Albahari mit der bitteren Pointe, dass die jüdische Gemeinde sich vom Erzähler und seinem letzten, skandalösen Kommentar distanziert und jegliche Verbindung zu ihm abstreitet – was ja auch stimme, so der Erzähler –, *nicht nur* eine Strategie des *appeasement* darstellen und kritisieren, sondern auch eine

---

55 Ebd.

56 Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* (Anm. 15), S. 184.

57 Albahari: *Die Ohrfeige* (Anm. 20), S. 288; »može da ima propast tela domaćina«, Albahari: *Pijavice* (Anm. 20), S. 225.

spontane Form des falschen Philosemitismus in Frage stellen, der den dem Antisemitismus zugrunde liegenden Glauben an die Exzeptionalität der Juden nur unter umgekehrten Vorzeichen beibehält?[58]

Albahari hat keine Märtyrergeschichte geschrieben, zumindest keine *einfache* – darauf weist das Eingeständnis der Eitelkeit des Erzählers hin, die hypertroph endende Steigerung seines Selbstwertgefühls anhand der Introjektion des Anderen, die ihn überhaupt seinen Weg ins Exil bis ans Ende beschreiten lässt. Mehr noch aber hat Albahari nicht die Geschichte *seines* Martyriums geschrieben: Man kann die Erzählerfigur, obwohl sie etwa, wie der Autor, die orthodoxe Kirche kritisiert, nicht mit Albahari gleichsetzen. Der Geist des Erzählers ist zunehmend zerrüttet und dessen zur Toleranz aufrufende Kommentare vermögen sich weniger scharfsinnig und objektiv mit dem Problem des Antisemitismus auseinanderzusetzen als Albahari.[59] Ferner nimmt Albahari, wie oben dargestellt, nicht für sich in Anspruch, ins Exil getrieben worden zu sein. Albahari treibt mit dem Leser gewissermaßen ein Verwirrspiel. Er schafft eine Figur, die in ihrem Leidensweg noch besser, heroischer erscheint als er. Für diese *imitatio christi* ist Voraussetzung, dass die Figur, selbst nicht-jüdisch, sich ohne Not der Leiden der Juden annimmt.

Die Frage der ›Zugehörigkeit‹ bei Albahari – was ist ein ›jüdischer Schriftsteller‹?

Was bedeutet nun diese Schreibweise für die Frage, die sich viele serbisch-jüdische Schriftsteller gestellt haben: ob man denn ein ›jüdischer Schriftsteller‹ sein wolle – eine Frage, die Danilo Kiš verneinte, der zeitgenössische Schriftsteller Filip David jedoch bejaht.[60] Für Albahari ist zuvorderst die sorgfältige Erwägung typisch, was dies sei, die jüdische Literatur. Dieser Frage widmet er u. a. seine Essays »Die Last der Mimikry«[61] und »Die

---

58 Vgl. Goldstein: »Types of Anti-Semitism on the Territory of Former Yugoslavia« (Anm. 2), S. 26f. Goldstein bezeichnet den falschen Philosemitismus als die gegenwärtig gefährlichste Form des Antisemitismus auf dem Balkan.

59 Siehe David Albahari: »Globalni antisemitizam« (»Globaler Antisemitismus«), in: ders.: *Teret: Eseji*, Beograd (Forum Pisaca) 2004, S. 96–100. In diesem Essay setzt sich Albahari mit dem Versuch des Historikers Daniel Goldhagen auseinander, den Antisemitismus bzw. seine verschiedenen Erscheinungen historisch zu periodisieren.

60 Renate Hansen-Kokoruš: »Zur Frage jüdischer Identität in der jüngeren serbischen Literatur: Filip Davids ›Hodočasnici neba i zemlje‹«, in: *Die Welt der Slaven* 48 (2003), S. 239–250.

61 David Albahari: »Teret mimikrije« [1996], in: ders.: *Teret: Eseji*, Beograd (Forum Pisaca) 2004, S. 69–72.

jüdische Literatur, der jüdische Schriftsteller«[62]. Die jüdische Identität sei insgesamt fraglich geworden mit der Säkularisierung des Judentums in der jüdischen Aufklärung (*haskala*), die die religiöse Identität opferte, um die europäischen Juden »aus dem Getto zu führen«[63] und an die wichtigen geistigen Strömungen Europas anzuschließen. Mit Sprache und Territorium lasse sich die jüdische Literatur nicht bestimmen; daran ändere auch die Existenz Israels nichts, dessen 50-jähriges Bestehen nur einen kleinen Zeitraum im Verhältnis zu der langen Zeit darstelle, welche die jüdische Literatur »in der Diaspora«[64] und »im Exil«[65] verbracht habe. Irgendwie unabdingbar ist die Definition, dass jüdische Literatur die Literatur sei, »die Schriftsteller jüdischer Herkunft schreiben«.[66] Diese Bestimmung aber vernachlässige das »Element der persönlichen Wahl«,[67] also dass manche Schriftsteller jüdischer Herkunft sich gar nicht mit dieser auseinandersetzen wollen. Dies wird noch dadurch verkompliziert, dass bestimmte jüdische Schriftsteller, unabhängig von einer solchen ›Wahl‹ Ähnlichkeiten zeigen mögen, die dazu verleiten, sie in eine jüdische Tradition zu stellen, während man bei anderen Schriftstellern jüdischer Herkunft niemals auf diese Idee kommen würde – ein Unterschied, den Albahari zufolge die amerikanische Literatur zeige.[68] Albahari lehnt interessanterweise auch den Begriff der ›ethnischen Literatur‹ (›etnička književnost‹) nicht ab, gibt ihm aber durch zwei Aspekte eine besondere Wendung. Zum einen würde für ihn, ein jüdischer Schriftsteller zu sein, bedeuten, Erbe vieler ethnischer Literaturen zu sein,[69] die demnach allenfalls Familienähnlichkeiten haben. Zu diesem Aspekt der vielen Ursprünge – man könnte ihn den ›genealogischen‹ nennen – kommt jedoch noch die Frage nach der Besonderheit im Verhältnis zur jeweiligen dominierenden Nationalliteratur bzw. der Verallgemeinerbarkeit ihrer Minorität hinzu. Denn wenn der moderne Jude im Zeitalter der Nation notgedrungen ein »›ewiger Jude‹«[70] sei, so sei das eigentliche Thema der jüdischen Literatur doch, was es heiße, »›ein anderer‹«[71] zu sein. Diese Be-

---

62 David Albahari: »Jevrejska književnost, jevrejski pisac« [1998], in: ders.: *Teret: Eseji*, Beograd (Forum Pisaca) 2004, S. 73–84.

63 Albahari: »Antisemitizam: Srbija i Kanada« (Anm. 5), S. 74: »da izvede evropskog Jevrejina iz geta«.

64 Ebd., S. 76: »diaspora«.

65 Ebd.: »u izgnanstvu«.

66 Albahari: »Teret mimikrije« (Anm. 61), S. 70: »književnost koju pišu pisci jevrejskog porekla«.

67 Ebd., S. 71: »element ličnog izbora«.

68 Siehe Albahari: »Jevrejska književnost, jevrejski pisac« (Anm. 64).

69 Albahari: »Teret mimikrije« (Anm. 61), S. 71.

70 Albahari: »Jevrejska književnost, jevrejski pisac« (Anm. 62), S. 75: »›Jevrejin lutalica‹«, wörtlich: ›umherstreifender Jude‹.

71 Ebd., S. 83: »›neko drugi‹«.

stimmung aber lasse sich nicht nur verallgemeinern für alle minoritären ethnischen Literaturen, sondern für jegliche Literatur überhaupt – was nicht heißt, das jede mögliche Verallgemeinerung auch zu befürworten ist. Als maximal ›symbolische Formel‹ (›simbolična formula‹) zitiert Albahari Marina Cvetaevas berühmten Ausspruch, dass ›jeder Dichter ein Jude sei‹, wobei Elemente des Kontexts, die man hinzudenke, die an sich schädliche Allgemeinheit rechtfertigen würden. Das Paradox liegt demnach darin, dass das Besondere an der jüdischen Literatur, ihre Minorität, verallgemeinerbar ist. Sie ist jedoch nicht beliebig verallgemeinerbar. Über die Frage der Angemessenheit einer Verallgemeinerung entscheiden die Machtverhältnisse und die Menschen, die sich ihrer geschichtlich gewordenen, im Streit befindlichen Urteilsschemata bedienen. (Jüdische) Identität als Fremd- und Selbstzuschreibung ist gleichfalls nicht beliebig, sie berührt etwas, was Albahari mit Begriffen der ›Last‹ / ›Gewicht‹ / ›Schwere‹ (›težina‹) oder ›Bürde‹/ ›Last‹/ ›Ballast‹ / ›Fracht‹ (›teret‹) bezeichnet. ›Die Bürde der Mimikry‹ (›teret mimikrije‹) referiert etwa auf das asymmetrische Verhältnis eines nachhaltigen Zwangs für die Juden, sich anzupassen, und die gegenstrebige, nicht symmetrische Freiheit sich zu verallgemeinern, wobei freilich auch Identität als Nicht-Anpassung sowohl als Zwang als auch als Freiheit gedacht werden kann. »Wenn ein Mensch stirbt, stirbt eine ganze Welt«, zitiert Albahari den Talmud, und der Autor nimmt diesen Aspekt der Persönlichkeit in *Pijavice* mit dem Motiv des Astralleibs auf, der als Vereinigung mit der göttlichen Sphäre dennoch, wie Scholem betont, ein personales Element hat. Ein Mensch individuiert sich für Albahari, indem er sich zu diesem Gewicht der Geschichte verhält – vielleicht auch, indem er versucht, die Last abzuwehren. Es gibt keine absolute Identität oder Eigenheit, sondern ein Spiel und einen Kampf der Selbst-/Zuschreibungen und der Einforderung und Zurückweisung von Zugehörigkeiten. Es findet keine Selbstzuschreibung im luftleeren Raum absoluter Autonomie der Person statt, aber auch die Gewalt der Zuschreibung nimmt in der Geschichte nicht oft nahezu absolute Gewaltförmigkeit an. Die Kunst spielt in Hinblick auf diese ›Bürde‹ eine besondere Rolle, denn sie vereint Verantwortung und Spiel. In ersterer Hinsicht erinnert das ein wenig an die Rolle der Kunst, die Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* skizziert. Albahari schreibt am Ende von »Jevrejska književnost, jevrejski pisac«:

> […] der Schriftsteller muss – abgesehen davon, dass er ein Meister der Verkleidung und des Annehmens fremder Identitäten ist – mit der Stimme desjenigen sprechen, der er wahrhaft ist. »Die kühnste Tat für einen jüdischen Schriftsteller, aber auch sein eigentliches Exil, besteht darin, so sagte der französisch-jüdische Schriftsteller Albert Memmi, zu allen Menschen als Jude

> zu sprechen.« Die Erzähler, die diese Wahl getroffen haben, reden, gerade auf diese Weise, und alle – in welcher Verbannung sie sich deshalb auch immer befinden, was für Schicksale sie auch immer beschreiben – entscheiden sich am Ende immer für die Hoffnung und führen so die Tradition, die jahrhundertelang das Wesen des jüdischen Lebens bestimmt hat, fort.[72]

Während in dieser Bestimmung der Verantwortung des Erzählers schon bemerkenswert ist, dass er vermag, an seiner wahren Stimme festzuhalten, obwohl er sich verkleidet und in andere Rollen schlüpft, bestimmt Albahari im Zuge seiner oben schon anzitierten, recht persönlichen Definition, was es heiße, ein jüdischer Schriftsteller zu sein, die Funktion literarischer Mimesis noch einmal anders:

> Ein Jude zu sein, bedeutet, dass ich eine Last tragen soll, eine willkommene Last, könnte man sagen, denn darin besteht strenggenommen das eigentliche Wesen des Schreibens: Schreiben ist das Aufzeichnen der Erfahrung, diese Last zu tragen, es hilft den Leuten, diese Last von ihren Schultern abzusetzen, wenn auch nur für kurz, um zu sehen, dass – trotz aller Schwere und allen Leids – es einen Sinn am Wegesrand gibt.[73]

Die Literatur nimmt die ›Last‹ auf sich und befreit sich von ihr gleichzeitig. Das Verfahren der Produktivmachung der verschwörungstheoretischen Imagination kann deshalb in der Interpretation nicht auf seine politischen Konsequenzen reduziert werden. Die ›Paranoia‹, die Albahari seinem Erzähler als Wahrnehmungsmodus gibt, ist eine Bewältigung (soweit das möglich ist), einer kollektiv als Trauma erfahrenen Zeit auf genuin schriftstellerische ästhetische Weise. Die ›Paranoia‹ wird gleichsam zum kraftvollen Vehikel der Kunst, deren ureigenste Fähigkeit es ja ist, Bedeutsames im Banalen und ungeahnte Verbindungen zwischen den Dingen aufzufinden. Wenn der Erzähler in *Pijavice* etwa aus der Wohnung Margaretas schaut und um einen nahe gelegenen Hügel »eine raffinierte Anordnung von Männern und Frauen, ein eigentümliches Ornament aus Menschen« sieht und der Leser nicht weiß, ob der Erzähler nun wirklich

---

72 Albahari: »Jevrejska književnost, jevrejski pisac« (Anm. 62), S. 84: »[…] pisac – bez obzira što je majstor prerušavanja i preuzimanja tuđih identiteta – mora da govori glasom onoga koji on doista jeste. ›Najviši čin smelosti za jevrejskog pisca, ali i njegovo pravo izgnanstvo, rekao je francusko-jevrejski pisac Albert Memi, sastoji se u tome da počne da govori svim ljudima kao Jevrejin.‹ Pripovedači uvršćeni u ovaj izbor govore upravo na taj način, i svi – ma kakva bila izgnanstva u kojima se zbog toga nalaze, ma kakve bile sudbine koje opisuju – na kraju uvek biraju nadu, nastavljajući tradiciju koja je vekovima definisala suštinu jevrejskog bića.«

73 Albahari: »Teret mimikrije« (Anm. 61), S. 71: »Biti Jevrejin znači da sam dobio da nosim teret, dobrodošli teret moglo bi se reći, jer u tome se zapravo krije suština pisanja: pisanje beleži iskustvo o nošenju tog tereta, ono pomaže ljudima da skinu teret sa svojih ramena, makar na kratko, i da uvide da, uprkos težini i patnji, postoji neki smisao na kraju puta.«

etwas Außerordentliches im Blick hat oder nur eine vollkommen beliebige Anordnung von Menschen im Raum, später dann argwöhnt, dass dies vielleicht eine Probe für das kabbalistische Gruppenritual gewesen sein könnte, ist dies jedenfalls eine der luzidesten Formen des *sdvig*, der ›Wahrnehmungsverschiebung‹ (Viktor Šklovskij), die ein Schriftsteller bewirken kann. Albaharis Schreiben, sein Sich-Einschreiben in die serbische Literatur und die Weltliteratur gilt es in der Frage nach ›nationaler Zugehörigkeit‹ zusammen mit seinen politischen Bekenntnissen zu berücksichtigen. Albahari ist nicht nur ein Serbo-Kanadier kosovarisch-jüdischer Abstammung mit kosmopolitischen Einstellungen, Albahari ist ein Schriftsteller, der die Frage nationaler Zugehörigkeit ästhetisch erforscht. Insbesondere indem Albahari in seinen Erzählerfiguren eine Art Selbstfiktionalisierung betreibt, literarische *imagos* seiner Persönlichkeit schafft,[74] die von seiner biographischen Persönlichkeit bzw. deren Inszenierung im literarischen Leben verschieden sind, schafft er einen vieldeutigen und vergnüglichen Reflexionsraum für den Leser, in dem die Frage nach dem Verhältnis von Zugehörigkeit und Zuschreibung neu gestellt wird.

[74] Siehe zur formalistischen Konzeptualisierung des ›image‹ eines Autors, der Inszenierung seiner Person in Werk und literarischem Leben Aage Hansen-Löve: *Der Russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften) 1996, S. 414–422.

Performative Interventionen

Ivana Sajkos Theater der Disjunktion(en): *Rose is a rose is a rose is a rose* und *Prizori s jabukom*

Miranda Jakiša

Die kroatische Dramatikerin und Prosaautorin Ivana Sajko, die sich im Roman *Rio Bar* (2005) und in den nachfolgend behandelten Theaterstücken mit der Erfahrung des Krieges auseinander gesetzt hat, fühlt sich der amerikanischen Dichterin Gertrude Stein, deren Kampfschauplätze bekanntlich anderer Natur waren, verpflichtet. Die radikale Erneuerin Stein habe sie gelehrt, dass es gute und zugleich unverschämte Gründe für Literatur gibt, sagt Sajko im Begleittext zum Stück *Rose is a rose is a rose is a rose* (2008).[1] Stein soll in einer Vorlesung auf die studentische Frage: »Why don't you write the way you speak?« mit dem Satz geantwortet haben: »Why don't you read the way I write?«. Eine ebenso publikumsherausfordernde Haltung findet sich in Sajkos Stücken, in denen sie als Dramaturgin und Schauspielerin oder, präziser gesagt, als *Stimme* ihres eigenen Textes mitunter selbst auf der Bühne steht.

Am Beispiel der Aufführung des Stückes *Rose is a rose is a rose is a rose* am ZKM (Zagrebačko kazalište mladih) in Zagreb 2010 und mit Seitenblicken auf den Theatertext *Prizori s jabukom* (Szenen mit Apfel, 2009), wird hier der Postdramatik Ivana Sajkos nachgegangen. Sajko verwendet den vor allem durch den Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann etablierten Begriff des »Postdramatischen Theaters« in der Selbstbeschreibung ihrer Theaterarbeit, ohne diesen dogmatisch im Sinne einer vollständigen Überwindung des Dramatischen zu verstehen.[2] Ihre Bühnenarbeit wird im Folgenden auf zwei Ebenen, der der *Lautlichkeit* und der der *Bildlichkeit*, befragt. Beide Ebenen sollen anhand von jeweils drei Begriffen der Postdramatik-Forschung und -Theorie: Landschaft, Explosion und Tableau (Bildlichkeit) sowie Atmosphäre,

---

1 Vgl. hierzu den Begleitkatalog zu Ivana Sajko: *Rose is a rose is a rose is a rose*, hg. von Zagrebačko kazališta mladih 2010, S. 8.

2 Der Begriff des Postdramatischen Theaters wird hier, Patrick Primavesis Vorschlag folgend, als »Arbeitsformel zur Beschreibung verschiedener neuer, performance-naher Theaterformen, die anderen Prinzipien folgen als dem der Werkinszenierung« verstanden. Vgl. Patrick Primavesi: »Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München (edition text+kritik) 2004, S. 9.

Isotonie und Stimme (Lautlichkeit) näher erfasst und zugleich vor dem Hintergrund der nach-jugoslawischen Gesellschaften gelesen werden. Die Wirksamkeit von Sajkos Theater auf der *theatron*-Achse – jener Achse, die zwischen Bühne und Zuschauerraum verläuft – soll ausgewiesen und am Beispiel der genannten Stücke die Frage nach dem Politischen des Postdramatischen Theaters diskutiert werden. Im nachjugoslawischen Raum scheint gerade das Politische des zeitgenössischen Theaters, das sich in konkreten Aufführungssituationen in physischer Anwesenheit eines Publikums ›materialisiert‹, besondere Bedeutung für die Nachkriegsgesellschaften und deren Vergangenheitsbewältigung zu erlangen.

Krieg auf der Bühne

Prizori s jabukom handelt explizit von Krieg. Im Stück, in dem der Apfel(baum) als Metapher für Verbotenes, Übertritt der Ordnung und Verlust des Paradieses einerseits sowie für den zu verteidigenden ›Garten des Nationalen‹ andererseits einsteht, wird der Beginn von politischen und militärischen Auseinandersetzungen als Zeit des Unverständnisses beschrieben:

> Politička je situacija kompleksna pa su i radio i televizija neprekidno upaljeni. Naši su se momci iskrcali na neprijateljskom teritoriju i junački se probijaju naprijed. Pratimo vijesti, no isprva ne shvaćamo tko nam to prijeti? Koga bi se trebali bojati? Koga bi trebali mrziti? Zašto? Ne razlikujemo naše vojnike od njihovih vojnika. Ne razlikujemo raketnu paljbu od novogodišnjeg vatrometa. U početku nam je sve isto. Ne znamo puca li se ili se slavi. Ništa ne razumijemo.[3]
>
> Die politische Situation ist komplex, daher sind Radio und Fernseher ununterbrochen angeschaltet. Unsere Jungs sind auf feindlichem Territorium angekommen und schlagen sich heldenhaft nach vorn. Wir verfolgen die Nachrichten, doch wir verstehen nicht auf Anhieb wer uns eigentlich droht. Wen müssten wir fürchten? Wen sollten wir hassen? Warum? Wir können unsere Soldaten nicht von ihren unterscheiden. Wir unterscheiden Raketenfeuer nicht vom Neujahrsfeuerwerk. Zu Beginn erscheint uns alles gleich. Wir sind nicht sicher, ob man schießt oder feiert. Nichts verstehen wir.

Der von Anfang an unverstandene Krieg endet im Stück in mindestens gleichermaßen unerträglicher Offenheit. Am Ende der ›unbegreiflichen‹ Ereignisse steht die ungeklärte Frage der Schuld, auf die Sajkos Stück

---

[3] Ivana Sajko: *Prizori s jabukom*, unveröffentlichtes Manuskript, S. 6. Die Übersetzung aus dem Kroatischen stammt hier und im Folgenden von der Verf. Eine vollständige Übersetzung des Stücks *Szenen mit Apfel* ins Deutsche (übersetzt von Alida Bremer) findet sich in: *Theater der Zeit*, Nr. 5, Berlin 2009.

mit einem nicht näher spezifizierten »Wir« und der Forderung nach Übernahme von Verantwortung antwortet:

> Jer nema milosti. Tko zagrize – umrijet će. […] Bitno je da ne posumnjaju ni na trenutak. Netko mora snositi krivicu za sve te katastrofalne gubitke. Netko. Mi.[4]
>
> Denn es gibt keine Gnade. Wer zubeißt – stirbt. […] Wichtig ist, dass sie nicht einen Augenblick daran zweifeln. Jemand muss die Schuld für all diese katastrophalen Verluste tragen. Jemand. Wir.

Den in Kroatien vielfach künstlerisch verhandelten und reflektierten, als Gründungsnarrativ überhöhten und zugleich in zahlreichen Aspekten tabuisierten und totgeschwiegenen Krieg nimmt Sajko, das wird hier deutlich, zum ›guten Grund‹ ihrer, den (kroatischen) Zuschauer herausfordernden Dichtung. Dieser wird selbst zum Teil der Aufführung, die ihm den Nachkriegszustand und seine Befindlichkeit darin postdramatisch vor Augen zwingt. Die kroatische Premiere des für das Stadttheater Bern verfassten Stücks fand am Nationalfeiertag, dem 5. August 2011, in Dubrovnik statt. Vor dem Hintergrund der patriotisch aufgeladenen Feierlichkeiten und der internationalen Kritik an der Kriegsverherrlichung der kroatischen Regierung (*amnesty international* kritisiert heftig den ausdrücklichen Gruß der kroatischen Premierministerin Jadranka Kosor an den in Den Haag vor Gericht stehenden Ex-General Ante Gotovina), stellt das Stück zweifelsohne eine Provokation dar.

Die allgemeine ›Wahrheit‹ von Disjunktion

Der Krieg im Stück widerfährt einem gärtnernden Pärchen in ihrem Apfelbaum-Garten. Der Text, durch den in der Anspielung auf Adam und Eva auch eine speziell an Kroatien rückgebundene *gender*-Diskussion geistert, beginnt noch vor der Einführung der Kriegsthematik mit den Worten: »Jabuka nije jabuka. Jabuka je nešto sasvim deseto.« (Der Apfel ist kein Apfel. Der Apfel ist etwas völlig anderes.[5]) Bereits hier wird deutlich, dass Krieg sich mindestens so sehr auf die Form der Darstellung wie auf ›realen‹ Krieg beziehen wird. Die mit dem Eingangssatz von vorneherein in Frage gestellte Realität der Dinge und die sofortige Ausstellung des Signifikant-Signifikat-Verhältnisses zu Beginn der *Szenen mit Apfel* rührt aus einer zentralen Maxime des postdramatischen Theaters, dem Anti-Illusionismus, und verweist zugleich erneut auf Gertrude Stein

---

4 Sajko: *Prizori s jabukom* (Anm. 3), S. 18.

5 Ebd., S. 3. Wörtlich: »Der Apfel ist ein Zehntes.«

und deren ›Theaterlandschaften‹ als Inspiration. Auch im ein Jahr zuvor veröffentlichten Stück *Rose is a rose is a rose is a rose* ist die intertextuelle Hommage an die Avantgardistin Stein unübersehbar. Sajkos Titel ist hier identisch mit der wohl bekanntesten Zeile aus Gertrude Steins Werk und ist dem Gedicht *Sacred Emily* entnommen. Die selbstreferentielle Aussage der Zeile: »(Eine) Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose« substituiert als autopoetische Schlussfolgerung ein erklärtes Manifest für die Bühnenarbeit mit *Rose*,[6] stellt das Stück in avantgardistische und feministische Kontexte und verdeutlicht zugleich vorwegnehmend, dass die Behandlung des Kriegsthemas sich in *Rose* narrativer Gradlinigkeit verweigern wird.[7]

Auch *Rose*, das wie *Szenen mit Apfel* einen gewaltsam eingebrochenen Ausnahmezustand behandelt, beginnt mit der Unterscheidung von Realität und Sprache, mit der Scheidung von Autor und Text und mit der »Disjunktion«, wie es im Stück heißt, Liebender. Sajkos *Disjunktion* wird im Folgenden als zentraler, Meta- und Objektebene beschreibender Begriff übernommen. Die »in Disjunktion« befindlichen Liebenden in *Rose* sind nicht als unterscheidbare Figuren, sondern – durch rotierenden, Geschlechter- und Schauspielerpersonen übergreifenden Einsatz – als Stimmen realisiert. Sie sprechen nacheinander den Text:

> Ja i ti. On i ona. Ponekad mi. Ponekad oni. Ali uvijek isti. Na pozornici. Na plesnom podiju. Na ulici. Na desetom katu stambenog nebodera. Upravo sad. I puno kasnije. I prije. U sjećanju. Vrtimo se oko spaljenog mjesta katastrofe. Oko teksta. Mene…[8]

> Ich und du. Er und sie. Manchmal wir. Manchmal sie. Aber immer dieselben. Auf der Bühne. Auf dem Tanzpodium. Auf der Straße. Im zehnten Stockwerk eines Wohnblocks. Genau jetzt. Und viel später. Und früher. In der Erinnerung. Wir drehen uns um den entflammten Ort der Katastrophe. Um den Text. Mich…

Die kunstvoll in Szene gesetzten Positionen in Getrenntheit (ich/du, er/sie, jetzt/später) vom Anfang des Stücks kehren dann in der Paraphrasierung von Alain Badious Axiomen zur Liebe wieder: »Postojiš ti i postojim ja./ Postoji rascijep i postoji susret./ Susret ne ukida rascijep./ Susret ga potvrđuje.«[9] (Es gibt dich, und es gibt mich. / Es gibt Spaltung, und es gibt Begegnung. / Die Begegnung kann die Spaltung nicht aufheben. / Die

---

6 Im folgenden abgekürzt *Rose*.

7 Ein ausführliches Theater-Manifest gibt es indes: Ivana Sajkos theoretische Schrift *Prema ludilu (i revoluciji)*, Zagreb 2006.

8 Ivana Sajko: *Rose is a rose is a rose is a rose. Partitura*, Frankfurt/M. (Verlag der Autoren) 2008, S. 4.

9 Ebd., S. 10.

Begegnung bestätigt sie.). Sajko, die als Stimme ihres eigenen Textes bei der Inszenierung von *Rose* auf der Bühne steht, belehrt an dieser Stelle weiterhin: »Disjunkcija je istina ljubavne situacije.« [10] (Die Disjunktion ist die Wahrheit der Liebessituation).

Diese ›Wahrheit der Disjunktion‹, die letztlich für die Unhintergehbarkeit von Spaltung und von Misskommunikation steht, greift, so meine These, im Stück *Rose* aus und erhält, statt nur das Wesen der Liebe zu sezieren, metapoetische, meta-theatrale Bedeutung, während sie zugleich zum *tropus* für Krieg wird. Sajko kündigt im Paratext des Stücks die Liebe als Thema des Textes an, räumt aber vorausgreifend ein, diese werde politisch wie ästhetisch subversiv verstanden.[11] Das vordergründig aufgerufene Liebesthema dient Sajko als troianisches Pferd und lässt, einmal im Inneren des Stücks angekommen, die Leere zwischen den disjunkten Elementen in *Rose* auf verschiedenen Ebenen ausbrechen. Die Disjunktion der Zweierbeziehung wird mit den Disjunktionen im Theater gleichgeschaltet und darüber hinaus mit der Disjunktion des Ausnahmezustands und/oder des Krieges. Eingebettet in den Rahmen misslingender Liebe ist *frka* (dt: Aufruhr, Ärger, Aufstand, Tumult) in *Rose*, wie *Krieg* in *Szenen mit Apfel*, das wirklich zentrale Ereignis, um das sich alles dreht.

Während Sajkos Themen transparente Bezüge zur außertheatralen Wirklichkeit aufnehmen[12] und ihren Stücken eine synchrone, gesellschaftspolitische Einbettung verleihen, die den Zuschauer als historische Person einschließt, verläuft parallel dazu eine diachrone Achse, die die Theorie und Praxis theatraler Arbeit im Auge hat. So greift Sajko auch in der Frage der Disjunktion(en) auf Gertrude Stein und damit intertextuellen Bedeutungsmehrwert zurück. Gertrude Steins *Landscape Play*, das Ivana Sajko mit ihren vielfachen Stein-Zitaten auf die Bühne holt, integrierte angelehnt an das Verfahren der Collage heterogene Elemente im Theater. Wie die Collage ließ sich Steins Theater nicht einfach line-

---

10 Ebd., S. 11.

11 »*Rose is* je ljubavni motiv. Htjela sam pisati o ljubavi uvjerena da je to – i umjetnički i politički – subverzivna tema potpuno van sistema i van ekonomija.« (*Rose is* ist ein Liebesmotiv. Ich wollte von der Liebe schreiben, überzeugt, dass sie – künstlerisch wie politisch – ein subversives Thema gänzlich außerhalb des Systems und der Ökonomie darstellt.) Ebd., S. 3. Hervorhebung im Original.

12 So kommentiert z. B. das Stück *Europa – Monolog für Mutter Europa und ihre Kinder*, die EU-Aufnahmedebatten in Kroatien, *Žena bomba (woman bomb)* die aktuelle Selbstmordattentäter-Phobie und *Szenen mit Apfel* eben die Kriege in Jugoslawien. Vgl. zur Europadiskussion durch Sajko auch Miranda Jakiša/Andreas Pflitsch: »Euro(pa)visionen. Der Westen von Osten aus gesehen«, in: *Themenportal Europäische Geschichte* (2010), download http://www.europa.clio-online.de/2010/Article=431 (24.4.2011).

ar lesen und etablierte dadurch ein komplexes Wechselverhältnis zur dinglichen und abgebildeten Realität.[13]

Disjunkte Bildlichkeit: Theaterlandschaft, Explosion, Tableau

Steins Idee, Theater, Bühne und Text als *Landschaft* zu denken, die (horizontal) betrachtet wird, veränderte die handlungsteleologische Ausrichtung (des dramatischen Theaters) hin zu etwas, was Stein selbst »continous present« nannte. Im Zuge des *performative turn* eroberten solche präsentischen Effekte Theaterbühnen und dominieren diese gegenwärtig.[14] Sajko, selbst eine Vertreterin des Präsenz-Theaters, macht im Aufrufen Gertrude Steins die theoretische Diskussion und die Entwicklung des Theaters explizit. Steins syntaktische und verbale Verkettungen nachahmend entwickeln Sajkos Bühnentexte eine ebenso ausgeprägte Gegenwärtigkeit: Beide, Stein wie Sajko, stellen in ihrem ›dreisten‹ Umgang mit der Sprache mitunter den Satzteil vor den Satz, schieben das Phonetische vor das Semantische und deprivilegieren dadurch Sinnzusammenhang und Realitätsabbildung im Theatertext. Steins lyrische Sprache wie auch ihr (zu Lebzeiten ungemein erfolgloses und unbeachtetes) Theater setzen präsentische Atmosphäre vor narrativen Verlauf und präfigurieren damit die für das postdramatische Theater typische Defokussierung und Gleichberechtigung der Teile des Theaters. Gestik, Mimik, Klang, Stimmen, Bühnenbild und (sogar König) Text sind im Gegenwartstheater nur noch ein Bestandteil von vielen.[15] Gertrude Steins Landschafts-Theater nimmt diese Entwicklung mit der Forderung nach Beziehungen zwischen »the trees to the hills to the fields…any piece of it to any sky«[16] vorweg. Der Einfluss der Steinschen *landscape theater* Idee wiederum auf das Schaffen des Postdramatik-Pioniers Robert Wilson, mit dessen Theaterstatements und Aufführungspraxis Sajko (etwa im

---

13 Zur Collage und ihren Dimensionen vgl. Reinhard Döhl: »Collage und Realität. Historische Aspekte zum Thema Collage«, in: Hans Thoma-Gesellschaft/Kunstverein (Hg.): *Aspekte der Collage in Deutschland von Schwitters bis zur Gegenwart*, Reutlingen 1996, S. 7–24.

14 Zum Präsenz-Begriff in den performativen Künsten siehe Erika Fischer-Lichte: »Präsenz«, in: dies.: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M. 2004, S. 160–175.

15 Zur Deprivilegierung und Dynamisierung des Textbegriffs im postdramatischen Theater vgl. Hans-Thies Lehmann: »Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater«, in: Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert* (Anm. 2), S. 26–33.

16 Zitiert nach Elinor Fuchs: »Another Version of the Pastoral«, in: dies.: *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana 1996, S. 106f.

Einsatz von Gemälden auf der Bühne) in intertextuellem Wechselbezug steht, ist eminent. Es ist Wilson, der Steins Landschaft im Theater par excellence umsetzt.[17] Sajko nun nimmt neben Stein selbst Wilsons expliziten Steinbezug mit auf. Wilson, der bei der Beerdigung Heiner Müllers statt einer selbstverfassten Rede eine Passage aus Gertrude Steins »The Making of Americans« verlas, fügt im Anschluss hinzu, nach der Lektüre dieses Buches habe er gewusst, dass er Theater machen könne. Ivana Sajko, die sich ebenfalls auto(r)biographisch auf Stein beruft und deren »gute Gründe« für *Rose* reklamiert, erstellt mit ihren intertextuellen Bezugnahmen eine postdramatische Ahnenreihe, in der sie gelesen werden will: Stein – Wilson – Sajko. Mit den Theatertraditionen, für die Stein und Wilson exemplarisch stehen: der Avantgarde und dem Postdramatischen Theater, teilt Sajkos Bühnenarbeit eine Aufführungsstruktur, die nicht den Linien von Konflikt und Lösung, sondern von »multivalent spatial relationships« [18] der theatralen Elemente untereinander folgt. Sajkos Variante, die multivalenten räumlichen Beziehungen im Theater sichtbar zu machen und ›auszustellen‹, findet sich in ihrer ausdrücklichen theoretischen Genealogisierung und Selbsteinschreibung in neo-avantgardistische Theaterarbeit.

1999 hat Hans-Thies Lehmann die ›Selbstverpflichtung‹ des postdramatischen Theaters zur (neuen) Sichtbarkeit seiner Einzelelemente – die sich Stein noch avantgardistisch als Landschaft vorstellte – in der postdramatischen Theorie mit dem Begriff der *Explosion* konturiert. In seinem zum Klassiker avancierten Buch *Postdramatisches Theater* schreibt Lehmann:

> Die Theatermittel emanzipieren sich im postdramatischen Theater gleichsam aus ihrer jahrhundertealten, mehr oder weniger stringenten Verlötung. Sie verselbständigen sich, so als sei die tradierte kohärente Ganzheit aus Elementen, als die wir uns die Form des dramatischen Theaters denken können, gleichsam auseinandergeplatzt. Die Theaterlandschaft danach liegt uns wie eine Art Photographie *nach* jener Explosion vor Augen: wir sehen auf dieser dergestalt im Bild angehaltenen Explosion die einzelnen Teile, fixiert in ihrem Auseinanderfliegen. Woraus das Theater sich zusammensetzte (Körper, Gesten, Organismen, Raum, Objekte, Architekturen, Installationen, Zeit, Rhythmus, Dauer, Wiederholung, Stimme, Sprache, Klang, Musik…) – all das hat sich nun verselbständigt, befindet sich im Moment der Aufnahme in unterschiedlicher Entfernung vom Zeit-Ort der Explosion, ist in unterschiedliche Richtungen auseinandergejagt, referiert auf keine Herkunft mehr oder weniger deutlich, geht aber zugleich neue fragmentarische Beziehungen ein. Die Einzelmoleküle

---

17 Zum Zusammenhang zwischen Wilson und Stein siehe Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, 4. Auflage 2008, S. 137.

18 Fuchs: »Another Version of the Pastoral« (Anm. 16), S. 106.

verbinden sich untereinander und bilden zugleich Konstellationen mit anderen Elementen, die zuvor im Komplex Theater nicht vorkamen.[19]

Lehmann versteht das postdramatische Theater folglich als Standbild der Disjunktion der Theatermittel. Zur Dialektik von Spaltung und Begegnung (rascijep i susret) hieß es in *Rose*: »Ljubav rascijepa dvoje u odnosu na Jedno/U tom jednom ostaju Dvoje/Između je praznina«[20] (Die Liebe trennt die Zwei in Bezug auf das Eine. In diesem Einen bleiben sie Zwei. Dazwischen ist Leere). Kehrt man zu Sajko/Badiou und den Liebenden zurück, entsprechen die Zwei (die Einzel-Elemente des Theaters) in Bezug auf das Eine (das Theater) der Explosion im Standbild. Das unhintergehbare Getrennt-Sein der Liebenden (Sajko expliziert im Stück: »disjungere – razvezati, rastaviti, razdružiti«[21]) entspricht den Bestandteilen des Theaters, die das postdramatische Theater desintegriert ›auf dem Tablett‹ präsentiert, statt sie (zu einem dramatischen Gesamt vereint) illusionistisch zu ›missbrauchen‹.

Sajkos Bühne in *Rose* greift hier erneut deutlich die Theorie des Postdramatischen auf und entspricht buchstäblich einem *Tableau* – einem *tableau vivant* als mit lebendigen Personen nachgestelltem Gemälde. Das *living picture* als solches stellt stets die Frage nach der Interferenz und dem Übergang zwischen Kunst und Leben und exponiert die Schnittstelle zwischen Stillstand und Bewegung.

Abb. 1 Aufführung von Rose in Zagreb im März 2010

[19] Lehmann: *Postdramatisches Theater* (Anm. 17), Vorwort, o. S. Sajko nimmt im Stück *Žena bomba* (Woman bomb), in dem eine Selbstmordattentäterin und der zerberstende Text zusammenlaufen und sich gemeinsam zum Schluss gewaltsam in Nichts auflösen, die Explosion Lehmanns beim Wort.

[20] Sajko: *Rose is a rose is a rose is a rose* (Anm. 8), S. 10.

[21] Ebd.

Abb. 2 Sajko mit Textplakat

Präsentiert wird in der Aufführung von *Rose* ein ›Standbild‹ bestehend aus Musikern und Ivana Sajko selbst, einer Reproduktion von Rembrandts *Die Nachtwache*, dem Gemälde nachempfundenen Lichtverhältnissen und entsprechender Farbkomposition der Bühne und aus Text, der auf Notenständern oder auf ins Publikum gehaltenen Plakaten ausgestellt wird.

Auf das Referat des französischen Philosophen Badiou zur Disjunktion Liebender folgen im Stück Erläuterungen zu Rembrandts »Nachtwache« von 1642. Beide Textformen, das Philosophiereferat wie die Bildbeschreibung, stehen als bühnenferne, wenn nicht bühnenfremde Textformen für die Zersetzung des Theaters mit ein, das kein Drama mehr im Sinne einer von Figuren aufgeführten, zusammenhängenden, chronologischen Handlung sein möchte (s. u.).

Die in der Bühnenmitte aufgestellte Gemäldereproduktion selbst verweist durch ihre bloße Präsenz auf die Rolle des Bühnenbilds als Illustration und damit als illusionsbildendes Element. Sajko sagt an dieser Stelle im Stück: »Scena oslikava poziv na oružje.«[22] (Die Szene illustriert den Aufruf zu den Waffen). In *Rose* ist das Gemälde somit als ›disjunktes‹ Bühnenbild aus- und bloßgestellt. Es dient lediglich der Reminiszenz an die vormalige Existenz eines solchen im Theater und stellt einen theatralen Metakommentar dar. Eine von Sajko mit einem Kontrabassbogen als Zeigestock vorgetragene Bildanalyse, die kompositorische Elemente des Bildes sowie allegorische Darstellungen darauf erläutert und das Geschehen auf dem Bild in einen konkreten historischen Kontext platziert, verstärkt den durch das Gemälde selbst initiierten Ebenenwechsel, der zur Reflexion des Mediums und der Wahrnehmungssituation zwingt.

[22] Ebd., S. 11.

Rembrandt selbst portraitierte eine Amsterdamer Bürgerwehr am Vorabend des 30-jährigen Krieges, die ihm als *tableau vivant* Modell stand. Die *mise-en-abyme* Struktur des Titels *Rose is a rose is a rose is a rose* wiederholt sich in der nachgestellten Szene einer nachgestellten Szene und ruft die Rahmung der Theatersituation selbst auf den Plan. Das Bild ist Teil der Bühne, wie die Bühne Teil der Situation ist, in der sich die Zuschauer befinden.

Abb. 3 Rembrandts *Die Nachtwache*

Der Schatten der Hand Kapitän Cocqs auf dem Gemälde – das wird im Stück bedeutsam – greift nach dem Schwert des Befehlshabers van Ruytenburch und deutet versteckt auf den Ausbruch von Gewalt hin, der auch in *Rose* folgen wird. Die Bildbeschreibung endet mit der Beobachtung: »Na pozornici se tek naizgled ništa ne događa./No ako čovjek bolje pogleda, primjetit će da sjena ruke kapetana Cocqa hvata mač zapovjednika van Ruytenburcha.« (Auf der Bühne scheint auf den ersten Blick nichts vorzugehen./Doch sieht man genauer hin, bemerkt man, dass der Schatten der Hand Kapitän Cocqs nach dem Schwert des Befehlshabers van Ruytenburch greift.) Lediglich durch drei Sternchen

im Text abgetrennt folgt unvermittelt der Ausbruch der *frka* (Aufruhr, Tumult, Ärger):

> Vrijeme je da krene frka:
> Razbijeno je toliko i toliko izloga.
> Toliko i toliko telefonskih govornica.
> Toliko i toliko kioska.
> Spaljeno je toliko i toliko automobila.
> Toliko i toliko kontejnera za smeće.
> I jedan autobus.
> SVI SU VEĆ ZAUZELI POZICIJE.
> Policija je na ulicama.
> Vojska je na ulicama.
> Ljudi su na ulicama.
> I večernje izdanje sutrašnjih novina u njihovim rukama.
> ***
> I MI SMO TAMO.
> U disjunkciji.
> Čekamo autobus.
> I dio smo scene.
> *(A radije ne bi.)*[23]
>
> Es ist Zeit, dass der Aufruhr losgeht:
> Es wurden soundso viele Schaufenster eingeschlagen.
> Soundso viele Telefonzellen.
> Soundso viele Kioske.
> Es wurden soundso viele Fahrzeuge angezündet.
> Soundso viele Müllcontainer.
> Und ein Bus.
> ALLE HABEN SCHON DIE POSITIONEN EINGENOMMEN.
> Polizei ist auf den Straßen.
> Militär ist auf den Straßen.
> Menschen sind auf den Straßen.
> Die Abendausgabe der morgigen Zeitung in ihren Händen.
> ***
> UND WIR SIND DORT.
> In Disjunktion.
> Wir warten auf den Bus.
> Und sind Teil der Szene.
> *(Wären es aber lieber nicht.)*

Frka realisiert sich im Stück in der Erwähnung von unter Sirenengeheul brennenden Autos, springenden Schaufensterscheiben, die Straßen stürmender Polizei und Militärs, fliegenden Molotov-Cocktails (deren Herstellung akribisch beschrieben wird[24]) und über Lautsprecher verlesener Nachrichtenmeldungen. Die an Stelle von Figuren in Erscheinung tretenden Stimmen (Menschen) bleiben dabei gänzlich orientierungslos. Wäh-

---

23 Ebd., S. 11–12.
24 Vgl. ebd., S. 18.

rend es naheliegt, das Gemälde in Sajkos Ausdeutung als allegorisches Vorausweisen auf die gewalttätigen Ereignisse im Stück und natürlich auch auf den nicht lange zurückliegenden ›Bürgerkrieg‹ in Kroatien zu verstehen (auch die Agierenden im sogenannten *Domovinski rat* verstanden sich als Bürgerwehr), stört das Stück die eindeutige Rückführung auf das konkrete jugoslawische Kriegsereignis durch die explizite Nennung von *frka*-Beispielen aus globalen Kontexten: Seattle Antiglobalisierungskampf, Genua G8-Gipfel, Brüssel Proteste, Clichy-sous-Bois Vorstadtunruhen und Budapest Proteste gegen die post-kommunistische Regierung. Die Abwesenheit Kroatiens in der Aufzählung produziert gerade durch die Aussparung eine bemerkenswerte Bedeutsamkeit innerhalb des Stücks, die die halbverdauten Kriegsgeschehnisse heraufbeschwört. Die Liste globaler Ungehorsamsszenarien selbst wiederum lässt sich als Kommentar zur schwach entwickelten kroatischen Protestkultur lesen.

Doch das Gemälde Rembrandts auf Sajkos Bühne hat noch eine über das Allegorische hinausweisende Funktion. Die konspirative Botschaft des Bildes illustriert erneut auch die theatrale Praxis von Sajkos Bühnentext: den postdramatischen Schwertstreich, der das Drama aus dem Theater schneidet, der die Disjunktion von Bühnenbild und Plot ausstellt und das Konzept von Figuren aushebelt. Während Sajko nämlich eine bildliche Darstellung mit solchermaßen anti-illusionistischer, zugleich metaphorischer Funktion einsetzt und damit Theater im Explosionsstandbild produziert, bringt sie auch die Verunsicherung und Transformation des Mediums Theater konspirativ intertextuell auf die Bühne. Wieder, wie zuvor mit Stein, dient hier der Verweis auf die Arbeit eines anderen Künstlers, diesmal Peter Greenaways Film »Nightwatching« von 2007, dazu, den gewünschten Bedeutungsmehrwert zu produzieren. Greenaways Film, der zwangsläufig mit auf der Bühne steht, wenn ein Jahr nach seinem Erscheinen Rembrandts *Nachtwache* erneut medial diskutiert wird, ist um die These organisiert, dass es sich bei Rembrandts Gemälde nicht um Malerei, sondern um Theater handelt. Rembrandt habe sich, folgt man Greenaway, von allen klassischen Bildtraditionen verabschiedet; seine Bilder wollten alles sein, nur keine Malerei und negierten darin ihr eigenes Wesen.[25] In Analogie dazu negiert das

[25] So sagt Greenaway in einem *Zeit*-Interview über Rembrandts Nachtwache: »Ja, Rembrandt war kein Maler. Und die *Nachtwache* ist auch kein Gemälde. Sie müssen nur genau hinschauen, dann sehen Sie, dass sich Rembrandt von allen klassischen Bildtraditionen verabschiedet. Er reiht die Soldaten nicht in Reih und Glied, wie es üblich war. Stattdessen bricht er den Bildraum auf und macht daraus eine Bühne. Genau das ist die *Nachtwache:* ein Stück Theater, eine irrwitzig lebendige Aufführung. Das sieht man schon an den Schatten der Leute, die mal in die eine, mal in die andere Richtung fallen. So etwas geht nur auf der Bühne, da gibt es zehn Sonnen auf einmal. Übrigens ist das

postdramatische Theater die Verpflichtung zum Dramatischen und postuliert Sajkos *Rose* statt ein Theaterstück, ein Standbild und darüber hinaus – hier kommt der Laut zum Bild – sogar eine Partitur zu sein. Das von Avantrock-Musikern mit einer musikalischen Parallelerzählung versehene Stück *Rose* führt den Untertitel »partitura« (siehe dazu das nachfolgende Kapitel zur Lautlichkeit).

Sajkos Stück *Rose* positioniert sich, das machte die mehrfache Anrufung Steins und das intertextuelle Aufrufen Wilsons wie Greenaways deutlich, in der Theorie des Theaters und der Theorie des Sehens. Steins *Landschaft* und Theaterauffassung bedeuten für *Rose* den Rückgriff auf die Versuche der Avantgarden des 20. Jahrhunderts, Theater strukturell und räumlich zu seiner ursprünglichen Bedeutung rückzuführen. *Theatron*, der Platz auf den und von dem aus geschaut wird, sollte als »öffentlicher und zugleich politischer Schauplatz«[26] wieder eingesetzt und das Guckkastenprinzip des bürgerlichen Theaters verdrängt werden. Die Verlängerung der Idee ins postdramatische Theater spielt für Sajkos Arbeit vor allem in der Informiertheit des Sehens, der nicht naiven Schau der Verfahren des Theaters eine wichtige Rolle.

Die Sichtbarmachung der Bestandteile von Theaterarbeit wie auch die ständige Metakommentierung, so viel lässt sich zunächst konstatieren, erscheinen auf den ersten Blick als zeitgenössische Variante der Brechtschen Verfremdungskonzeption. Vorläufig lässt sich für *Rose* festhalten, dass Sajkos Insistieren auf der Sichtbarkeit des Rahmens von Theater (durch die Disjunktion seiner Elemente) zwangsläufig die Achse des Innerszenischen (der Handlung) schwächt. Sie steht zur *Theatron-Achse* – der Achse zwischen Bühne und Zuschauerraum[27] – quer. Innerszenisch ist *Rose* die kaum zu einem stringenten Plot verdichtbare Geschichte Zweier, die sich beim Tanzen in einem Club begegnen, die in seiner Hochhauswohnung zusammenkommen, aber sprachlos in Bezug auf ihre Verbindung bleiben und die in den frühen Morgenstunden einem Bus entsteigen, der kurz darauf explodiert. In dieser Nacht bricht erklärungslos und unverstanden die *frka*, der Tumult, ein Aufruhr und bürgerkriegsähnliche Zustände aus. Die skizzierte Handlung bleibt durchweg nachrangig; die zwischendurch aufscheinende Fabel entzieht sich durch Aussparungen und Achronismen (die zeitliche Reihenfolge

---

bei vielen Rembrandt-Bildern ganz ähnlich. Sie wollen alles sein, nur keine Malerei. Sie negieren sich selbst.« »Rembrandt war kein Maler«, in: *Die Zeit*, 29.12.2005, download http://www.zeit.de/2006/01/Rembrandt-Greenaway (24.4.2011).

26 Primavesi: »Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen« (Anm. 2), S. 10. Primavesi beschreibt hier die generelle Nähe der postdramatischen Praxis zu den historischen Avantgarden.

27 Vgl. dazu Lehmann: *Postdramatisches Theater* (Anm. 17), S. 230.

ist weder in der Aufführung noch in der Lektüre rekonstruierbar) dem Leser wie dem Zuschauer stets wieder. Stabil indes bleibt in der Inszenierung von *Rose* das Bühnentableau mit seinen Bestandteilen, die sich dem Zuschauer regelrecht zur Ausdeutung anbieten.

Disjunkte Lautlichkeit: Atmosphäre, Laut-Isotonie, Stimme

In Sajkos Stück ist somit konform mit postdramatischen Theatertendenzen der Handlungsbogen, ein zentraler Konflikt, Spannung, Zuspitzung und Höhepunkt, die das Dramatische im neuzeitlichen Theater ausmachten, verschwunden.[28] Die Vernachlässigung von Handlung führt in theaterästhetischer Konsequenz dazu, dass Zeitlichkeit und Räumlichkeit des Bühnenvorgangs hervortreten und – das wird zunehmend entscheidend – eine Verbindung zwischen Szene und Zuschauerraum herstellen.

Erika Fischer-Lichte, Performanz-Forscherin und Theaterwissenschaftlerin, setzt in ihrer Grundlagen-Studie *Ästhetik des Performativen* die leibliche Kopräsenz von Zuschauern und Akteuren und damit einen gemeinsamen Erfahrungsraum zentral für alle performativen Künste. Diese spezifische Räumlichkeit, die die Erfahrung von Kopräsenz herstellt, bezeichnet der Philosoph Gernot Böhme in seinen *Essays zur neueren Ästhetik* als *Atmosphäre*.[29] Die Atmosphäre, greift Fischer-Lichte Böhme auf, entsteht dadurch, dass sich zwischen Ding und Subjekt etwas in den Raum ergießt.[30] Dieses Etwas nun ist in *Rose* vor allem der Klang, der enthierarchisierende Effekte des (etwa über die *Nachtwache*) in Szene gesetzten Visuellen mit akustischen Wirkungen flankiert. Über das Element Lautlichkeit ist die Herstellung von Atmosphäre als »Sphäre der Anwesenheit«[31] von etwas, das seine Umgebung »tingiert«, eingängig herstellbar.

Sajko wählt in *Rose* den Weg auditiver Raum-Herstellung durch die klingende Stimme einerseits und den Laut als Geräusch oder Musik andererseits. Der auf diese Weise entstehende Hörraum fordert nicht nur

---

28 Lehmann weist darauf hin, dass natürlich auch dramatische Texte so inzeniert werden können, dass sie de-dramatisiert auf der Bühne als Tableau stehen. Als Beispiel dient ihm etwa Klaus Michael Grüber. Siehe ebd., S. 124ff. Der Hinweis ist wichtig, da Sajkos Stücke zwar postdramatisch ›verfasst‹ sind, die Aufführung selbst aber ausschlaggebend für die Disjunktion im hier argumentierten Sinne ist.

29 Gernot Böhme: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995.

30 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (Anm. 14), S. 203.

31 Böhme: *Atmosphäre* (Anm. 29), S. 33.

die übliche »Hierarchisierung der Sinne«[32] (die Privilegierung des Visuellen) heraus, er stellt auch den Raum gemeinschaftlicher Erfahrung für Publikum und Szene her. Die Stimme bringt, da sie präsentische Effekte zu erzeugen vermag, die Atmosphäre hervor, wie sie auch gemeinsam mit Sound, Musik und Geräusch synästhetische Prozesse anstößt, die durch ihre Befreiung vom Wortlaut des Textes und ihre Ablösung als Ausagierende von Handlung ermöglicht wurde. Hans-Thies Lehmann beschreibt diese Entfaltung des nicht durch Handlung und Inhalt behinderten Wortes im Raum und den Augenblick des Sprechens durch einen lebendigen Sprecher als »postdramatische *Isotonie*«[33]. Einerseits gilt »als Urszene des Theaters […], dass sich ein Körper exponiert, aus der Gruppe, dem Chor herauslöst und seine Stimme erhebt: Wer spricht, wird sichtbar«,[34] und anderseits wird die gemeinsame präsentische Erfahrung verstärkt durch den Effekt, dass »die Stimme […] aufgrund einer für die europäische Kultur konstitutiven Illusion direkt von der ›Seele‹ herzukommen« scheint.[35] Die isotonische Vermischung der Lautlichkeit mit anderen Elementen der theatralen Situation arbeitet der atmosphärischen Anwesenheit, gerade als Spüren leiblicher Präsenz, in die Hand. Noch vor der Aktivierung von Inhalten, ist die Stimme ein Appell an den Hörenden, responsiv zu reagieren. Gerade postdramatische Stimmen, die die Koppelung an konturierte Figuren und an semantisierbare Aussagen hinter sich gelassen haben, fordern eine Antwort jenseits der Bedeutung ein. Das Zuhören im Theater wird wie das Zusehen zuvor einer Disjunktion unterworfen, denn die Auflösung der Handlungsfixierung macht den Hörer vor allem zum Angesprochenen, zu einem Adressaten, von dem jenseits von sprachlich-sinnhafter Antwort ein Akt der Hinwendung zum Sprechenden und die Anerkennung seiner Sprecher-Existenz erwartet wird. Das Publikum wird simultan zum »Adressat des theatralen Geschehens« wie auch

---

32 Zur Bildung von »Hörräumen« in der Gegenwartskunst und dem Gegenwartstheater allgemein vgl. Doris Kolesch: »Szenen der Stimme. Zur sinnlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters«. in: Arnold (Hg): *Theater fürs 21. Jahrhundert* (Anm. 2), S. 156–165, hier S. 157.

33 Lehmann: *Postdramatisches Theater* (Anm. 17), S. 125.

34 Kolesch: »Szenen der Stimme« (Anm. 32), S. 159.

35 Lehmann: *Postdramatisches Theater* (Anm. 17), S. 275. Dort heißt es auch: »*Vom Sinn zur Sinnlichkeit* heißt die Verschiebung, die dem theatralen Prozeß als solchem innewohnt, und es ist das Phänomen der lebendigen *Stimme*, das am direktesten die Präsenz und mögliche Dominanz des Sinnlichen *im* Sinn selbst manifestiert und zugleich das Herz der theatralen Situation: die *Kopräsenz lebendiger Akteure* dem Gefühl einprägt. Die Stimme scheint aufgrund einer für die europäische Kultur konstitutiven Illusion direkt von der Seele herzukommen. Sie wird empfunden als gleichsam ungefilterte seelisch-geistige Ausstrahlung der Person. Die sprechende Person ist die *anwesende Person* par excellence […]«.

zum »Zeugen des Bühnengeschehens«[36] und damit zur sich selbst als Gemeinschaft erfahrenden Gruppe im Raum. Diese Wir-Erfahrung ist für Sajkos ›Botschaft‹ der Notwendigkeit Verantwortung für Geschehenes zu übernehmen zentral.

Ivana Sajko spricht in *Rose* entsprechend beschwörend, rhytmisiert, radikal leise und tritt durch diesen Stimmeinsatz als ›echte historische Person‹ in Erscheinung. Ihr monologisches Sprechen in referatartigen Ausführungen zu Badiou oder zu Rembrandts Malerei, aber auch der monologische Charakter der nach- und nicht miteinander sprechenden weiteren Stimmen in *Rose*, unterstreichen zudem die Kontaktaufnahme von Bühne und Publikum. Die monologische Rede, die Manfred Pfister als Normalisierung eines pathologischen Sprechens-mit-sich-selbst beschreibt, verteidigt Lehmann, Pfister widersprechend, als Rede, die das Faktum der Kommunikation (zwischen Bühne und Zuschauerraum) unterstreicht. Im Drama, so Lehmann, mag der Monolog dem Dialog nachstehen, nicht aber im Theater. Das deutlich von Konventionen des Dramas abzugrenzende Theater erkenne »im dialogischen System das Versagen des Sprechens als Kommunikation zwischen Menschen«,[37] während das revitalisierte *theatron* eben den Kontakt zu anwesenden (echten!) Menschen wieder aufnehme. In diesem Sinne sprechen Sajkos Theatertexte mit ihrem nach-jugoslawischen, tatsächlichen und anwesenden Publikum. In *Rose* heißt es entsprechend explizit: »*To treba reći publici. Oči u oči. Usta u usta. Osobno.*« (Das muss man dem Publikum sagen. Von Auge zu Auge. Von Mund zu Mund. Persönlich.), während die Performerin Sajko den Bühnenraum verlässt, sich zwischen die Zuschauer setzt und sich flüsternd einzelnen Personen zuwendet.

Die so akzentuierte Differenz zwischen dramatischem und ›theatralem‹ Sprechen (als Kommunikation zwischen Figuren vs. Kommunikation zwischen Menschen) verunsichert auch die geläufige Unterscheidung von Präsenz und Repräsentation. Beide interferieren und das Auslösen von Gefühlen (etwa durch die Leiblichkeit der Schauspieler oder durch die sich kontagiös auf Zuschauerseite fortsetzenden Leidenschaften) bleibt nicht nur auf der Seite der Präsenzen stehen, sondern entfaltet sich ebenfalls im Raum der Repräsentation. Sajkos auf Wiederholungen basierenden, entdramatisierten und lyrisierten Texte, zieht man Jakobsons Kommunikationsfunktionen heran, betonen in der Theatersituation die emotive und phatische Funktion, die die Haltung des Sprechers zum Gesagten wie auch seine Befindlichkeit zum Ausdruck bringen, weit

---

36 Kolesch: »Szenen der Stimme« (Anm. 32), S. 163.
37 Lehmann: *Postdramatisches Theater* (Anm. 17), S. 232.

über die konative oder gar referentielle, metalinguale und letztlich auch poetische Funktion hinaus.[38]

Neben den affektiven und affizierenden Potentialen der Stimme, nutzt das Geräusch, der Laut und die Musik den Hörenden, dringt in ihn ein und macht ihn zum (mitschwingenden) Resonanzkörper. Sajko hat in der Inszenierung von *Rose* mit den Musikern Nenad Sinkauz, Vedran Peternel, Alen Sinkauz und Krešimir Pauk zusammengearbeitet, die Musik eigens für *Rose* komponiert haben. Neben Sirenengeheul, berstenden Scheiben und anderen bei der Aufführung zum Einsatz kommenden, elektronisch erzeugten Geräuschen zeichnet sich die musikalische Ebene der Aufführung durch einen unterschiedliche Musikrichtungen aufnehmenden Stilmix, teilweise sehr hohe Lautstärke, einen experimentellen Umgang mit Versatzstücken des Rock und Punk, repetitive Strukturen und invasive Soundhöhen aus, die mitunter die Grenzen des Ertragbaren herausfordern. Durch die Invasion des Auditiven, die sie produzieren und der sich der Zuschauer nicht entziehen kann, und durch das Öffnen eines gemeinsamen Klangraums wird das Gegenüber von Zuschauerraum und Szene erneut (durchaus gewaltsam) aufgehoben.

Fischer-Lichte schreibt: »Mit den Lauten dringt die Atmosphäre in den Leib der Zuschauer ein und öffnet ihn für sie.«[39] Die körperliche Affizierung des Publikums, die solchermaßen im »dritten Raum«[40] des Klangs stattfindet, öffnet – so auch in Sajkos als Partitur[41] konzipiertem Stück – das Tor zum Politischen des postdramatischen Theaters. An Schmerzgrenzen geführt, wird der Zuschauer sich seiner Anwesenheit im Theater ebenso bewusst, wie er die Fortführung seiner Präsenz im Raum der geteilten Aufführung zu hinterfragen aufgefordert wird.[42]

Primavesi konstatiert über postdramatische Theaterformen, dass sie »Spielräume für ungewohnte Wahrnehmungen schaffen […] dadurch, dass sie ein neues Bewusstsein für die Situation ermöglichen, die das Theater als kulturelle Praxis immer schon bedeutet hat, die ereignishafte Begegnung von Akteuren und Zuschauern.«[43] Das Theater, das als *location* hervortritt, verweist »auf Veränderungen im Verhältnis des

---

38 Roman Jakobson: »Linguistics and Poetics«, in: T. Sebeok (Hg.): *Style in Language*, Cambridge, MA 1960, S. 350–377.

39 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (Anm. 14), S. 208. Vgl. dazu auch Lehmann: *Postdramatisches Theater* (Anm. 17), S. 273f.

40 Ebd., S. 274.

41 Sajko entspricht in der Aufführung ihrer ›Partitur‹ dem Dirigenten, der untereinander gelistete Einzelstimmen der Komposition im Überblick behält.

42 Mit dieser Strategie der Herausforderung arbeitet insbesondere der Regisseur Oliver Frljić, dessen Inszenierungen Publikumsempörung provozieren und darin das Verlassen des Theaters mit einkalkulieren.

43 Primavesi: »Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen« (Anm. 2), S. 9.

Theaters zum öffentlichen Raum« und verweist als in die Aufmerksamkeit rückender Spielort darauf, dass es selbst nicht außerhalb eines gesellschaftlichen Kontexts steht. An dieser Stelle wird es notwendig, den möglichen Zusammenhang von präsentischem Raum und außertheatraler ›Wirklichkeit‹ mit der Rolle der Zuschauer sowie der Autorintention zusammen zu denken.

Disjunktion als Re-junktion: ›Unterbrechung‹ als politischer Akt

Die spezifische Räumlichkeit des Lautlichen, die Responsivität einfordert und dem Zuschauer/Zuhörer »ein Gefühl der Partizipation am Geschehen«[44] vermittelt, ruft, geht man die Argumentation Primavesis einen Schritt weiter, zugleich die Dimension der (Mit-)Verantwortung und des gemeinschaftlichen und damit letztlich politischen Handelns auf den Plan.

Eine in der Forschungsliteratur etablierte These Lehmanns geht davon aus, dass Theater nur als »Unterbrechung« politisch sein kann, keinesfalls durch »passende Fabeln« oder gar durch das Vorkommen »politisch Unterdrückter« auf der Bühne.[45] Die theatrale Zäsur des Politischen besteht für Lehmann darin, dass das Theater in der Unterbrechung seiner selbst, die »trügerische Unschuld des Zuschauers« stört und diesen die »schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteilens erfahren lassen«.[46]

Spätestens hier wird die Nähe zu Bert Brecht offensichtlich und die Rekapitulation wirkungsästhetischer Aspekte notwendig. Brecht, der sich in seiner Theorie des Epischen Theaters gegen das Prinzip der Identifikation wandte, lehnt jegliche Affizierung des Publikums ab. Zugleich überschneidet sich sein Verfremdungstheater mit dem postdramatischen in der Sichtbarmachung von eingesetzten Verfahren, die für Brecht die Distanznahme zum Gezeigten herstellen und dadurch erst gesellschaftskritische und politische Reflexion überhaupt ermöglichen. Die Aufmischung einer ungestörten Zuschauerperspektive, die seit langem ihren festen Platz in der Praxis und Theorie des Theaters hat, findet sich im postdramatischen Theater nun radikalisiert und Brechts »Verfremdung« hinter sich lassend. »So kann von einem post-brechtschen Theater die Rede sein, das gerade nicht nichts mit Brecht zu schaffen hat, sondern

---

44 Kolesch: »Szenen der Stimme« (Anm. 32), S. 163.

45 Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002, S. 16.

46 Ebd., S. 19.

sich von den in Brechts Werk sedimentierten Ansprüchen und Fragen des Theater betroffen weiß, aber die Antworten Brechts nicht mehr akzeptieren kann.«[47]

Eine Brecht entgegen gerichtete Wirkungsästhetik, die für *Rose* herangezogen werden kann, vertrat Antonin Artaud. In seinem Theater der Grausamkeiten galten Intensität und Emotion als weitaus wichtiger, als der Transfer von Wahrheiten oder Einblicke in die externe Wirklichkeit jenseits des Theaters. Artaud wollte über dieses Konzept intensiver Wirkung eine Form von »erweiterter Aufklärung« realisieren.[48] Für das postdramatische Theater Sajkos könnte man – beide Theaterkonzepte integrierend – sagen, dass es das Erreichen über die Sinne nicht gegen das Erreichen über intellektuelle Distanz ausspielt, wenn es darum geht, dem Publikum etwas zu sagen zu haben. Vielmehr macht, wie an *Rose* exemplifiziert, das postdramatische Konzept Theater zur ›realen‹, zur ›konkreten Erfahrung‹, die stete Mitreflexion der Theorie dabei nicht ausschließt. In *Rose* wird der Weg über die Sinne und über Synästhesien gerade zum zentralen Griff, der notwendige Distanz im Sinne der Lehmannschen »Unterbrechung« herstellt. Bildlich gesprochen könnte man von Sajkos *Rose* sagen, dass die Aufführung die *Vierte Wand* des dramatischen Theaters mit nach-Brechtschen Verfahren durchbricht und durch das entstehende Loch in der Wand emotional tingierende Atmosphäre in Form von Laut in den Zuschauerraum gießt. Die Herausforderung der dramatischen Norm und damit der Theaterkonvention entsteht dann mittels (auf visueller Ebene erzeugter) Distanz, die durch (auditiv produzierte) Nähe (Präsenz, Gemeinschaftserfahrung) hervorgebracht wird. Die Brücke zur Realität findet sich in der Bühnenarbeit mit *Rose* also mehr in der politischen Forderungshaltung, die das Theater in der Durchbrechung seiner eigenen Ästhetik schlägt, als in der *frka*-Thematik selbst. Die im Stück forcierte Wahrheit der Disjunktion verlangt in Sajkos Stück analog zur postdramatischen Selbstbefragung des Theaters nach einer tiefer greifenden, kritischen Selbstbetrachtung der kroatischen (und auch der nachjugoslawischen) Gesellschaft(en), deren Fortentwicklung und posttraumatische Selbstarbeit eben von der ›Entdeckung‹ ihrer Disjunktionen abhängig gemacht wird.

Das boomende ›Nachkrieg‹-Theater in Kroatien, in Serbien, in Slowenien und im übrigen nach-jugoslawischen Raum lässt sich auch über Ivana Sajkos Arbeiten hinaus sinnvoll im Schnittpunkt von Artauds und nach-Brechtscher Theaterkonzeption lesen. Postdramatische Bühnen

---

47 Lehmann: *Postdramatisches Theater* (Anm. 17), S. 31.

48 Jörg von Brincken/Andreas Englhart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt 2008, S. 59.

erweisen sich zunehmend als Ort, an dem die komplexen Gegenwartsprobleme der *Yugosphere* (Tim Judah), des gerade auch im Kulturellen nie ganz aufgelösten gemeinsamen Bezugsraums, kritisch verhandelt werden. Aktuelle Stücke wie Dino Mustafićs *Rođeni u YU* (2010), Biljana Srbljanovićs *Nije smrt biciklo* (2011), Oliver Frljićs *Turbofolk* (2008) und *Kukavičluk* (2010) setzen neben Ivana Sajkos die Auseinandersetzung mit dem Zerfall der kulturellen Einheit Jugoslawien sowie deren Neuordnung zentral. In ihnen werden – in klarer Absetzung von der sogenannten *Jugonostalgie* und dennoch gerichtet an den gemeinsamen štokavisch-sprachigen Kulturraum – gegenwärtige Identitätsangebote, die Frage nach der Kriegsverarbeitung, nach Verantwortung, aber auch nach der Europaintegration und dem wechselseitigen Rassismus – Fragen also, die den nachjugoslawischen Raum als ganzen betreffen – auf die Bühne und damit vor die Augen der adressierten Gesellschaften gebracht. So hat der bosnische Regisseur Oliver Frljić im Mai 2011 im serbischen Novi Sad in seiner Inszenierung von *Kukavičluk* die Schauspieler am Ende des mit der traumatischen NATO-Bombardierung Belgrads befassten Stücks in einer 15-minütigen Sequenz und unter Beleuchtung des Zuschauerraums die Namen der bisher identifizierten Srebrenica-Opfer alphabetisch rezitieren lassen. *Prizori s jabukom* kritisiert, im Rahmen der Sommerspiele 2011 in Dubrovnik sogar ausgerechnet am Tag der gehissten Flaggen und Lobreden auf die Befreiung der Stadt Knin aufgeführt, die Selbstgerechtigkeit des kroatischen öffentlichen Diskurses.

Während auf den ersten Blick das postdramatische Theater mit seinem klaren Akzent auf der Performanz und der sinnlichen Wahrnehmung die Komplexität fortgeschrittener Moderne(n) lediglich zu replizieren scheint, statt sie zu analysieren, erweist es sich gerade durch die Befreiung von der Geschlossenheit seiner Form als adäquates Ausdrucksmittel der nach-jugoslawischen Theatertexter-Generation. Ihr postdramatisches Theater kapituliert weder vor der politischen Verantwortung des Theaters noch spricht es sich davon frei. Zugleich aber macht es sich auch keine (brechtschen) Illusionen über die politische Wirkung, die politisches Theater erzielen kann. Stattdessen erklären ihre Stücke die Störung zum entscheidenden, produktiven und einzig möglichen Impuls. Die kritische (Unter-)Brechung »kollektiver Phantasmen« (Primavesi), die von Slowenien bis Makedonien heute eine wichtige, zugleich oft destruktive Rolle im jeweiligen kulturellen Gefüge spielen, leistet das nach-jugoslawische postdramatische Theater vornehmlich durch die Markierung eigener Ohnmachten.

In *Szenen mit Apfel* endet der Strudel der Involviertheit in den Krieg – der im Stück dazu führt, dass eine Stimme darin (die weibliche?) bei der Verteidigung des nationalen Heiligtums *jabuka* (Apfel, Apfelbaum) zur brutalen Mörderin wird – mit der offenen Situation, in der sich die Figuren/Stimmen ebenso wie die Zuschauer in Kroatien befinden. Nach dem Krieg, nach dem Ende der medialen Aufmerksamkeit, bleibt die Frage: »Was nun?« und ein Theater, das sich nur »nackt« sich selbst und dem Publikum stellen kann.

> Kamere su se ugasile. Prejeli smo se jabuka. Raskidali smo lica smijehom. Sjedimo u sjeni krošnje, jedno kraj drugoga, čekamo kraj koji ne dolazi i minute se usporavaju u stoljeća. Biramo poze koje pokazuju da smo zbunjeni, pa da smo zabrinuti, pa da nas hvata nervoza i da još uvijek ne znamo odgovoriti na ono elementarno pitanje:
> Što sad?
> Uskoro će podne izbrisati sjenu i sunce će nam zagrijati čelik nad glavama. Grijat će nas, peći i pržiti sve dok nam koža ne postane prevelika za tijela u koja ćemo se posušiti. Onda ćemo je svući i držeći se za ruke goli išetati s pozornice. Nećemo se ni osvrnuti. Vrata ćemo ostaviti otvorena.
>
> Die Kameras sind abgeschaltet. Wir haben uns an Äpfeln überfressen. Das Lachen hat uns die Gesichter zerfetzt. Wir sitzen im Schatten der Baumkrone, einer neben dem anderen, warten auf das Ende, das nicht kommt und die Minuten verlangsamen sich zu Jahrhunderten. Wir wählen Posen, die zeigen, dass wir verwirrt sind, und dass wir besorgt sind, und dass uns Nervosität ergreift und dass wir immer noch keine Antwort auf die elementare Frage wissen:
> Was nun?
> In Kürze wird der Mittag den Schatten auslöschen und die Sonne wird uns den Stahl über den Köpfen erwärmen. Sie wird uns erwärmen, brutzeln und braten bis uns die Haut zu groß für die Körper wird, in die wir hinein trocknen werden. Dann werden wir uns ausziehen und Hände haltend nackt von der Bühne gehen. Wir werden uns nicht umdrehen. Die Tür werden wir geöffnet lassen.

Hinter der geöffneten Tür auf Ivana Sajkos Bühne steht die offene Frage der kroatischen Gesellschaft nach den Kriegen, der das Stück suchend nachgeht und durch die zu folgen das Publikum aufgefordert wird.

»... ich bin sicher, dass es keine Grenzen gibt.«[1] Theatrale Dekonstruktionen bei Lina Saneh und Rabih Mroué

Monique Bellan

Die Frage nach Zugehörigkeit und infolgedessen nach Vereinbarkeit, vielmehr Unvereinbarkeit, von laizistischer und individualistischer Gesinnung mit einer religiös und tribal geprägten Gesellschaft stellen einen zentralen Aspekt im Theater von Lina Saneh und Rabih Mroué[2] dar.[3] Beide Künstler beziehen eine explizit anti-konfessionelle Position bei der Analyse und Kritik der libanesischen Geschichte und der Zerrissenheit ihrer Gesellschaft, in der Religion und Politik sich überlagern. Dies führt zu dem paradoxen Phänomen einer konfessionell geprägten und organisierten Demokratie, die den zivilen Personenstatus in die Hände der religiösen Autoritäten legt und somit dem Einzelnen wenig Entscheidungsfreiheit in Bezug auf individuelle Lebensentwürfe und alternative Zugehörigkeiten jenseits der vorgegebenen Grenzen einräumt.[4] Welche Möglichkeiten hat das Individuum sich der Hegemonie der Gruppe zu entziehen, sein Anders-Sein und Anders-Denken zu leben und öffentlich zu vertreten? Welchen Status hat ein Künstler in einem Land, dessen innen- und außenpolitische Fragilität sowie latente und akute Konflikte einen lähmenden Zustand der »Suspension« hervorrufen, in dem Kultur zur Nebensache wird und Kunst bestenfalls als Zeitvertreib

---

1 Aus: *Who's afraid of Representation* von Rabih Mroué, UA Berlin (Hebbel am Ufer) 2005, mit Lina Saneh und Rabih Mroué.

2 Lina Saneh und Rabih Mroué, geboren 1966 und 1967 in Beirut, leben und arbeiten u. a. in Beirut, Berlin, Genf und Gießen.

3 Eine Folge des Bürgerkriegs (1975–90) ist die Bestätigung und Verfestigung der Grenzen zwischen den einzelnen Gruppen: »Retribalization and the reassertion of communal and territorial identities, as perhaps the most prevalent and defining elements in postwar Lebanon«. Samir Khalaf: *Contested Space and the Forging of New Cultural Identities*, in: Peter Rowe/Hashim Sarkis (Hg.): *Projecting Beirut. Episodes in the Construction and Reconstruction of a Modern City*, München/London/New York (Prestel) 1998, S. 141.

4 Die libanesische Verfassung ist eine hybride: Auf einen republikanischen Körper mit der Betonung individueller Rechte und Freiheiten sowie politischer und rechtlicher Gleichheit sind Artikel eingepflanzt, die die Rechte der Gemeinschaften und deren Repräsentation betreffen. Der Staat überlässt im Namen der Glaubensfreiheit den religiösen Gemeinschaften die legislativen Rechte und Entscheidungen in Bezug auf den Personenstatus (Ehe, Scheidung, Sorgerecht, Adoption, Erbschaft etc.). Vgl. Fawwaz Traboulsi: *A History of Modern Lebanon*, London (Pluto Press) 2007, S. 75ff.

einiger weniger realitätsferner Idealisten angesehen wird? Welche Rolle schließlich spielt Kunst in einer Gesellschaft, die sich mit einem Bein im existentiellen Chaos, mit dem anderen in einer artifiziellen Hyperkonsumwelt befindet, in einer Realität, die sich zwischen einer mystisch erhöhten Vergangenheit und dem Glücksversprechen einer unmittelbar konsumierbaren Zukunft zerreibt?

Theater der Dekonstruktion und des Fragments

Bei der Neuverhandlung von künstlerischer (und politischer) Zugehörigkeit nach dem Bürgerkrieg (1975–90) klingt an, was Hal Foster in Bezug auf die Differenz zwischen Theater und Performance, Moderne und Postmoderne formuliert, nämlich, dass das Ziel der Transgression bestehender Grenzen sich in der Postmoderne angesichts des Bewusstseins von der utopischen Dimension dieses Unterfangens in eine Resistenz innerhalb der etablierten Ordnung gewandelt habe.[5] Die Erkenntnis von der eigenen Impliziertheit in dieser Ordnung habe zur Auflösung der strikten Innen-Außen-Polarität geführt. Dieser Perspektivenwechsel wirke sich auch auf die Rolle des Akteurs auf der Bühne und seine Präsenz aus, die im Allgemeinen mit der Idee des »Charisma« assoziiert und in der Politik oft zur Errichtung von Systemen der Dominanz benutzt werde. Aufgabe der Performance sei es daher, die Präsenz des Akteurs zu dekonstruieren und so jegliche Verbindung mit bestehenden Machtverhältnissen aufzubrechen. Dazu trage das Verwischen von Identitäten bei, in dem es die Möglichkeit einer charismatischen Projektion aufhebe. Die »Resistenz« sei demzufolge die Hauptrolle des postmodernen Politischen, denn sie impliziere eine semiotische Offenheit, die es dem Zuschauer erlaube, sein eigenes interpretatorisches System zu schaffen.

---

5 Zitiert nach Baz Kershaw: *The Radical in Performance*, London/New York (Routledge) 2000, S. 72–73. Zum Widerstand der Kunst siehe auch Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin (Merve) 2008, S. 34: Ihm zufolge bezeichnet der »Widerstand« der Kunst »die intime und paradoxale Verbindung zwischen einer Idee der Kunst und einer Idee der Politik. [...] Das Problem ist folglich nicht, beide an sich zurück zu verweisen, sondern die Spannung selbst aufrecht zu erhalten, die eines mit dem anderen verspannt, eine Politik der Kunst und eine Poetik der Politik, die nicht zusammen kommen können, ohne sich gegenseitig zu unterdrücken […]. Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben.« Es geht demnach darum, die kritische Distanz zu bewahren, die zur Erhaltung dieser Spannung notwendig ist.

Dazu passen auch Rabih Mroués Äußerungen in Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Politik: Kunst soll demzufolge keine Revolution auslösen, die den Anderen vernichtet, sondern bestenfalls »Lücken (in den verschiedenen offiziellen Diskursen) hervorrufen – selbst wenn sie noch so klein sind, selbst wenn sie erst einmal unbemerkt bleiben.«[6] Es geht also nicht um die Umwälzung der bestehenden Ordnung, sondern vielmehr darum, Sichtweisen zu erweitern, zu komplettieren und damit in ihrer Ebenmäßigkeit aufzubrechen. Diese Dekonstruktion erfolgt durch die Konvertierung des Modells *einer* offiziell gültigen Geschichte in ein multidimensionales, welches das Darstellungsmonopol der »Realität« in den Händen der »Autoritäten« und damit den alleinigen Anspruch auf »Wahrheit« aufbricht und durch eine Pluralität individueller Geschichten nuanciert und relativiert. Aber auch durch die Aufhebung der klaren Trennlinie zwischen Realität und Fiktion wie in den Autofiktionen von Lina Saneh, wo Reales und Fiktives sich in der Person von Saneh überlagern, oder in den dokumentarischen Fiktionen von Rabih Mroué.

Hier macht sich auch eine Verschiebung von politischem Engagement im Sinne einer ideologisch fundierten Haltung hin zu einem Bewusstsein von der politischen Bedeutung jeglichen Handelns bemerkbar – ein Phänomen, das seit Beginn der 1990er Jahre global sichtbar ist. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts kritisierten engagierte Künstler wie der libanesische Theaterregisseur und Schauspieler Roger Assaf im Geist der 68er-Bewegung das System von einer Außenposition heraus mit dem Ziel der Umwälzung der bestehenden Verhältnisse.[7] Während man bei Assaf von einem relativ klar definierten Zugehörigkeitsgefühl sprechen kann,[8] lässt sich bei den Künstlern der

---

6 Rabih Mroué: »La Guerre dans l'art«, Artikel erschienen in der Kulturbeilage der libanesischen Tageszeitung *An-Nahar*, 2. Juli 2002, S. 12–13, zitiert nach Lina Saneh: *La Crise du Théâtre au Liban entre le Politique et le Religieux*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2005 (unveröffentlichte Dissertation), S. 198.

7 Beispielhaft dafür war das Stück *Majdaloun* (*Maǧdalūn*), benannt nach einem Dorf im Südlibanon, in dem Assaf zum Teil auf historische Dokumente und Zeugenaussagen zurückgreift. Es war eine der ersten Produktionen des 1968 mit Nidal al-Achqar gegründeten Beiruter Theaterateliers. *Majdaloun* wollte nicht nur die laufenden Ereignisse wiedergeben, sondern vor allem eingreifen. Dies führte dazu, dass bei der Premiere am 19. April 1969 Polizeieinheiten den Saal stürmten und die Vorstellung abbrachen. *Majdaloun* war die Reaktion auf eine Folge von Ereignissen, die man nicht länger hinnehmen wollte. Für Roger Assaf kann »engagiertes Theater nicht entstehen, wenn es keine Revolution gibt. Von daher war unser Theater auf den Moment bezogen und auf ein Ziel gerichtet, nämlich auf die Revolution.« Vgl. Ḫālida Saʿīd, *al-Ḥaraka al-masraḥiyya fī lubnān. 1960–1975*, Internationales Festival von Baalbek 1998, S. 563–564.

8 Im Beiruter Theateratelier war er zusammen mit Nidal al-Achqar der Ideologie der Syrischen Sozialen Nationalistischen Partei (SSNP) zugewandt, ab 1972 vollzog er eine religiöse Wendung hin zum schiitischen Islam.

jüngeren Generation eine Abwesenheit von eindeutigen Zugehörigkeiten ausmachen. Charakteristisch dafür ist das Fehlen bzw. der Zweifel an der Möglichkeit eindeutiger Antworten und die Ablehnung einer Idee von Gemeinschaft, die die Besonderheiten ihrer Mitglieder für ein ebenmäßiges Bild von Allgemeinheit opfert. Dazu ein Beispiel aus der Performance *Biokhraphia* (2002) von Lina Saneh und Rabih Mroué, in der die Künstlerin Lina Saneh von ihrer eigenen Tonbandstimme u. a. zum Theater im Allgemeinen und zur Situation des libanesischen Theaters im Besonderen befragt wird, zu ihrer Beteiligung am Krieg, ihrem Hang zur Rebellion und ihrer sexuellen Beziehung zu ihrem Ehemann. Das Interview wandelt sich zusehends in ein Verhör, bei dem die Künstlerin sich gegen die immer aufdringlicher und bedrohlicher werdende Tonbandstimme wehren muss. Schließlich wird sie von ihrem Videobild abgelöst, das das Frage- und Antwortspiel mit der Tonbandstimme fortführt, während die leibhaftige Lina Saneh zur Zuschauerin wird:

> KASSETTE: Gut. Können wir *Biokhraphia* als politische Arbeit betrachten, die versucht die Probleme Ihrer Generation und Ihre kritische Haltung gegenüber der Macht darzustellen?
> KÜNSTLERIN: Möglich, kann sein… Wenn Sie wollen... Warum nicht. Aber nein! Nein! *Biokhraphia* hat nicht das Geringste mit den Ansichten und Einstellungen meiner Generation zu tun. Oder doch, vielleicht. Es kommt darauf an, von welcher Generation Sie sprechen. Wenn wir diejenigen nehmen, die zwischen 1960 und 1970 geboren sind, ja, dann haben Sie Recht. Aber nein, nein, denn in den Achtzigern haben Sie all die, die zwischen 1975 und 1976 geboren sind, die auch zu unserer Generation gerechnet werden können, insbesondere diejenigen, die im April und Mai geboren sind sowie einige, die ihren Militärdienst abgeleistet haben. Allerdings müssen wir die Jahrgänge 1966 und 1967 noch einmal genauer betrachten, denn wie mir scheint, gehören sie nicht zu unserer Generation. Nein, ganz bestimmt gehören sie nicht dazu.
> KASSETTE: Aber sie gehören doch alle zur Kriegsgeneration. Sie haben den Krieg erlebt, er hat Sie geprägt.
> KÜNSTLERIN: Nein. Ich zum Beispiel habe nichts mit der Kriegsgeneration zu tun. Ich habe mich schon immer anders als die anderen gefühlt, als etwas Besonderes. Jemand wie ich hätte mit derselben Härte und Verbissenheit revoltiert, egal ob mit oder ohne Bürgerkrieg und unter welchen historischen Bedingungen auch immer.[9]

Der Appell an das Gemeinschaftsgefühl durch gemeinsam erlebte Ereignisse wird entschieden zurückgewiesen: Das singuläre Individuum in Abgrenzung oder in Konfrontation mit seiner Umgebung (die Art des Zusammenlebens neu zu bestimmen, wäre die Aufgabe) steht im Vor-

---

9 Lina Saneh/Rabih Mroué: *Biokhraphia*, UA Beirut (Al-Madina-Theater) 2002, mit Lina Saneh, Übers. d. A.

dergrund. Lina Saneh wehrt sich in *Biokhraphia* gegen Kategorisierungen, Fremdzuschreibungen und Verallgemeinerungen jeglicher Art, was sich auch in ihrer bis ins Komische reichenden »Liebe zum Detail« äußert, die letztlich zu Verschachtelungen ohne Ausweg führen.

Für die Initiation eines alternativen Diskurses jenseits der Dichotomien und nationalistischen oder religiösen Überzeugungen müssen zunächst die gängigen und Identität konstituierenden Mythen, die jede Gemeinschaft in Bezug auf Ursprung, Nation und Religion pflegt, dekonstruiert werden. »Der Mythos ist zugleich ursprünglich und stammt vom Ursprung, er führt zu einer mythischen Gründung zurück und durch dieses Zurückführen gründet er selbst (ein Bewusstsein, ein Volk, eine Erzählung).«[10] Mythen sind Konstrukte der Imagination, die im politischen Vakuum als ewige, unhinterfragte »Wahrheiten« umherschweben, oder, wie Lina Saneh in *Biokhraphia* sagt:

> Mein ganzes Leben lang habe ich Mythen abgelehnt und bekämpft. Erstens, weil der Mythos eine entpolitisierte Aussage ist. Er schafft eine Welt ohne Geschichte und ohne Widersprüche. Zweitens, weil er den Sinn in Form umwandelt. Rufen Sie sich ins Gedächtnis zurück, was ich in meinem Vortrag an der Amerikanischen Universität in Beirut gesagt habe.[11]

In den Theater-Performances von Lina Saneh und Rabih Mroué werden nationale, kulturelle sowie moralische Konstruktionen und ihre Grenzen in Frage gestellt und ein Raum von Nicht-Zugehörigkeiten oder Zugehörigkeiten jenseits ideologischer, territorialer und genealogischer Verbundenheiten geschaffen, die einzig im »geistigen Raum« angesiedelt sind. Die (Wieder-)Entdeckung des Raums wird seit Ende der 1980er Jahre als »spatial turn« diskutiert, in dessen Kontext vormals raumrelevante Begriffe wie Territorialität, Tradition oder Heimat beiseite geschoben wurden. Raum meint hier »die soziale Produktion von Raum als einem vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten.«[12] Hierzu passt auch, was Stephen Wright in Bezug auf den aterritorialen Künstler bzw. Künstler reziproker Extraterritorialität (artist of reciprocal extraterritoriality)[13] konstatiert, den er neben dem lokal verwurzelten

---

10 Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart (Edition Patricia Schwarz) 1988, S. 99.

11 Siehe auch Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1964, S. 115ff. und S. 130ff.

12 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3., neu bearbeitete Auflage, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2009, S. 289.

13 Der Terminus stammt von Giorgio Agamben.

Künstler (vernacular artist) und dem Weltkünstler (world artist) im Beziehungsfeld zwischen territorialer Zugehörigkeit und zeitgenössischem künstlerischem Ausdruck als dritten Künstlertypus ausmacht: »Breaking with the modernist paradigm, artists of reciprocal extraterritoriality undermine the whole issue of topography inasmuch as they refuse not only geographical borders but borders of all kinds, including those separating art from other and sundry social undertakings.«[14]

Das Individuum und seine Herauslösung aus dem libanesischen System mit seinen traditionellen familiären und konfessionellen Koordinaten und daraus meist hergeleiteten politischen Affiliationen spielen bei Saneh und Mroué eine zentrale Rolle. Oder wie Lina Saneh in ihrer Performance *Appendix* (2007) in Bezug auf ihr Nachleben sagt: »Ich möchte in nichts anderem fortdauern und gedeihen als in mir selbst.« Das Individuum im unbegrenzten Raum wird zum absoluten Referenzpunkt, zum Ausgangs- und Endpunkt jeglichen Denkens und befindet sich damit in Opposition zu einer kommunitaristischen Struktur mit abgegrenzten Räumen. Die Frage nach Zugehörigkeit und Autosuffizienz ist eine, die auf Umwegen die Kategorie des Politischen wieder einführt und die Art des Zusammenlebens und Miteinanderseins von Individuen neu verhandelt.

Es stellt sich nun die Frage, welche Möglichkeiten der Einzelne in einer tribal und damit im weitesten Sinne dörflich strukturierten Gesellschaft hat, gesehen und gehört zu werden?[15] Mit anderen Worten: Wo gibt es Möglichkeiten für Öffentlichkeit, für Pluralität und damit das politische Ur-Moment, das die alles beherrschende familiäre Privatsphäre zurückdrängt? Der öffentliche Raum ist vor allem der Raum des Wortes, der Raum des Gesehen- und Gehörtwerdens, der Objektivität, des Dialogs, aber auch der Kritik. Der Begriff des Privaten ist hier auf seine Bedeutung des Privativen, des Ausgeschlossenen, bezogen und beschreibt mit Hannah Arendt »in einem Zustand zu leben, in dem man bestimmter, wesentlicher menschlicher Dinge beraubt ist. Beraubt nämlich der Wirklichkeit, die durch das Gesehen- und Gehörtwerden

---

[14] Stephen Wright: »Toward Extraterritoriality: The Dilemmas of Situatedness«, in: Christine Tohmé (Hg.), *Home Works II: A Forum on Cultural Practices*, Beirut (Ashkal Alwan) 2005, S. 55.

[15] Die Künstler, die einen alternativen Diskurs suchen, fokussieren daher auf die Stadt Beirut, die einen Ort relativer Anonymität und damit die Möglichkeit von gelebter Individualität jenseits des unmittelbaren familiären Zugriffs bietet. Vgl. auch Kaelen Wilson-Goldie: *Digging for Fire: Contemporary Art Practices in Postwar Lebanon*, Center for Arab and Middle Eastern Studies at the American University of Beirut 2005 (unveröffentlichte Magisterarbeit), S. 48: »… weil sie die Auffassung vertreten, dass Anonymität notwendig sein könnte für die lokale Produktion von politisch relevanter Kunst, die neuen Konzepten von Bürgerschaft Rechnung tragen.«

entsteht, beraubt einer »objektiven«, d. h. gegenständlichen Beziehung zu anderen«[16]. Ein Perspektivenwechsel, so wäre zu argumentieren, muss auf der Mikroebene ansetzen, nämlich in der Beziehung zu sich selbst, zum Partner, zur Familie und schließlich zur Gruppe und zur Gesellschaft. Sie beginnt mit der Einräumung von Zwischenräumen, die eine kritische Distanz, auch zu sich selbst, erst möglich macht. In ihrer Auseinandersetzung mit der libanesischen Gesellschaft beleuchten Sanehs Autofiktionen das Individuum in seinen familiären Konstellationen und im Konflikt mit sich selbst, Mroués dokumentarische Kollagen hingegen richten ihren Blick mehr extrovertiert auf das Individuum in seinen gesellschaftlichen Zusammenhängen.

Anhand der beiden Performances *Appendix* (2007) von Lina Saneh und *Who's afraid of Representation* (2005) von Rabih Mroué, in denen europäische und amerikanische Künstler der sechziger bis achtziger Jahre mit ihren körperzentrierten Arbeiten zitiert und mit einem individuellen Narrativ der zeitgenössischen libanesischen Geschichte verwoben werden, soll gezeigt werden, wie die Frage nach Zugehörigkeit und Individualität am Ureigensten, dem Körper, verhandelt und letztlich in eine universale bzw. eine Nicht-Zugehörigkeit gewendet wird.

Appendix – Der Körper als Territorium

Lina Saneh konzentriert sich in ihrer Autofiktion *Appendix*[17] auf einen sehr intimen und privaten Aspekt ihres Lebens, nämlich auf ihren Tod und den Verbleib, oder besser: das Verschwinden, ihres Körpers. Sie ist von dem unumstößlichen Wunsch getrieben, nach ihrem Ableben verbrannt und nicht bestattet zu werden, eine Praxis, die im Libanon aufgrund der bereits erwähnten konstitutionell verankerten Vorherrschaft der religiösen Gemeinschaften in Bezug auf den Personenstatus (Ehe, Scheidung, Sorgerecht, Adoption, Erbschaft, Bestattung etc.) und gemäß dem monotheistischen Diktum »aus der Erde, in die Erde«, unter den gegebenen Bedingungen unmöglich ist. Ihre Entschlossenheit wird auch im »Schwur«, den die mit der Aura einer Märtyrerin sich umgebende Saneh am Ende von *Appendix* leistet, ausgedrückt. Das persönliche Martyrium

---

16 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München (Piper) 2007, S. 73.

17 Lina Saneh: arab. *az-Zā'ida* (Anhang, Blinddarm), UA Beirut (Galerie Sfeir-Semler) 2007, mit Lina Saneh und Rabih Mroué.

und der Tod scheinen die offenbar einzigen Momente zu sein, in denen der Einzelne von der Gemeinschaft als Individuum anerkannt wird.[18]

> Alles, nur nicht in der Erde begraben werden.
> Alles, nur nicht im Gewimmel der Würmer und Kakerlaken verrotten.
> Alles, nur nicht zulassen, dass mein Körper weiter geschändet und erniedrigt wird durch den krankhaften Hass und die Verachtung der religiösen Autoritäten.
> Ich möchte nicht in den Kreislauf der Welt zurückgeführt werden.
> Ich möchte nicht die Erde nähren, die mich ernährt hat.
> Ich möchte in nichts anderem fortdauern und gedeihen als in mir selbst.
> Wenn ich in der Hölle schmoren muss, dann werde ich zuerst vor ihren Toren brennen oder aber meinen Körper verewigen.
> Ich werde diejenige sein, die das Höllenfeuer hier auf Erden entzündet hat mangels einer Hölle im Jenseits.[19]

Dabei sinnt sie über diverse Möglichkeiten der Realisierung nach, die sie u. a. über die schrittweise, medizinische Zerstückelung ihres Körpers und der Verbrennung seiner Teile schließlich zu folgendem »Kunstgriff« führen, nämlich der Aneignung einer Idee des italienischen Künstlers Piero Manzoni (1933–63) und seiner »Lebenden Skulpturen«. In dieser Reihe von Aktionen aus den sechziger Jahren signierte er Körper und Körperteile und verwandelte so x-beliebige Körper in Kunstwerke. Durch die Geste des Signierens und dem darin enthaltenen Akt der Aneignung wird einem bereits existierenden Objekt – dem Readymade – eine neue Bedeutung verliehen. Diese Idee übernimmt Saneh gemäß dem Prinzip der »Selektion, Kombination, Transportierung und Neu-Situierung«[20] und lanciert auf ihrer Internetseite einen weltweiten Appell an alle Künstler, Teile ihres Körpers auszuwählen und zu signieren. Anschließend sollen diese Kunstwerke – in die entsprechenden signierten Teile zerschnitten – im Internet an Galerien oder Kunstsammler verkauft werden. Diese Transaktion wird in einem detaillierten Kaufvertrag geregelt und erhält damit einen rechtlich gültigen Status.[21] Auf diesem Wege erhofft

---

18 Zum Märtyrer als Individuum: »Martyrdom, especially in the Shi'ite tradition, tied individualism to death. It actually made the martyr the only person who deserved to be recognized as an individual.« Hazim Saghieh: *The Predicament of the Individual in the Middle East*, London (Saqi) 2001, S. 55.

19 *Appendix*, Übers. d. A.

20 Nach Boris Groys ist dies die zeitgenössische Produktionsweise schlechthin. Vgl. Boris Groys: *Topologie der Kunst*, München/Wien (Hanser) 2003, S. 282.

21 Dies erinnert an Michel Journiacs *Contrat pour un corps* (»Vertrag für einen Körper«, 1972) und sein Angebot, Körper bzw. die sterblichen Überreste, also das Skelett, in Kunstwerke zu verwandeln. Vgl. Arnaud Labelle-Rojoux: L'Acte pour l'art, Paris (Al Dante) 2003, S. 219. »Die Bedingungen: Den Körper an den Künstler Journiac abtreten und sterben.« Im vorliegenden Fall geht es hingegen darum, den Körper nicht zu erhalten und durch seine Erhöhung zum Kunstwerk unsterblich zu machen, sondern sich mithilfe der Kunst seiner Materialität zu entledigen.

sie Rettung vor dem Zugriff der Religion. Dieser zunächst sehr privat anmutende Wunsch und die Unmöglichkeit seiner Realisierung entfaltet rasch seine öffentliche und damit politische Dimension, insofern als dass er an eines der Hauptprobleme des libanesischen Systems rührt, nämlich die bereits erwähnte Determiniertheit des Individuums durch seine jeweilige Religion und die Abwesenheit seines zivilen Status.

Während der gesamten Performance sitzt sie regungslos, objekthaft, fast demütig auf einem Plexiglas-Stuhl. Saneh ist hier ihrer Stimme und damit ihrer Präsenz in der Öffentlichkeit »beraubt«, denn es ist ihr Ehemann Rabih Mroué, der in ihrem Namen spricht.

Abb. 1 *Appendix*, Lisa Saneh und Rabih Mroué, © Houssam Mchaiemech

Er hat jedoch Schwierigkeiten, Distanz zu wahren und verfällt immer wieder in die Ich-Perspektive, so als ob er das Sprachorgan seiner Ehefrau, ihre körperliche Ausdehnung sei:

> Ich habe ein Problem. Ich habe ein Problem. Mein Problem ist, dass ich mir schon mein ganzes Leben lang wünsche, nach meinem Tod verbrannt und nicht bestattet zu werden. Das sind eigentlich Linas Worte, nicht meine. Also, in Wirklichkeit müsste es so heißen: Lina hat ein Problem. Sie hat ein Problem. Ihr Problem ist, dass sie sich schon ihr ganzes Leben lang wünscht, nach ihrem Tod verbrannt und nicht bestattet zu werden.

Die Dekonstruktion bzw. Fragmentierung äußert sich hier einerseits als Distanzierung von Stimme und Körper (Rabih Mroué spricht, während Sanehs Körper beinahe zu einem Bild erstarrt ist), andererseits durch die »chirurgische« Zerteilung ihres Körpers, der im Laufe der Präsentation – verbal – in seine Teile zerlegt wird und schließlich in der Fan-

tasie des »Monsters« kulminiert.[22] Der statische Körper, präsent und abwesend zugleich, wird zu einer Projektionsfläche für die visuellen Gedankengebilde. Lina Saneh ist gleichermaßen Subjekt und Objekt, Rabih Mroué ihr Medium. Zugleich wird ihr Körper, der auch Sinnbild ist für den »politischen Körper«, den Staat, durch den Akt des Signierens neu kartographiert und künstlerisch überschrieben. Das Ganze und seine Teile werden in ein neues, nicht hierarchisches Verhältnis zueinander gesetzt, das die heterogene Anordnung von prinzipiell »Gleichen« zu einer (Solidar-)Gemeinschaft zusammenfasst. Durch die Einschreibung der Künstler und den Akt der Aneignung wird der Körper der Künstlerin zu einem potentiellen Raum für den ästhetischen, ethischen und politischen Diskurs. Er suggeriert eine utopische politische Gemeinschaft,[23] in der die einzelnen Künstler für die verbleibende Lebensdauer von Lina Saneh durch den biologischen Körper organisch miteinander verbunden sind und damit das Versprechen eingegangen sind, sich für das »Ganze«, d. h. für das Anliegen der Künstlerin, einzusetzen. Gleichzeitig wird er zu einem fragmentarischen Raum sehr unterschiedlicher künstlerischer, diskursiver und sonstiger Zugehörigkeiten, repräsentiert durch die jeweiligen Unterzeichner. Das Grenzdenken oder besser das entgrenzte Denken wird hier zum Postulat einer ästhetischen Erfahrung, die den Körper als offenen, gemeinsamen Raum des Dialogs formuliert.

Diese mythenlose Gemeinschaft, eine »Gemeinschaft ohne Ursprung und Grund« (Hito Steyerl), ist nicht durch Homogenität und die Verschmelzung ihrer Individuen gekennzeichnet, sie entsteht vielmehr durch die »gemeinsame Erscheinung singulärer Individuen«, die in der Trennung, in diesem Fall virtuell, miteinander verbunden sind.[24] Das Verfahren, das Saneh zur Rettung ihres Körpers wählt, erinnert in

---

22 »Wenn es so ist, muss sie, im Gegenteil, sogar weitermachen, bis zum Ende gehen. Die Haut abziehen, die Blase, die Zunge und das Gehirn entfernen, ja das Gehirn. Besser noch: Ihren genetischen Code manipulieren und so die Funktionen und Sinneseindrücke ihres Körpers durcheinander bringen. […] und dann, wenn sie ein Monster geworden ist, wird sie vielleicht aus der Menschheit ausgestoßen, verleugnet von ihresgleichen, und vor allem, vor allem, wird sie vielleicht endlich exkommuniziert werden, wird man ihr endlich verbieten Christin, Muslimin, Jüdin oder Angehörige irgendeiner anderen monotheistischen Religion zu sein.« Aus: *Appendix*.

23 Das utopische, in die Zukunft gerichtete Denken, das als charakteristisch für die Moderne galt, hat hier seine Stoßrichtung nach innen gewendet und sich verräumlicht.

24 Diese »nicht bekennbare« oder »nicht eingestandene« Gemeinschaft (franz. »communauté inavouable«) entsteht laut Nancy nach der Unterbrechung des Mythos. Vgl. Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit*, Wien (Turia + Kant) 2008, S. 75. Zum Begriff der Verschmelzung führt Nancy aus: »Die absolute Gemeinschaft – der Mythos – ist weniger die totale Verschmelzung der Individuen als vielmehr der *Wille* zur Gemeinschaft: der Wunsch, durch die Macht des Mythos die Einswerdung, die der Mythos vorstellt, zu bewirken – und die er als Einswerdung oder als Kommunikation der Willen vorstellt. Daraus ergibt sich die Verschmelzung.« Vgl. Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft* (Anm. 9), S. 123.

gewisser Hinsicht an die Praxis der Internetpetition, aber auch an die Art der Zusammenarbeit im Rahmen von Künstlerkollektiven und -netzwerken. Der politische Raum wird erst durch die »Gemeinschaft« der Unterzeichner geschaffen, er ist zeitlich determiniert: »It is an art without territory, which operates in the intersubjective space of collaboration. Yet that ›space‹ is really no space at all, or only in the metaphorical sense of the term; it would probably be more accurate to speak of ›time‹ of collaboration and intervention.«[25]

Andererseits trägt ihr Projekt der virtuellen Selbstzerstückelung elitäre Züge: Es zielt exklusiv auf die Welt der Kunst und Künstler ab, die gewissermaßen »ihre« Gemeinschaft repräsentieren. Eine Parodie auf das libanesische konfessionelle System, in dem der Einzelne bei Bedarf seine jeweilige Gruppe um Unterstützung anruft? Im Kampf um ihre Körperteile und Organe (*aʿḍāʾ*) und damit »ihr« Territorium, auf das ihre Feinde (*aʿdāʾ*), die religiösen Autoritäten, zugreifen wollen, verwandelt sich ihr Körper in ein virtuelles Schlachtfeld.[26]

Durch die Perpetuierung bzw. Anlehnung an die Aktion von Piero Manzoni werden auch metaphysische Fragen in Bezug auf Unsterblichkeit und Verewigung aufgeworfen, die die Vorstellung von Zugehörigkeit weiter in die geistige Sphäre tragen: der Körper vergeht, die Idee bleibt. Hier hinein könnte man den Versuch Sanehs interpretieren, der territorialen und familiären Verwurzelung des Einzelnen zu entkommen und zu einem »ätherischen« Zustand zu gelangen, in der Ideen körperlos im Raum schweben. Im Laufe ihrer körperlichen Dematerialisierung während der Performance spannt sie einen mentalen Zwischenraum, in den sie u. a. Foucault und die Geschichte von Damiens platziert, der 1757 in Paris gefoltert und hingerichtet wurde,[27] die französische Künstlerin Orlan, deren Markenzeichen Schönheitsoperationen sind (für die sie weibliche Vorbilder aus der Kunstgeschichte wie Europa, Venus und Mona Lisa heranzieht und die sie per Video übertragen lässt) oder den amerikanischen Künstler John Duncan und seine Performance *Blind Date* (1980), für die er in Mexiko eine Frauenleiche kaufte, mit ihr schlief und sich anschließend einer Sterilisation unterzog, die er fotografisch festhalten ließ. All diese Beispiele, die dem Körper eine zentrale Bedeutung beimessen, verdeutlichen seine Materialität, die sich mal automanipula-

---

25 Wright: »Toward Extraterritoriality« (Anm. 13), S. 57.

26 Durch das Wortspiel der semantisch und phonetisch sehr ähnlichen Pluralformen *aʿḍāʾ* (Körperteile, Mitglieder) und *aʿdāʾ* (Feinde) werden die »Körperteile« selbst zu »Feinden«.

27 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977.

tiv, mal destruktiv nach außen gerichtet äußert und mit der Virtualität des Körpers und seiner »Zergliederung« in *Appendix* kontrastiert.

Andererseits werden Fragen nach Ursprünglichkeit, Urheberschaft, Authentizität und Exklusivität aufgeworfen: Was passiert mit dem Original, wenn eine Geschichte, wie hier die westliche Kunstgeschichte, durch eine andere kulturelle Brille betrachtet und auf einen anderen Kontext appliziert wird? Welche Verzerrungen oder Missverständnisse entstehen, welche neuen Aspekte kommen hinzu?

Who's afraid of Representation – Zum schmerzvollen Verhältnis von Körper und Geschichte

Diese Frage spielt auch eine wichtige Rolle in Rabih Mroués *Who's afraid of Representation*.[28] In seiner Performance verfährt Mroué bei der Herstellung eines gemeinsamen Raumes in ganz ähnlicher Weise, nämlich mit Zitaten und kulturellen Übersetzungen. Dies beginnt beim Titel der Performance, die u. a. Assoziationen mit Barnett Newmans Bildserie *Who's afraid of Red, Yellow, and Blue* weckt – eine Spur, der wir hier rein spekulativ folgen möchten, da sie in das von Mroué hergestellte Muster der Verflechtung von westlicher Kunstgeschichte und libanesischer Kriegsgeschichte hineinpasst. Es handelt sich dabei um eine Folge aus vier Bildversionen, entstanden zwischen 1966 und 1970, die hier insbesondere aus dem Blickwinkel ihrer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte interessant sind, da sie von zum Teil heftigen Reaktionen geprägt ist. Eine davon führte zur Zerstörung eines Bildes am 13. April 1982. Die von Mroué hergestellten bzw. hier unterstellten Verbindungen zu Newmans Bild sind rein aleatorischer Natur und stellen sich über Assoziationsketten her. So ruft zum Beispiel das Datum der Bildattacke (das jedoch von Mroué ebenso wenig erwähnt wird wie Barnett Newmans *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* selbst), der 13. April 1982, zwei für den libanesischen Bürgerkrieg relevante Daten ins Gedächtnis: Der 13. April 1975 markiert den Beginn des Bürgerkriegs, das Jahr 1982 die israelische Belagerung Beiruts und das Massaker von Sabra und Shatila.

Die Titel gebende, provokative Frage nach dem Subjekt der Angst (»WER hat Angst vor der Repräsentation?«), die das Spektrum der denkbaren Antworten auf zwei Möglichkeiten reduziert – »ich« / »ich

---

[28] *Man yaḫāf at-tamīl. Tamīl* meint sowohl »Darstellung«, »Theater« als auch »Bestrafung« oder »Statuierung eines Exempels«. Vgl. Hans Wehr: *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart*, 4. Auflage, Wiesbaden (Harrassowitz) 1977.

nicht« –, steht mit ihrem impliziten psychologisierenden Moment im Zentrum von Mroués Performance. Angst setzt eine Bedrohung voraus, die möglicherweise die Existenz gefährden oder aber Gewissheiten erschüttern kann. Sei es, dass eine bestimmte Auffassung von Malerei oder Kunst in Frage gestellt, sei es, dass eine Gesellschaft und ihre unmittelbare Vergangenheit kritisch reflektiert wird. Die Furcht vor der Auseinandersetzung mit dem Krieg belegt dieses Thema mit einem Tabu und könnte als Indiz dafür gelesen werden, dass der Krieg noch nicht wirklich zu Ende ist. Von offizieller Seite hat man daher Angst vor der Repräsentation, aber offensichtlich auch Angst vor dem Theater und der ihm attestierten politischen Wirkkraft.[29]

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen Nancys zum Begriff der Repräsentation: »Das Re- der Repräsentation ist keine Wiederholung, sondern eine Intensivierung [...]. Die re-praesentatio ist eine unterstrichene Repräsentation (im Zug und in der Richtung unterstrichen: gerichtet ist sie an einen bestimmten Blick).«[30] Es ist offenbar jene Intensivierung, die unerträglich wirkt. Dies trifft sowohl für Newmans großflächige Rot-Gelb-Blau-Kompositionen zu, um dieses Beispiel noch einmal aufzugreifen, als auch auf die Verdichtung von den zum Teil bis an die Grenzen des Erträglichen gehenden Body Art-Performances und dem Amoklauf Hassan Ma'mouns in *Who's afraid of Representation,* zu einem Bild aus Blut und Schmerz.

An dieser Stelle soll eine interessante Gemeinsamkeit zwischen dem Theater und dem Bereich der Jurisprudenz Erwähnung finden, auf die Nancy hinweist: »Daher wird das Wort *représentation* auf Französisch vor allem im Theater im Sinne von ›Vorstellung‹ verwandt [..], doch auch im Rechtsbereich – das Vorweisen eines Dokuments, eines Beweisstückes – oder im Sinne von ›vorführen, mit Nachdruck darlegen‹.«[31] Die vorliegende Performance ist dafür geradezu exemplarisch: Mroué schlägt die Brücke zwischen Theater und Gerichtssaal und macht damit die verhandelten Gegenstände aus zweierlei Perspektive beurteilbar: die der Kunst und die des Lebens.

---

29 Neben den sonst üblichen Eingriffen ging die Zensurbehörde bei seiner Performance *How Nancy wished that everything was an April Fool's Joke* (2007) diesmal soweit, die Aufführung zunächst ganz zu verbieten. In der Performance geht es um die Erzählung des Bürgerkriegs aus der Perspektive verschiedener Milizionäre, die regelmäßig von den Toten wieder auferstehen und den Konflikt bis zum heutigen Tag am Leben erhalten. Es wurde offenbar befürchtet, dass die Performance das angespannte politische Klima weiter aufheizen und gewaltvolle Konflikte provozieren könnte.

30 Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin (Diaphanes) 2006, S. 65.

31 Ebd.

Mit *Who's afraid of Representation* fügt sich Mroué ein in den Trend der Wiederholung oder Aktualisierung historischer Performances in der Gegenwart[32] – wenn auch mit anderen Mitteln. Denn sie findet bei Mroué einzig auf verbaler Ebene statt. Er benutzt diese Performances als Dokumente der Kunstgeschichte, die er dem Zuschauer »vorführt«. Dadurch lenkt er den Blick auf die Zwischenräume, auf das, was sich zwischen der europäischen Kunstgeschichte und der libanesischen Bürgerkriegsgeschichte abspielt.

In der Performance wird der Amoklauf von Hassan Ma'moun,[33] eines einfachen Angestellten im libanesischen Bildungsministerium in Beirut, sowie die Motive und Hintergründe seiner Tat aus der Ich-Perspektive rekonstruiert. Ma'moun hatte im Sommer 2002 acht ehemalige Bürokollegen erschossen sowie vier weitere verletzt. Am 17. Januar 2004 wurde er – ein Schiit – trotz internationaler Proteste und wegen des konfessionellen Gleichgewichts mit zwei weiteren Männern – einem Christen und einem Drusen – gehenkt. Dabei wurde von ihm nicht verlangt die Tat noch einmal nachzustellen, wie es sonst üblich ist. Die libanesische Justiz wollte mit der Hinrichtung der beiden anderen Männer größtmögliche Neutralität demonstrieren und dem Vorwurf des Konfessionalismus bei der Urteilsfindung und -vollstreckung vorbeugen. Gleichzeitig sollte mit dem Fall Ma'moun offenbar ein Exempel statuiert werden, dass die konfessionelle Seite des Amoklaufs (ein Muslim ermordete mehrere Christen) aufs Schärfste verurteilt. Andererseits reagierte die Justiz damit vorbeugend gegen eventuelle Reaktionen von christlicher Seite und damit der möglichen Ausweitung zu einem größeren Konflikt. Durch die Reduzierung auf die konfessionellen Motive seiner Tat wurde der Konfessionalismus, den man doch eigentlich verurteilt, bestätigt und seine absurden Dimensionen damit augenfällig.

Mit seinem Re-Enactment will Mroué die offenbar komplexen Hintergründe der Tat Ma'mouns verständlich machen, die über finanzielle, materielle und konfessionelle Gründe reichen und die Folgen seines Kriegstraumas zu sein scheinen. Dabei werden erneut die Gedanken und Intentionen der ursprünglich handelnden Akteure – einerseits der Body-Art Künstler, andererseits der Hassan Ma'mouns – wiedergegeben. Die freiwilligen Martern und Selbstverstümmelungen der Body Art wirken

---

32 Vgl. z. B. Yoko Onos *Cut Piece* von 1960, das sie 2004 wiederaufführt, oder Marina Abramovics *Seven Easy Pieces* von 2005, in denen sie Performances von Bruce Nauman, Valie Export, Vito Acconci, Gina Pane, Joseph Beuys und ihre eigene, *Lips of Thomas* (1975), wiederholt.

33 Der eigentliche Name des Täters lautet Ahmad Mansour, er wurde für die Performance geändert.

vor der realen, blinden Gewalt des Bürgerkriegs, die durch Ma'moun erinnert wird und die sich in seiner eigenen Tat wiederspiegelt, einerseits absurd, andererseits wie ein nobler, ja märtyrerhafter Ausdruck des Widerstands, der sich in einer selbstbezüglichen Gewalt ausdrückt.

In *Who's afraid of Representation* geht es um das provozierende Moment, das aus der versatzstückartigen Verbindung von westlicher Kunstgeschichte und libanesischer Bürgerkriegserinnerung hervorgeht, bruchstückhaft beschrieben durch die Brille Hassan Ma'mouns (dargestellt von Rabih Mroué) sowie verschiedener Body Art-Künstler, deren Aktionen (repräsentiert von Lina Saneh) jeweils aus der Ich-Perspektive nacherzählt werden. Szenisch werden die beiden Geschichten – in diesem Fall »history« und »story« – durch eine Leinwand getrennt. Lina Saneh und die verbal nachgestellten Aktionen der Body Art-Künstler vermitteln sich dem Zuschauer nur indirekt über eine Kamera-Projektion von Saneh, die hinter der Leinwand steht, während Rabih Mroué in seiner Verkörperung von Hassan Ma'moun unmittelbar vor der Leinwand präsent ist und die Opfer seiner Bluttat als zusammensackende und anschließend langsam verblassende Umrisse von Saneh auf der Leinwand zurücklässt.

Abb. 2 *Who's afraid of Representation*, Rabih Mroué und Lisa Saneh, © Houssam Mchaiemech

Szenisch gestaltet sich dies folgendermaßen: Lina Saneh wählt scheinbar zufällig aus einem Buch über Body Art einige nicht zuletzt aufgrund ihrer fotografischen Dokumentation in die Geschichtsschreibung eingegangene Performances aus. Anschließend weist Rabih Mroué ihr eine bestimmte Anzahl von Sekunden zu, innerhalb derer sie die Performance erzählt. Damit werden der fragmentarische Charakter von Geschichte und durch das simulierte Spiel zwischen den beiden Akteuren die zwangsläufig arbiträre Darstellung von Realität zum Ausdruck gebracht.

Dabei sind die westlichen Kunstaktionen wie eine Folie unter die Tat Hassan Ma'mouns geschoben. Zwei Geschichten werden miteinander verflochten: die in den Kunstkanon eingegangen, dokumentierten und somit wiederholbaren Aktionen der Künstler sowie der Amoklauf Ma'mouns, der keine bleibenden Spuren hinterlassen hat, sondern nur als Zeitungsmitteilung existiert. Zusammen bilden sie eine zugleich grausame und komische, aber stets distanzierte, verbale Komposition aus Gewalt, Blut und Schmerz, die sich zu einer gleichermaßen eindrucksvollen wie grotesken Bildcollage verdichtet:

> Hassan Ma'moun (1)
> Ich besorgte mir eine Kalaschnikow, 5 Munitionsgürtel und 50 Kugeln, ein Maschinengewehr der Marke »Scorpion« mit 2 Munitionsgürteln und 16 Kugeln Reserve, eine 9mm mit 35 Kugeln, eine Handgranate und einen Gewehrlauf.
> Ich packte alles ein und fuhr nach Beirut zur Arbeit. Ungefähr um 9 Uhr kam ich dort an und begann mit der Ausführung meines Plans.
> Ich wusste genau, wen ich töten wollte:
> Sonia, Samer, Issa, Raymond, Karl. Die anderen sind aus Versehen gestorben: Abdul Razzak, Paula und die anderen. (...)
>
> Marina Abramovic (1)
> Als der Hotelkrieg im Zentrum Beiruts losging, legte ich 72 Gegenstände auf einen Tisch: eine Schere, eine Säge, eine Rasierklinge, eine Gabel, Messer, Glasflaschen, einen Lippenstift, eine Peitsche, Stecknadeln, Brot, eine Axt, Parfumfläschchen, Farbe, Streichhölzer, Kerzen, Nägel, einen Kamm, eine Zeitung, einen Spiegel, Nadeln, Honig, Trauben, Kleber, einen echten Revolver, echte Kugeln und ein großes Blatt Papier, auf dem Folgendes geschrieben stand:
> ›Es liegen 72 Gegenstände auf dem Tisch, die Ihr nach Belieben auf meinem Körper ausprobieren könnt…‹
> Ich stand dem Publikum gegenüber und wartete.[34]

Die Parallelen bei der Vorbereitung der beiden »Aktionen« sind offensichtlich, die grundverschiedene Motivation und Stoßrichtung jedoch offenbaren sich bei der Umsetzung: auf der einen Seite nach außen ge-

---

[34] Aus: *Who's afraid of Representation*.

richtet, destruktiv, auf der anderen Seite egozentriert, mit kathartischer Intention. Beide Darstellungen erinnern an Zeugenaussagen vor einem Tribunal und werfen Fragen nach der Differenz zwischen (ästhetischem) Urteil und (juristischer) Verurteilung auf, zwischen Kunst und Leben, deren Fusion ja das Ziel der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts war.[35] Ein Unterfangen, das durch die Aufhebung jener Spannung zwischen Leben und Kunst zwangsläufig zur Auslöschung alles Künstlerischen führt.[36] Mroué geht es darum, den Unterschied zwischen diesen beiden Kreisläufen aufzuzeigen. Kunst bleibt trotz potentieller Überschreitungen der Grenze zur Realität des Lebens immer auf ihre Sphäre beschränkt, sie bildet eine Art Unterkategorie des Lebens. Ihr Charakter als Mittel zum Zweck kommt besonders deutlich in *Appendix* zum Vorschein. Ein wichtiger Unterschied liegt auch in der Beziehung zum Anderen, die sich im einen Fall als Machtgefälle darstellt, im anderen als Beziehung zwischen gleichwertigen Partnern: Der »Andere« als Opfer oder als Teilnehmer.

Mediale Öffnungen und kulturelle Übersetzungen

Was ihre künstlerischen bzw. Genre-Zugehörigkeiten betrifft, so könnte man Saneh und Mroué als mediale Grenzgänger und *Appendix* und *Who's afraid of Representation* als Ausdruck einer sukzessiven, medialen Metamorphose bezeichnen: Erstere beginnt als Theater-Performance und geht über in einen virtuellen Internetteil (www.linasaneh-body-p-arts.com), um sich anschließend als Installation zu materialisieren,[37] wobei dies keine zwangsläufige Chronologie darstellt. Ähnlich verhält es sich mit *Who's afraid of Representation* und seinen visuellen Auskopplungen, in denen Mroué zum Teil thematisch entlehnte autofiktive Bildcollagen als Installation im Rahmen einer Ausstellung zeigte und somit die Schwelle

---

35 Die künstlerischen Praktiken der Avantgarde des 20. Jahrhunderts basierten auf der Überschreitung des Werks zugunsten des Akts als einem Aspekt der Fusion von Kunst und Leben. Zum Verhältnis von Kunst und Leben vgl. auch Robert Filliou: »L'art n'est qu'un moyen de rendre la vie plus intéressante que l'art.« (»Kunst ist, was das Leben interessanter macht als Kunst«), zitiert nach: Arnaud Labelle-Rojoux: *L'Acte pour l'art*, Paris (Al Dante) 2003, S. 391.

36 »Ein Werk, das die Grenze zum Leben überschreitet, hört auf, Kunst zu sein, und wird zu bloßer Ähnlichkeit. Kunst entsteht erst, wenn das Leben im Werk stillgelegt und unterbrochen wird, wenn es in Bann geschlagen und die Magie seiner »Echtheit« gebrochen wird.« Walter Benjamin zitiert nach Steyerl, *Farbe der Wahrheit* (Anm. 23), S. 100.

37 Die Uraufführung von *Appendix* fand 2007 in der Galerie Sfeir-Semler in Beirut statt. Als Installation war *Appendix* im Rahmen der Eröffnungsausstellung *Closer* im Beirut Art Center im Januar 2009 zu sehen.

zur Visuellen Kunst überschritt.[38] Analog zur Performance zitiert er auch hier einige Künstler bzw. ihre fotografisch dokumentierten und auf diese Weise zu Emblemen avancierten Aktionen aus den sechziger Jahren und transferiert sie in den urbanen und politischen Kontext Beiruts, so z. B. Yves Kleins *Sprung in die Leere* (*Leap into the Void*, 1960). Anders als im Original ist der Hintergrund hier keineswegs leer, sondern angefüllt mit Menschen, die kurz nach der Ermordung von Premierminister Rafiq al-Hariri 2005 für die Freiheit und Unabhängigkeit des Libanon (von Syrien) demonstrieren. Der kosmisch inspirierte Sprung Kleins in die Leere wird hier symbolisch umgedeutet und spielt einerseits auf die urbane Leere des Märtyrerplatzes nach der Aneignung durch Solidere an,[39] andererseits auf die Menschenmasse, die als »Masse« den individuellen Körper absorbiert und annulliert. Er kann auch als ein Sprung in ein politisches Vakuum gelesen werden. Der in der Fotografie festgehaltene Sprung lässt das Moment der Landung in der Schwebe. Wird die Menschenmenge Rabih Mroué auffangen oder wird sie ihn fallen lassen?

Abb. 3 Rabih Mroué, *Leap into the Void*, 2006

38 Titel der Installation: *Leap into the Void* (2006), Galerie Sfeir-Semler, Beirut.

39 *Société libanaise pour le développement et la reconstruction de Beyrouth*. 1994 von Rafiq al-Hariri gegründete Aktiengesellschaft, die mit der urbanen Entwicklung und dem Wiederaufbau des Beiruter Stadtzentrums betraut ist. In diesem Zusammenhang spricht man auch von der eigentlichen Zerstörung des Stadtzentrums, bei der ein Großteil der Häuser, zum Teil ohne gesetzliche Grundlage, abgerissen wurde, um Platz für einen großzügigen und modernen Wiederaufbau zu schaffen.

Ein weiteres Zitat ist Bruce Naumans *Self-Portrait as a Fountain* von 1966. Hierin befragt Nauman seine Rolle als Künstler und spielt dabei auf die im Künstlermythos verankerten Vorstellungen von quellender Schöpferkraft und prophetischem Wissen an. Die Armhaltung deutet das Empfangen höheren Wissens an, während aus dem Mund die Inspiration quellt.[40] Vor dem Hintergrund Beiruts wird die Diskrepanz zwischen dem Künstlerindividuum Mroué und der amorphen Menschenmasse allzu deutlich. Völlig unbeachtet von der politische Parolen skandierenden Masse versickert seine »Inspiration« im Boden.

Abb. 4 Rabih Mroué, *Self-Portrait as a Fountain*, 2006

Mroué und Saneh arbeiten mit Künstlerzitaten aus dem Archiv der Kunstgeschichte einer Zeit, die im libanesischen Kontext noch nicht vergangen zu sein scheint. »Vom kulturellen und künstlerischen Standpunkt aus«, so Abbas Beydoun, »hat man den Eindruck, als ob wir uns immer noch in den sechziger Jahren befänden. Es herrscht eine Pseudokultur: die des äußeren Scheins und der Transparente, der Transparente des Aufbruchs, der Avantgarde, der Kritik und des Protests.«[41] Saneh und

40 Dörte Zbikowski: »Eleven Color Photographs«, in: Götz Adriani (Hg.): *Bruce Nauman*, Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe (Hatje Cantz) 1999, S. 71.

41 »On a l'impression du point de vue culturel et artistique que nous en sommes toujours aux années soixante, et qu'une pseudo-culture sévit, celle des apparences et des banderoles, des banderoles du renouveau, d'avant-garde, de critique et de protestation.« Abbas Beydoun: »A la recherche d'un fantôme«, in: Internationale de l'Imaginaire no 6, *Le Liban Second*, Arles (Actes Sud) 1996, S. 34.

Mroué konterkarieren die hier beschriebene Kultur der Massendemonstration, der Straße und des Platzes, der Reduzierung komplexer Zusammenhänge auf einen Slogan und das Sprechen der Masse mit einer Stimme mit einem anderen Extrem: der Body Art als Inbegriff des Individualismus und der Sakralisierung des Körpers.

Die Bezugsgrößen von Zugehörigkeit – Körper, Territorium und Idee oder Geist – werden bei Saneh und Mroué zueinander in Relation gesetzt und zugunsten einer Vision von einem geistigen, körperlosen (Zufluchts-)Ort, einem mentalen Zwischenraum, aufgelöst. Es entsteht ein Raum fragmentarischer, hybrider Identitäten und neuer, transnationaler Vergemeinschaftungen oder Vernetzungen (*Appendix*). Dieser ist u. a. von Edward W. Soja und Homi K. Bhabha unter dem Stichwort »Dritter Raum« (Third Space) theoretisch konzeptionalisiert und reflektiert worden und entzieht sich territorialer und nationaler Bestimmung.[42] Bhabhas Konzept der Hybridität setzt genau an dem »da-zwischen« an, an den Berührungspunkten bzw. -linien (arab. *ḫuṭūṭ tamās*).[43] Im Krieg war damit die Demarkationslinie zwischen Ost- und Westbeirut gemeint, auch »Grüne Linie« genannt, die zwanzig Jahre nach Ende des Krieges weiterhin subtil präsent ist. Genau darum geht es in den Arbeiten der beiden Künstler: um die Zwischenräume, um das was sich zwischen den Fragmenten ereignet. Was passiert zum Beispiel, wenn die Gedanken Sanehs von ihrem Ehemann vorgetragen werden, sich also privat und öffentlich, Reales und Fiktives überschneiden oder wenn zwischen die Zeugenaussagen eines Amokläufers Kunstaktionen aus den sechziger bis achtziger Jahren geschoben werden? In diesem Raum finden Übersetzungsprozesse statt, d. h. Bewegungen, Berührungen, Öffnungen. Es ist der Raum zwischen dem »Ich« und dem »Anderen«, zwischen Kunst und Leben, privat und öffentlich, Rolle und Person, Fakt und Fiktion, Körper und Sprache, der zu einem einzigen Raum wird. Der Körper, als zentrales Moment der Arbeiten Sanehs und Mroués, wird hier als Raum gedacht, als »offener Raum«, der kein Innen und kein Außen hat.[44] Hierzu noch einmal ein Zitat aus *Who's afraid of Representation*:

> Stelarc[45]. 1978. Die Gefechte zwischen Ost- und Westbeirut sind voll im Gange. Es ist der 12. März, kurz vor dem »Abkommen von Camp David«, das

---

42 Bachmann-Medick: *Cultural Turns* (Anm. 11), S. 297ff.

43 Boris Buden/Stefan Nowotny: *Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs*, Wien (Turia + Kant) 2008, S. 21.

44 Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Zürich/Berlin (Diaphanes) 2007, S. 18.

45 Australischer Performancekünstler, geboren 1946. Die in *Who's afraid of Representation* zitierte Performance von Stelarc, *Event for Stretched Skin*, wurde zum ersten Mal 1976 in einer Galerie in Tokio gezeigt. Insgesamt machte er 25 dieser Suspensionen, die er über einen Zeitraum von 13 Jahren (1976–88) hinweg zeigte. »I think metaphysically,

> unter der Federführung von Carter zustande kam. Ich war in Tokio, mein Körper hing in der Luft. Er baumelte zwischen Himmel und Erde. Ich war an 17 Fleischerhaken aufgehängt, 17 Haken steckten in meiner Haut. Durch sie waren Schnüre gezogen, die an der Decke befestigt waren. Ich schaukelte hin- und her, es war natürlich sehr schmerzhaft. Man muss sich das ungefähr so vorstellen: Der Haken kommt von hier herein, an ihm ist eine Schnur befestigt. Ich wartete, wollte sehen, wie lange ich es aushalten konnte. Die Leute schauten mich an. Die Haut trennte die physische Welt nicht mehr von der geistigen, die Frage nach der Trennung zwischen Körper und Geist stellte sich nicht mehr... ich bin sicher, dass es keine Grenzen gibt. Was ich sagen möchte, ist, dass unsere Haut wie die »Grüne Linie« innerhalb einer Stadt ist. Sie steht nicht für hier oder für dort, im Gegenteil, sie ist zwischen »hier« und »hier«, zwischen »innen« und »innen«, es gibt kein »außen«. Und das ist das Wichtige daran: Die Performance war von kurzer Dauer, ich konnte es nicht lange aushalten.[46]

Für Bhabha ist der Raum der Hybridität bzw. der kulturellen Übersetzung (die er synonym behandelt) ein Raum der Subversion, Transgression, Blasphemie, Häresie etc.[47] Hier wird die kulturelle Übersetzung, so Boris Buden, zur Artikulation eines politischen Raumes, bei der »das politisch Neue im Akt der Übersetzung hervorgebracht wird«[48]: Die Motivation der künstlerischen Aktion Stelarcs wird von Mroué hier mit dem Krieg in einen direkten Kausalzusammenhang gebracht und zeitlich und kontextuell miteinander verwoben. In der Kontrastierung mit Stelarcs Statement zu *Event for Stretched Skin* wird die »Verzerrung« der ursprünglichen Intention des Künstlers durch die Re-Kontextualisierung von Mroué deutlich: Durch die Bezugnahme auf den libanesischen Bürgerkrieg, hier konkret die Gefechte zwischen Ost- und Westbeirut am 12. März 1978, liest sich die Aktion des australischen Künstlers wie ein Protest gegen die konkreten Kriegsereignisse. In Wirklichkeit geht es Stelarc um die Erreichung eines Zustands größtmöglicher Loslösung von einer Körperlichkeit, die er in ihrer Ganzheit als überholt ansieht und sich in seinen späteren Performances immer stärker in der Öffnung und Verschmelzung von Körper und Technologie artikuliert. Die annähernde Gleichzeitigkeit dieser beiden historischen Ereignisse stellt eine weitere Verbindung zwischen westlicher Kunst und libanesischem Krieg her und

---

in the past, we've considered the skin as a surface, as interface. The skin has been a boundary for the soul, for the self, and simultaneously, a beginning to the world. Once technology stretches and pierces the skin, the skin as a barrier is erased.« Zitiert nach Tracey Warr/Amelia Jones: *The Artist's Body*, London (Phaidon) 2000, S. 184, und Paolo Atzori/Kirk Woolford: *Extended-Body: Interview with Stelarc*, http://www.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29–extended_body.html (abgerufen am 20.07.2010).

46 Aus: *Who's afraid of Representation*.

47 Buden/Nowotny: *Übersetzung* (Anm. 43), S. 21.

48 Ebd., S. 22.

macht eine neue Lesart dieser beiden Geschichten möglich, bei der die eine wie durch eine Folie zur jeweils anderen durchscheint, aber stets nur ein gefiltertes Bild zulässt.

Diese Vision von Raum und Zugehörigkeit bzw. Nicht-Zugehörigkeit deckt sich sowohl mit dem medial entgrenzten Arbeiten der beiden Künstler als auch mit ihrem realen Leben als zeitgenössische, international präsente Künstler. In Sanehs und Mroués Arbeiten werden, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, zwei Adressaten angesprochen: das lokale, mit dem politischen Kontext vertraute Publikum, für das die künstlerische Sprache in erster Linie ein Novum darstellt, und das internationale Publikum, das vor allem über das ästhetische Vokabular sowie ihm bekannte Bezugsgrößen erreicht wird. Dabei lässt sich ein Phänomen übertragen, das an anderer Stelle für die zeitgenössische chinesische Kunst konstatiert wird: Als Teil einer internationalen zeitgenössischen Kunst verschwimmt das Verhältnis zwischen zeitgenössischer libanesischer Kunst und dem zeitgenössischen Libanon. Diese Dekontextualisierung ist verbunden mit einer Rekontextualisierung in einem anderen sozio-ökonomischen und kulturellen Netzwerk. Die Bedeutung von Zugehörigkeit gewinnt unter diesem Aspekt eine neue Dimension: Die neunziger Jahre haben einen Künstlertypen hervorgebracht, der zeitgenössische Kunst schafft, dabei gleichzeitig seine lokale Identität dekonstruiert und ein weltweites Publikum bedient.[49]

[49] Wu Hung: »A Case of Being »Contemporary«: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art«, in: Terry Smith/Okwui Enwezor/Nancy Condee (Hg.): *Antinomies of Art and Culture*, Durham/London (Duke University Press) 2008, S. 291.

Wahlverwandtschaften
Kunst und Erinnerung im Libanon und in Bosnien-Herzegowina

Katja Kobolt

In den ersten Tagen des Krieges 1992 pflegte man in Sarajevo in besorgten Gesprächen über die Situation der belagerten Stadt zu sagen: »Samo da ne bude Beirut« (Dass hier nur kein Beirut kommt). Wenn man jedoch, als jemand, der sich mit den Nachkriegskulturen der Balkanregion, speziell Bosnien-Herzegowina, beschäftigt, den Libanon besucht, dann scheint einem mitten in Beirut Sarajevo zu begegnen. Die Parallele zwischen Beirut und Sarajevo mochten die Sarajevoer 1992 aus naheliegenden Gründen nicht sonderlich – schließlich dauerte der libanesische Bürgerkrieg von 1975 bis 1990. Aufgrund der (oft anti-arabisch gefärbten) Präsenz des Libanons in europäischen und westlichen Massenmedien hält sich auch im heutigen Bosnien-Herzegowina beharrlich ein weitgehend negatives Bild des Landes. Dennoch werden immer wieder Vergleiche über die Kulturen beider Länder gezogen, meist von Personen, die Bosnien-Herzegowina und den Libanon nur mittelbar kennen, d. h. deren Kenntnisse allein auf Repräsentationen beruhen. Aus diesem Grund findet sich ihr und so auch mein Vergleich in der gleichen Falle wieder, wie die Repräsentationen selbst.

Spätestens seit der konstruktivistischen Wende in den Geisteswissenschaften, die eine Kriegserklärung an das alte Repräsentationsparadigma bedeutete, wurde der Repräsentation das Vermögen, ein Phänomen oder ein Ereignis in seiner Singularität treu abbilden zu können, aberkannt. Der libanesische Performancekünstler Rabih Mroué beschäftigt sich in seinem Stück *Who's afraid of Representation* (2004) einerseits mit dieser Falle der Repräsentation, andererseits mit ihrer Unvermeidlichkeit in unserer Wahrnehmung und Interpretation der Welt. In der Performance, die Mroué mit seiner Lebensgefährtin, der libanesischen Performancekünstlerin Lina Saneh, ausführt, wird die Geschichte eines Amokläufers der Geschichte der radikalen Performancekunst gegenübergestellt. Der Amokläufer Hassan Ma'moun liefert drei verschiedene Versionen für den Grund, warum er seine KollegInnen brutal niedergeschossen hat: Seine Morde begeht er in der ersten Darstellung aufgrund seiner finanziellen Probleme, in der zweiten sind sie konfessionsgebunden,

um schließlich drittens in psychologischen Problemen zu wurzeln. Dem von Mroué erzählten Monolog Hassan Ma'mouns, der für die Repräsentation des libanesischen Bürgerkrieges steht, stellt Lina Saneh ihre Ausführungen gegenüber. Sie resümiert die bedeutendsten Beispiele aus der Geschichte der radikalen Performancekunst bzw. *Body Art*. Auch in ihren Interpretationen der Performances klingt der libanesische Bürgerkrieg stets mit.

Abb. 1 *Who's afraid of Representation* by Rabih Mroué (2004), fotografiert von Houssam Mchaiemech. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

> Lina/Marina Abramović: When the ›Battle of the Hotels‹ began in downtown Beirut, I laid out a table and placed 72 items on it, like scissors, a saw, a razor, a fork, knives, glass bottles, a tube of lipstick, a whip, pins, bread, an axe, a bottle of perfume, paint, matches, candles, nails, a comb, a newspaper, a mirror, needles, honey, grapes, tape, a real gun and a real bullet.
> And I put a big sign which read:
> On this table are 72 items you may use on my body as you see fit.
> I stood before the audience and waited.
> These items were displayed for six hours and the audience was allowed to use them in any way they wanted.
> After the first three hours, my clothes were all torn. Some people ripped my clothes off…cut them to bits, some stripped me, some tried supposedly to »dress me«, some pinched me with the pliers, some combed my hair, some put lipstick on me, some threw water on me, stuck me with the pins… Until one guy picked up the gun, put a bullet in it, cocked the barrel and put it to my head.

> People got really scared. I got scared. But I didn't move and didn't show it. Someone lunged at the guy and pushed the gun away from me… They got into a fight, punching and yelling. People got involved in the fight and it turned into a big brawl. At that point I got really scared that the bullet might hit someone from the audience… it's a huge responsibility. I stopped the performance. Not too long after that, the massacre in Damour took place.[1]

Unsere Wahrnehmung und unsere Interpretation neuer Erfahrungen und der Geschichte beruhen wesentlich auf dem, was wir bereits wissen, das heißt auf unserem Gedächtnis. Sowie in den Ausführungen Sanehs die Gewalt in den Performances stets durch die Gewalt des libanesischen Bürgerkriegs beleuchtet und kontextualisiert wird – und so die Gewalt (in) der Performancekunst zur Repräsentation der Gewalt der Geschichte wird –, werden oft der Libanon und Ex-Jugoslawien, vor allem Bosnien-Herzegowina, als Repräsentationen voneinander verwendet. Als ich 2008 die Kulturveranstaltung »Home Works« in Beirut besuchte, kam mir die Stadt, die Art und Weise wie man miteinander kommuniziert, wie man (über den Krieg) scherzt und wie man über Kunst diskutiert, bekannt vor. Vieles hat mich an Bosnien-Herzegowina erinnert, genauer: Damit ich mir den Libanon und was ich dort sah erklären konnte, wandte ich das mir bekannte Dispositiv aus Bosnien-Herzegowina an. Als ich später mit anderen Kulturschaffenden aus der Balkanregion, die auch den Libanon besucht hatten, sprach, waren wir uns einig: Beirut erinnert uns an Sarajevo.[2] Nichtsdestoweniger könnten die beiden Nachkriegsgesellschaften in mancherlei Hinsicht unterschiedlicher nicht sein: Der Libanon ist Bosnien-Herzegowina wirtschaftlich unstrittig überlegen und während Bosnien-Herzegowina eher zu den ärmeren und traditionelleren Republiken des ehemaligen Jugoslawien zählte, war und ist der Libanon eines der modernsten Länder der arabischen Welt.

---

1 Rabih Mroué: »Who's afraid of Representation«, in: *Home Works III*, Beirut (The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan), S. 147.

2 Der Kurator Predrag Pejdić leitete sein Interview mit der bosnisch-herzegowinischen Künstlerin Maja Bajević mit den folgenden Worten ein: »In late December 2006 I visited Beirut. I couldn't help thinking how much that city reminded me of Sarajevo, the place you came from. I thought that Lebanon is like a twin of Bosnia. Not only was the multireligious, multicultural part of it visible, but also the effects of war that had just ended, conflict, political uncertainty …« Maja Bajević antwortet, dass sie Libanon leider noch nie besucht habe, dass man aber in Bosnien früher absolut keine Paralle zwischen ihrem Land und dem Libanon gesehen habe. (HTML: http://www.infocusdialogue.com/interviews/maja-bajevic/).

Zwei Nachkriegsgesellschaften

Im Attribut *Nachkriegs*-Gesellschaft verbirgt sich das Wesentliche, was die beiden multiethnischen Kulturen verbindet. Der libanesische Krieg der Jahre 1975–90 und der Krieg der Jahre 1992–95 in Bosnien-Herzegowina stellen das Fundament des gegenwärtigen kulturellen Selbstverständnisses beider Länder dar. Die Aufarbeitung der Kriege und die Auseinandersetzung mit (oft traumatischen) Erinnerungen an die Kriegszeit ist innerhalb der libanesischen wie der bosnisch-herzegowinischen Kunst ein zentrales Thema.

Zweifellos haben zu dieser Konjunktur der Erinnerungsarbeit im Rahmen der zeitgenössischen Kunst in beiden Kulturen das populär gewordene Gedächtnisparadigma auf der einen, wie auch der Erwartungshorizont bzw. die vom westlichen Kunstmarkt auferlegte Agenda auf der anderen Seite beigetragen. Allerdings unterscheiden sich die beiden Kulturen wesentlich in ihrer Nachfrage-Kotierung auf dem globalen Kunstmarkt. Da sich der Konfliktbrennpunkt vom Balkan auf Nahost verlegt hat und da die Region des Nahen Ostens wesentlich größer ist, ist auch das Interesse des Kunstmarkts am Libanon unvergleichbar größer. Zwar macht sich dieser Unterschied in den Kunstwerken selbst weniger bemerkbar, sorgt aber für Unterschiede in den professionellen Biographien der KünstlerInnen.

Ich werde im Folgenden anhand einiger Werke von libanesischen und bosnisch-herzegowinischen KünstlerInnen skizzieren, wie diese mittels ähnlicher Darstellungsverfahren, Motive und Objekte Kriegserinnerungen artikulieren.

Humor

Es ist der feine, schwer zu analysierende kulturelle Code des Humors, der sich wie ein subtiler Faden in seiner verwandtschaftlichen Färbung vom Balkan über den Peloponnes zum Nahen Osten zieht. Die Gründe für diese Verwandtschaft im gemeinsamen kulturellen Erbe der Osmanen zu suchen, wäre im Rahmen des vorliegenden Essays ein zu ambitioniertes Unterfangen. Festzuhalten ist, dass es sowohl im Libanon als auch in Bosnien-Herzegowina kulturell akzeptabel ist, über den Krieg zu lachen.

Abb. 2 *How Nancy Wished that Everything Was an April Fool's Joke* von Rabih Mroué (2007), fotografiert von Kohei Matsushima. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Wenn man über die unterschiedlichen libanesischen Konfliktparteien in Rabih Mroués Stück *How Nancy Wished that Everything Was an April Fool's Joke* (2007) lachen muss und das Stück *Feral Tribune Cabaret* (2004) von der bosnisch-herzegowinischen Schauspielerin Hasija Borić und der bosnisch-herzegowinischen Regisseurin Tanja Miletić Oručević kennt, dann interpretiert man die Repräsentation des libanesischen Bürgerkriegs in diesem Stück *nolens volens* parallel zum Bild des Krieges in Bosnien-Herzegowina. Borić dienen die satirischen Analysen des Krieges aus dem kroatischen Wochenblatt *Feral tribune* als Vorlage, während Rabih Mroué seine grotesken Monologe vor dem Hintergrund von Zeitdokumenten, dem politischen Plakat aus dem libanesischen Bürgerkrieg und den *šahīd*-Plakaten nach dem Krieg mit Israel 2006, entwickelt.[3]

[3] Das Bühnenbild gestalten neben einem kleinem Sofa (einer möglichen Referenz an den Libanon), auf welchem die vier Interpreten zusammengedrängt werden wie altmodische Sprachrohre wirkende und darin verborgenen Mikrophone, die auf die Leinwand der Bühne projizierten comicartigen Plakate. Die Vorlage für diese Plakate entnahm der Künstler der Ausstellung *Signs of Conflict: Political Posters of Lebanon's Civil War (1975–1990)*. Diese Ausstellung (2008 Beirut), die 2009 auch als Buch erschien (*Off the Wall: Political Posters of the Lebanese Civil War*), ist ein Projekt der libanesischen Soziologin und Medienwissenschatlerin Zeina Massri. Einerseits gewährt es einen (chronologischen) Überblick über die in den libanesischen Bürgerkrieg verwickelten Konfliktparteien, andererseits aber auch eine Einsicht in die moderne arabische visuelle Kultur. Als je-

Abb. 3 *Feral Tribune Cabaret* von Hasija Borić and Tanja Oručević-Miletić (2004), fotografiert von Nada Žgank. Mit freundlicher Genehmigung der Fotografin.

Beide Künstler, Borić und Mroué, bedienen sich des Humors, um sich mit der Erinnerung an den Bürgerkrieg wie auch mit der Nachkriegsrealität auseinanderzusetzen. Einerseits ermöglicht der schwarze Humor, dass man die Gewalt und seine Absurdität wahrnehmen und ertragen kann. Andererseits ist es gerade das Lachen über den Krieg, das es den beiden Stücken ermöglicht, in Bezug auf die unterschiedlichen Konfliktparteien neutral zu bleiben.

Dose

Mit einem ironischen Dankeschön für »alles«, was die internationale Gemeinschaft während des Krieges von 1992–95 für Bosnien-Herzegowina getan hat, ließ im Jahr 2007 der Sarajevoer Künstler Nebojša Šerić Šoba unter dem Titel *Spomenik međunarodnoj zajednici* (Denkmal an die internationale Gemeinschaft) eine denkmalgroße Dose, die für das konservierte

mand, der sich mit den kulturellen Implikationen der Kriege im ehemaligen Jugoslawien 1991–95 (1999) beschäftigt, kann ich nur mit Bedauern feststellen, dass sich keines der mir bekannten Projekte zur visuellen Ausprägung der Konflikte im ehemaligen Jugoslawien überzeugend dem zusammenfassenden und höchst anschaulichen Charakter des Projektes von Zeina Massri annähern kann.

Rindfleisch steht, das zu Kriegszeiten in den Lunchpaketen in Sarajevo verteilt wurde, neben dem Historischen Museum in Sarajevo aufstellen. Als der libanesische Künstler Ziad Antar, der aus der Hafenstadt Saida stammt, im Sommer 2006 seinen Vater mit einer Plastiktüte Tunfischdosen nach Hause kommen sah, wusste er, dass der Krieg begonnen hat.

Abb. 4 *Tuna, from the Products of War series* von Ziad Antar (Farbfotografien, 50 x 70cm, 2006). Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Krieg bedeutet, in einer Stadt am Meer konservierten Fisch essen zu müssen. Krieg bedeutet, sich nicht frei bewegen zu können, in einer Wohnung oder einem Keller in der Stadt wie eine Sardine in der Dose gefangen zu sein. Und alles, was israelische Soldaten in einem der Häuser in den besetzten Gebieten des Libanons zurückließen, war eine Dose vegetarischen Aufstrichs. Ziad Antar entwarf nach dem israelisch-libanesischen Krieg 2006 eine Serie von Photographien, *Products of War* (2006), in der er typische Objekte des Krieges fotografiert hat – darunter auch Dosen.

Kopftuch

Das Kopftuch gewann in beiden Ländern nach dem Krieg im Zuge der religiösen Radikalisierung an Popularität.

Ziad Antar hat für seine Photo-Serie *Veil Series* (2007) Mädchen aus dem Flüchtlingslager Ein al-Hilwé gebeten, aus ihren Kopftüchern eine beliebige Form zu gestalten. Es entstanden eine Palme, ein rotes anti-AIDS Symbol und vieles mehr. Ziad Antar ermöglichte damit den an

Abb. 5 Douaa' Mohamd Moustafa: *Blue from the Veil Series*, von Ziad Antar (C-prints, 32 x 50cm, 2007). Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

diesem Projekt beteiligten Mädchen, sich kreativ auszudrücken. Zugleich werden die herkömmlichen Bedeutungen des Kopftuches in Frage gestellt. Ganz anders als im Video *Under – Over the Burqua* (2008) der bosnisch-herzegowinischen Künstlerin Leila Čmajčanin.

Abb. 6 *Under-Over the Burqa* von Leila Čmajčanin (Video, 5' 44'', 2008). Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Der Zuschauer muss einer Frau zusehen, wie sie unter einer Burka zu ersticken droht. Sie versucht vergeblich, es sich unter der Burka bequem einzurichten, nach Luft zu schnappen und sich zu strecken. Den Körper und das Gesicht der Frau sieht man nur in Konturen, beide verschmelzen mit dem einer Draperie ähnelnden Stoff der Burka.

Zeugenaussage

Wenn (Kriegs-)Verbrechen nicht rechtlich geklärt werden und Opfer nicht angehört werden, dann bietet die Kunst eine der wenigen Möglichkeiten, ihre Traumata auszutragen. Das libanesische Künstlerpaar Joana Hadjithomas und Khalil Joreige hat in seinem Video *Khiam* (2000) sechs ehemalige Häftlinge des von Israel zwischen 1985 und 2000 im Süden des Libanons betriebenen Internierungslagers Khiam interviewt. Die ehemaligen Häftlinge Sonja, Afif, Soha, Rajae, Kifah und Neeman haben dort mehr als zehn Jahre in Zellen von 1m x 80cm x 80cm verbracht und berichten darüber, wie sie die Gewalt des Lagers überlebt haben.

Abb. 7 *Khiam 2000–2007* von Joana Hadjithomas und Khalil Joreige (Video-Installation, 2-Kanäle DVD, 2 x 52', 2008). Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.

Nachdem das Lager, das nach dem Rückzug der israelischen Armee aus dem Süden des Libanons in eine Gedenkstätte umgewandelt worden war, 2006 im Krieg von Israel völlig vernichtet wurde, hat sich das Künstlerpaar erneut mit den Häftlingen getroffen, um im Video *Khiam 2000–2007* (2008) über die Vernichtung des Lagers, die Rekonstruktionsabsichten, die Geschichte und ihre Repräsentation zu diskutieren.

In Bosnien-Herzegowina versucht man die Internierungslager des Krieges und andere Kriegsverbrechen aus der öffentlichen Erinnerung weitgehend zu löschen, zumindest entstand dieser Eindruck während der Zwischenfälle anlässlich der Gedenkfeier am Internationalen Tag für vermisste Personen am 30. August 2008[4] und während der Spaport Biennale in Banja Luka 2010. In ihrem Beitrag, einer zweiteiligen Arbeit mit dem Titel *20.000 – Trauma jednog zločina* (20.000 – Trauma eines Verbrechens), machten die bosnisch-herzegowinische Künstlerin Lana Čmjačanin und der kroatische Künstler Igor Grubić auf den unzulänglichen Rechtstatus von Opfern der Kriegsvergewaltigungen in BIH aufmerksam, denen erst 2007 der Status als zivile Kriegsopfer zuerkannt wurde. Die Unstimmigkeiten im Rechtsystem der Republik BIH, die seit dem Abkommen von Dayton aus zwei weitgehend autonomen Gliedstaaten – der Föderation Bosnien und Herzegowina und der Republika Srpska besteht –, machen es für die Opfer der Kriegsvergewaltigungen unmöglich, sich das Recht auf Entschädigung und andere Rechte zu erkämpfen.

Neben der Rauminstallation hatten die beiden Künstler auch eine öffentliche Performance geplant: Auf dem Hauptplatz von Banja Luka wollten die Künstler eine Art Verbrennung des durch die erwähnten Unstimmigkeiten nicht umgesetzten Gesetzes über die Opfer der Kriegsvergewaltigungen durchführen. Die Behörden der Stadt haben sich jedoch geweigert der Spaport Biennale eine Genehmigung für die Performance auszustellen und so wurde die Performance nicht realisiert. Die Künstler haben die Behörden mehrmals um die Unterlagen, die das Performance-Verbot dokumentieren, gebeten, um sie in ihre Installation einzuschließen, haben aber keine offizielle Antwort seitens

---

4 2008 hatte der Literaturwissenschaftler und damalige Vorsitzende der Internationalen Kommission für vermisste Personen in Bosnien-Herzegowina (ICMP), Damir Arsenijević, für die Gedenkfeier eine Auswahl an Gedichten vorbereitet, die einen Tag vor der Feier von Henry Fournier, dem Vorgesetzten der Mission des Roten Kreuzes in Bosnien-Herzegowina persönlich verändert wurde. Als Grund dafür, warum Gedichte von Šejla Šehabović und Marko Vešović nicht vorgetragen werden sollten, nannte Fournier die Erwähnung der Worte ›Lager‹ und ›četnik‹. Die »Stolperstein«-Gedichte von Šejla Šehabović und Marko Vešović sind in dem Text »Hoću da nam oduzmu pravo na sjećanje« von Marko Vešović in BH Dani (585, 29. Aug. 2008) zu finden: http://www.bhdani.com/default.asp?kat=fok&broj_id=585&tekst_rb=3.

Abb. 8 *20.000 – Trauma jednog zločina* von Lana Čmajčanin und Igor Grubić (Rauminstallation auf der Spaport Bienalle 2010). Mit freundlicher Genehmigung der Künstler.

der Behörden bekommen. In einer solchen gesellschaftlichen Situation kommt Kunstwerken, die Zeugenaussagen ein Podium geben und auf die Probleme der Kriegsopfer aufmerksam machen, ein besonderer Stellenwert zu. Auch in einer ihrer früheren Arbeiten, im Video *Predsjednica* (Die Präsidentin), beschäftigt sich Lana Čmjačanin mit der Frage der juristischen Anklage und der rechtlichen Belangung der Täter wie auch mit der politischen Instrumentalisierung der Massenvergewaltigungen und der weiblichen Opfer.

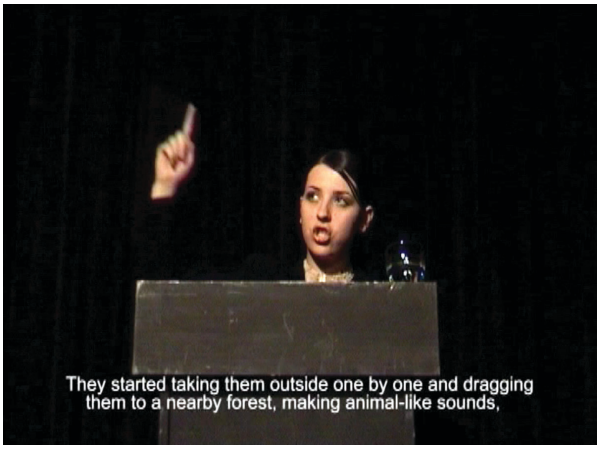

Abb. 9 *Predsjednica* von Lana Čmajčanin (Video-Performance, 3‘ 17‘‘, 2004). Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Am Rednerpult stehend berichtet die Künstlerin in demagogischer Diktion über brutale Vergewaltigungen. Der Text ist eine reale Zeugenaussage eines Kriegsvergewaltigungsopfers.[5]

Eingriff

In der Kunst beider Länder trifft man oft auf die Aneignung von Zeitdokumenten. Vor allem die Frage, wie libanesische und bosnisch-herzegowinische KünstlerInnen mit dem Medium der Fotografie, aber auch des Audiomaterials als historischen Dokumenten umgehen, wäre ein viel versprechender Ansatz für eine vergleichende Analyse libanesischer und bosnisch-herzegowinischer Kunst. An dieser Stelle müssen zwei Hinweise genügen. Die libanesische Komponistin und Soundartistin Cynthia Zaven hat sich in ihrer Sound-Installation *Octophonic Diary* (2007–2008) die Frage nach dem Klang der Erinnerungen gestellt:

> We used to play music in shelters. Get vinyls from abroad whenever we got the chance. If found in local stores, M. would break those same records so we'd exclusively own them... This was 1985. If the whole country was going to hell, our music was not going along with it. It was our life, our time. We were 14, 16 and 17. All I have from those memories and others that are much older are tapes that I found in a box, stored in the attic. Some memories are as old as me. I hear myself talk, I am a stranger's voice that seems to have belonged to me, but got lost somewhere in time. Somewhere in this Pandora sound box that I decided to organize one day. … Getting inspired from the

---

5 Im Video erzählt die Künstlerin die folgende Zeugenaussage nach, die dem Buch *Molila sam jih da me ubiju – zločin nad ženom Bosne i Hercegovine* entstammt: »The bus was on the move. The further it drove us away from the city, the harsher and louder Serbian soldiers got, and very soon after leaving the city borders the bus abruptly stopped. At once, drunken Serbian soldiers began touching and grabbing young women's thighs, behinds, breasts. They started taking them outside one by one and dragging them to a nearby forest, making animal-like sounds. I was petrified when they came for me. I tried to resist them, struggling for freedom, but this was pointless because they began slapping me and then hitting me with their fists. My mother, weak and helpless herself, tried to protect me. They hit her, too, tearing her clothes off piece by piece until it all came off. Mother cried and begged them to let her go and they hit her even harder. Three men grabbed her and threw her on the bus floor. They held her down, screaming, and raped her. When they were finished, they ordered her to put her clothes back on. As she was trying to get up, violated, covered in dirt and blood, they got hold of me. Mother, still sprawling on the floor, begged them not to touch me, telling them that I was just a girl, a virgin, but nothing helped, because they were very evil to me. Two men held me and the other two removed all my clothes and slammed me against the bus floor, just as they did my mother. The four of them took turns raping me, taking my virginity…All this was before the eyes of my nine year old sister and grandmother, who was over seventy. I bled heavily and could not move. As I laid there helplessly, they kicked me, shouting: »Get up you filthy Turk and kiss us for we made you Serbian. We will fuck all Turkish women and make them Serbian. Serbia will spread from Istanbul to Vienna…«.

> hard material in my possession, I began to eliminate more than to preserve, to recreate, even to record new ones, and in an attempt to narrate them in an organized polyphonic ensemble, constantly in flux…[6]

Abb. 10 *Octophonic Diary* von Cynthia Zaven (Klang-Installation, 26', 2007–2008). Fotografiert von Nada Žgank. Mit freundlicher Genehmigung der Fotografin.

In einem drei Jahre dauernden Prozess der Wieder-Aneigung des Tonmaterials aus dem libanesischen Bürgerkrieg durch Interventionen, wie komponierte Passagen für Cello und Klavier, Texte, Elektronik und Aufnahmen aus dem ländlichen und urbanen Raum, entstanden acht verschiedene Kompositionen, die von den Grenzen der Erinnerung und ihrer akustischen Reinterpretation erzählen.

Eine ähnliche Angleichung eines Zeitdokumentes an die persönliche Erinnerung unternimmt die bosnische Künstlerin Adela Jušić. In dem Video *Snajperist* (Scharfschütze, 2007) malt die Hand der Künstlerin einen roten Punkt auf einen weißen Hintergrund. Allmählich erscheint vor dem roten Punkt das schwarz-weiße Foto eines Mannes mit einer Präzisionswaffe, das immer schärfer wird. Der Mann auf dem Foto ist der Vater der Künstlerin. Er war Präzisionsschütze in der Armija BIH und wurde von einem serbischen Präzisionsschützen erschossen.

---

6 Cynthia Zaven in der *artists statement* zu *Octophonic Diary*: http://soundcloud.com/c_zaven/octophonic-diary.

Abb. 11 *Snajperist* von Adela Jušić (Video, 4', 2007). Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Wiederholung

Man beabsichtigt das zu wiederholen, was besonders ist. Die libanesische Künstlerin und Schriftstellerin Lamia Joreige und die bosnisch-herzegowinische Künstlerin Adela Jušić haben beide versucht, eine Erinnerung im Medium des Videos zu wiederholen. Obwohl Joreige den poetischen Moment des Vollmonds über Beirut nicht wieder einfangen kann und Jušić das Gewehr, das sie im Video putzt, ihrem Vater, dem Präzisionsschützen, nicht zurückgeben kann, haben beide äußerst intime, poetische aber auch traurige und unheimliche Kunstwerke erschaffen.

Im Video *Full Moon* (2007) von Lamia Joreige fährt die Künstlerin in einer Zeitspanne von zwei Jahren immer wieder in ihrem Auto zu Vollmond aus dem Beiruter Viertel Gemayze über den Stadtring nach Raouche und wieder zurück. Sie beabsichtigt, die besondere Atmosphäre der Stadt im Schein des Vollmonds mit der Kamera einzufangen. Man sieht die Straßen, die sie entlang fährt und die beleuchteten Gebäude der Stadt. Es ist ruhig, man hört nur das Brummen des Motors, bis die Nachrichten eingeschaltet werden: 2005 wird von der Einsetzung einer Sonderkomission zur Klärung des Mordes an Rafiq al-Hariri berichtet; im Sommer 2006, die Straßen von Beirut sind dunkel, befindet sich der Libanon im Krieg mit Israel; 2007 geschieht in Beirut wieder ein politi-

Abb. 12 *Full Moon* von Lamia Joreige (Video, 23‘, 2007). Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

scher Mord. Im Irak, in Afghanistan und in Palästina wird derweil weiter gekämpft. Das Video endet mit einer Aufnahme des Vollmonds, bevor die Künstlerin im Abspann erklärt, dass die Aufnahmen nicht halb so schön seien wie ihre Erinnerung.

Abb. 13 *Kome treba DRNČ?* von Adela Jušić (Video, 5‘40‘‘, 2008). Fotografiert von Semra Kikić. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

In Adela Jušićs Video *Kome treba DRNČ?* (*Wer braucht DRNČ?*) gibt es nur Gesten. Die Künstlerin putzt eine Waffe, wobei ein metallenes Geräusch entsteht. Im *artists statement* erklärt sie, dass während des Krieges in Bosnien-Herzegowina einer der zärtlichsten Momente zwischen ihr und ihrem Vater entstand, wenn er ihr, von der Front nach Hause kommend, sein Gewehr zum Putzen gab. Als die Künstlerin Jahre später mit Freunden darüber spricht, erfährt sie, dass auch andere kämpfende Väter die Gewohnheit hatten, ihren Kindern das Putzen ihrer Waffe zu überlassen. Zur Freude und Anerkennung der Kinder. Die Künstlerin putzt im Video das Gewehr ein ums andere Mal. Zur Erinnerung an ihren Vater und zur Mahnung.

Index

Achqar, Nidal al- 298
Abd al-Samad, Bashar 107
Abi Samra, Maher 12, 101–118 *passim*
Abu Dhabi 101
Acconci, Vito 207
Adel 224
Adorno, Theodor W. 208, 218, 221
Adria 8
Afghanistan 332
Afrika 84, 94
Ägäis 146–148
Ägypten, ägyptisch 36, 84
Akarli, Engin 36
Alawiten 169
Albahari, David 12, 247–272 *passim*
Albanien, albanisch 145, 146, 148, 211, 244, 246, 265
Alexandria 36
Alpen 91
Amerika, amerikanisch 21, 36, 44, 90, 96, 98, 130, 161, 191, 192, 196–202, 207, 264, 269, 275, 281, 302, 306, *siehe auch* Lateinamerika *und* USA
Amin, Ibrahim 107, 117
Amsterdam 284
Anatolien 39
Ancona 32
Andalusien, andalusisch 33
Andrić, Ivo 54, 90, 91
Andruchowytsch, Juri 46
Antar, Ziad 7, 8, 324, 325
Antike 9, 41, 45, 93, 95, 168, 169
Antikolonialismus 84
Antisemitismus, antisemitisch 194, 199, 247–249, 255, 256, 259, 260, 263, 266–268
Antizionismus 248
Antonius, George 45
Aptekman, Marina 251–253
Arabien, Araber, arabisch 8, 25, 33, 34, 39, 43–45, 225, 318
Archäologie 171, 172
Arendt, Hannah 301
Arianismus 60, 61
Arizona 98
Armenien, armenisch 35, 39, 44, 107, 169
Artaud, Antonin 293
Aserbaidschan, aserbaidschanisch 243
Ashkal Alwan 105
Asien, asiatisch 80, 82, 84, 85, 94
Assad, Hafez al- 116
Assaf, Roger 109, 298
Athos 148
Aufklärung 269, 293
Augé, Marc 182
Augustinčić, Antun 74, 75
Auschwitz 154
Australien 316, 317
Avignon 88
Ayyub, Husayn 107

Baalbek 19, 21, 22, 26
Bach, Johann Sebastian 221
Bachtin, Michail 64
Badious, Alain 278, 282, 283, 290
Bajević, Maja 320
Baker, Catherine 243
Balkan 8, 10, 47, 76, 77, 79–81, 84, 85, 87–89, 91, 97, 146, 159, 160, 161, 234, 235, 241, 242, 245, 246, 318, 320, 321
Balkanismus, Balkanisierung 47, 48, 143, 165, 203, 235
Balov, Jovan 144–149, 164, 165
Banja Luka 237, 238, 327
Basel 154

Batina Skela 75
Bauer, Thomas 44
Bayern 39
Bazdulj, Muharem 244
Beatles 185, 189, 196
Beck, Ulrich 40
Beirut 8, 12, 18, 19, 22, 28, 29, 31, 33, 34, 101, 102, 105, 109, 111–113, 115, 116, 149, 150, 166–184 *passim*, 298, 301, 307, 309, 311–314, 316–320, 331
Beiteddine 19
Bekaa-Ebene 19
Belgrad 10, 73, 79, 84, 89, 90, 97, 230, 232, 233, 235–238, 254, 256, 294
Berlin 46, 89, 145, 147–150, 253
Bern 277
Bessarabien 39
Beydoun, Abbas 314
Bhabha, Homi K. 315, 316
Bihali, Pavle 89
Bihalji-Merin, Oto 89, 95, 97
Blagoevgrad 146
Bleder See 75
Bogomilen, bogomilisch 55, 85, 87, 93
Böhme, Gernot 288
Borić, Hasija 322, 323
Bosniaken, bosniakisch 49, 57, 60, 62–64, 69, 70, 144, 211, 212, 217, 231, 241, 244
Bosnien, bosnisch 7, 8, 11, 13, 43, 47–70 *passim*, 77, 90, 93, 94, 100, 144, 186, 187, 191, 196, 197, 199, 200, 202, 210, 211, 216, 220, 229, 230, 233, 236, 238, 239, 244, 246, 318–333 *passim*
Bramante 88
Braudel, Fernand 41
Brecht, Bertolt 287, 292, 293
Bregović, Goran 240
Brice, Pierre 99
Brinner, Yul 122
Brozović, Dalibor 215
Brüssel 286
Buchara 158
Budapest 286
Buden, Boris 316
Budim 88
Buenos Aires 91
Bulgarien, bulgarisch 43, 79, 80, 145, 146, 246
Burton, Richard 122
Butler, Judith 193–195
Buvina, Andrija 95
Byzantologie 89
Byzanz, byzantinisch 10, 89, 91, 170, 172, 242, 243, 246

Cadwalladr, Carole 102
Čajkovskij, Pëtr I. 79
Calvinismus, calvinistisch 97
Camp David 316
Čap, František 125
Carigrad 89
Carter, Jimmy 316
Cash, Johnny 237
Chakar, Tony 180
Chalkidiki 148
Chamoun, Camille 21
Chehab, Fouad 21, 22
Chicago 186, 187, 190–194, 197, 200, 201
China, chinesisch 317
Choubassi, Hassan 182
Christentum, Christen, christlich 8, 32, 37, 46, 52, 58–62, 69, 99, 127, 150, 225, 309
Churchill, Charles 37
Cimabue 88, 89
Clemens VII. (Papst) 33
Clichy-sous-Bois 286
Čmajčanin, Leila 325, 327, 328
Cohn, Norman 261, 262
Colorado 98
Čolović, Ivan 227, 242
Ćosić, Bora 232
Čupovski, Dimitrija 146–148
Cvetaeva, Marina 270

Dabac, Tošo 97
Da'if, Rashid al- 109
Dalmatien, dalmatinisch 8, 91, 226, 228, 245, 246
Dalmatinac, Juraj 95
Damaskus 18, 19, 24
Damour 320
Daoud, Hassan 28, 29
Darwisch, Mahmud 179
David, Filip 248, 263, 268
Dayton 51, 143, 212
Debray, Regis 208
Den Haag 277

Derrida, Jacques 161, 216
Deutschland, deutsch 23, 34, 77, 79, 85, 89, 92, 119, 123, 127, 130, 135, 226, 229, 230, 247, 254
Diaspora 197, 269, *siehe auch* Exil *und* Migration
Dizdar, Mak 54
Djilas, Milovan 87
Dodik, Milorad 237
Donau 10, 46, 75, 77, 81, 88, 255
Dostoevskij, Fëdor M. 74
Drina 77, 90, 234
Drusen, drusisch 36, 37, 169
Dschingis Khan 82
Dubrovnik 277, 294
Dugin, Aleksandr 251
Duletič, Vojko 125
Duncan, John 306
Durrell, Lawrence 36

Eco, Umberto 245
Eichmann, Adolf 266
Eisenstadt, Shmuel Noah 209
El Greco 88
Eleasar von Worms 260, 267
England, englisch 92, 200, 237
Englander, Nathan 188
Ėrenburg, Il'ja 76, 88
Erster Weltkrieg 23, 24, 26, 35, 36, 44, 90
Estland 196
Ethnizität 48, 49, 53, 64, 70
Ette, Ottmar 190, 203
Eugenides, Jeffrey 36
Europa, europäisch 8, 23, 38, 47, 51, 56, 76, 77, 84, 85, 88, 91, 160, 163, 164, 185, 192, 199, 224, 264, 302, 306, 317
Exil 112, 116, 146, 150, 151, 159, 173, 185, 194, 195, 203, 249, 257, 258, 265, 268–270, *siehe auch* Diaspora *und* Migration

Fairouz 17–31 *passim*
Fakhr as-Din II. 22, 23, 27
Faschismus 79, 95
Fatah 109
Ferhatović, Asim 234
Fes 41
Filipović, Muhamed 51, 53–59, 60, 69, 231
Fioretos, Aris 36
Fischer-Lichte, Erika 288, 291
Flatius 88
Fleming, Ian 264
Folklore 73, 91, 92, 226
Forster, E.M. 36
Foster, Hal 297
Foucault, Michel 121, 306
Frankreich, französisch 33, 36, 40, 92, 99, 101, 109, 111, 116, 168, 179, 270, 306, 308
Franz Ferdinand 77, 235
Freimaurer 248, 251, 266
Freud, Sigmund 137
Frljić, Oliver 294
Fundamentalismus 39

Galbraith, John Kenneth 96
Gale, Jože 125
Gallien 41
Gemayze 331
Genua 32, 286
George, Stefan 208
Giotto 88
Globalisierung 39, 151, 165, 185, 186, 188, 222
Godard, Jean-Luc 100, 175
Goldstein, Ivo 247
Golnik, Krešo 125
Gorbatschow, Michail 101
Goten 60
Goethe, Johann Wolfgang von 223, 224
Gotovina, Ante 277
Granada 33, 41
Graz 34
Greenaway, Peter 286, 287
Griechenland, griechisch 32, 36, 41, 43, 44, 80, 89, 145, 146, 169, 246
Grimm, Jacob und Wilhelm 223
Grubbe, Peter 84, 85
Grubić, Igor 327, 328

Habsburger 10, 43, 44, 46, 69, 193, 235, 254, *siehe auch* Österreich-Ungarn
Hadjithomas, Joana 326
Hagemeister, Michael 262
Haifa 34, 150
Hamra 19
Hariri, Rafiq al- 102, 168, 313, 331

Hatoum, Mona 144, 149–158, 164, 165
Haugbolle, Sune 102, 103
Hausbacher, Eva 190
Hebräisch 33
Heiliges Land 32
Hellenismus, hellenistisch 88, 170
Helme, Sirje 147
Hemon, Aleksandar 12, 185–203 *passim*
Herder, Johann Gottfried 216, 223, 224
Herzegowina 47, 77, 144, 241, 246, 318–333 *passim*
Hieng, Andrej 125
Hizbullah 107, 116, 117
Hladnik, Boštjan 125, 126
Hofstadter, Richard 261–263, 265
Hollywood 122
Holocaust 254
Homer 225
Hongkong 253
Horn, Eva 262, 264
Hugo von St. Viktor 159
Humanismus 88
Humboldt, Wilhelm von 216
Huntington, Samuel P. 39
Hybridität 67, 203, 245, 315, 316

Imamović, Mustafa 70
Imperialismus 99
Indien, indisch 84
Integration 200
Internationalisierung 222
Irak 332
Iran, iranisch 225
Isfahan 32
Islam, islamisch 32, 45, 51, 55, 56, 58–64, 91, 151, 172, 225, *siehe auch* Muslime, muslimisch
Ismailiten 169
Israel 34, 102, 105–107, 110–112, 114, 115, 117, 118, 154, 177, 248, 254, 269, 307, 322, 324, 326, 327, 331, *siehe auch* Heiliges Land
Istanbul 46, 241, 329
Italien, italienisch 33, 88, 89, 119, 131, 135, 208, 224, 303
Izetbegović, Alija 55
Izmir 36, *siehe auch* Smyrna

Jackson, William Henry 98
Jakobson, Roman 290, 291
Janković, Nenad 233
Jergović, Miljenko 220
Jerusalem 153, 154, 253
Joksimović, Željko 241, 243
Jordanien, jordanisch 44
Joreige, Khalil 326
Joreige, Lamia 331, 332
Judah, Tim 10, 294
Judentum, Juden, jüdisch 32, 34, 39, 43, 44, 46, 49, 61, 64, 154, 169, 187, 198, 199, 248–251, 254–257, 260, 263, 266–272
Jurčič, Josip 135
Jušić, Adela 330–333

Kabbala, kabbalistisch 251, 252, 256–260, 264, 266, 267, 272
Kairo 18, 32, 41
Kalin, Zdenko 94
Kanada, kanadisch 100, 248–250, 253, 272
Kapitalismus, kapitalistisch 96, 99
Karadžić, Radovan 220
Karadžić, Vuk 223, 224
Karahasan, Dževad 11, 51, 64–70
Karajlić, Nele 236, 237
Kassir, Samir 45
Katholizismus, katholisch 49, 51, 57–60, 64, 68, 69, 120, 131, 169, 198, 217
Kavčič, Jane 125
Kebo, Ozren 231
Kharrat, Edwar al- 36
Khbeiz, Bilal 102
Khoury, Bernard 172, 173, 180, 181
Khoury, Elias 108, 109
Kiew 197, 200
Kiš, Danilo 187, 188, 199, 266, 268
Kischinew 187
Klein, Yves 313
Kleinasien, kleinasiatisch 84
Klerus 224
Klopčić, Matjaž 125, 126
Knin 294
Kocka, Jürgen 38
Köln 32
Kolonialismus 168, 222
Kommunismus, kommunistisch 76, 82, 89, 91, 96, 101–118 *passim*, 119, 120, 127, 132–134, 138, 212, 236
Konfessionalismus 37, 38, 49, 51, 52, 110, 112, 113, 115, 169, 170, 309

Konstantinopel 32, 33, *siehe auch* Istanbul
Konstruktivismus 73
Kopten, koptisch 169
Koran 61, 69
Korea 122
Kosmač, France 125
Kosor, Jadranka 277
Kosovo, kosovarisch 87, 211, 254, 272
Krajišnik, Momčilo 220
Krakujevac 245
Kreolisierung 48
Kreuzzüge 33
Krka 91
Krleža, Miroslav 85, 87–89, 95
Kroatien, kroatisch 8, 49, 51–53, 69, 70, 85, 87, 97, 127, 144, 160, 161, 198, 215–217, 220, 225, 226, 228–232, 239–247, 253, 254, 258, 263, 275–277, 279, 286, 293–295, 322
Ktesiphon 34
K.u.k. *siehe* Habsburger
Kulturalismus 216
Kusturica, Emir 13, 236–238
Kyrill 87

Latein 33, 89
Lateinamerika 84
Lausanne 9
Lehmann, Hans-Thies 275, 281, 282, 289, 290, 292
Lemberg 190, 192, 193
Lemcke, Walter 147
Lenin 74
Leo X. (Papst) 33
Levante, levantinisch 8, 23, 28, 32–46 *passim*,
Lévi-Strauss, Claude 64
Libanonismus 23
Liberalismus 120
Lika 241
Lisickij, Ėl 82, 83
Lissabon 181
Ljubić, Milan 125
Ljubljana 89, 134
London 32, 46, 87, 150
Lord Byron 244
Lotman, Jurij 64, 66
Luxemburg 154
Lvov *siehe* Lemberg
Lynch, Kevin 182

Maalouf, Amin 11, 32–46 *passim*
Mahmutćehajić, Rusmir 51, 59–64, 69
Majdaloun 298
Major, John 47
Makavejev, Dušan 126
Makdisi, Ussama 37, 38
Makedonien, makedonisch 144–146, 148, 149, 226, 238, 246, 294
Malevič, Kazimir 161
Mani 34
Manzoni, Piero 303, 306
Maoismus 108, 109
Maroniten, maronitisch 27, 36, 37, 169
Marseille 32
Martek, Vlado 144, 159–165
Marx, Karl 114, 119
Marxismus 73, 119, 120
Matvejecić, Predrag 42
May, Karl 79, 99
Mazedonien 88, 215
mediterran *siehe* Mittelmeer
Mehmed II. (Sultan) 69
Mekka 33
Memmi, Albert 270
Mercator, Gerhard 155
Merlin, Dino 231, 240, 241
Mesopotamien 34
Method 87, 88
Mexiko 306
Meyer, Thomas 39, 40
Michelangelo 88
Micić, Ljubomir 91, 146
Migration, Migranten 189, 190, 195, 198, 203, *siehe auch* Diaspora *und* Exil
Miletić Oručević, Tanja 322
Mili, Aleksandar Milić 242, 243
Millenarismus 261
Millet, Raphaël 183
Milojević, Jasmina 232
Milošević, Slobodan 227, 228, 232
Mir, Ljubo 80
Mitić, Gojko 99
Mitri, Tarek 151
Mittelalter, mittelalterlich 45, 51, 55, 57, 58, 63, 87, 88, 93, 95, 221, 261, 267
Mittelmeer, mediterran 7, 8, 32, 33, 36, 41, 42, 44, 102
Mlakar, Andrej 125
Moderne 45, 221, 297
Mona Lisa 306

Montenegro, montenegrinisch 77, 79, 215, 220, 243
Monteverdi, Claudio 221
Moranjak-Bamburać, Nirman 50
Moskau 32, 74, 84, 253
Mostar 100
Mroué, Rabih 13, 180, 296–317 *passim*, 318, 319, 322, 323
Muchina, Vera 75
Muhammad 61
Müller, Heiner 281
Multikulturalität, multikulturell 51, 58, 64, 69, 70, 85, 229
Multinationalität 92
München 91
Muslime, muslimisch 8, 39, 43, 46, 49, 52, 53, 67–69, 198, 220, 225, 244, 309, *siehe auch* Islam *und* Sunniten *und* Schiiten
Muslimović, Halid 229
Mustafić, Dino 294
Mystik 251

Nablus 153
Nabokov, Vladimir 187
Nancy, Jean-Luc 308
Nasser, Gamal Abdel 84
Nationalismus, nationalistisch 12, 23, 42–44, 51, 59, 62, 70, 120, 131, 185, 189, 195, 197, 203, 208–210, 212–214, 216, 223, 226–229, 231, 232, 242, 245–247, 263, 265
Nationalliteratur 203
Nationalsozialismus 264
Nauman, Bruce 314
Neapel, neapolitanisch 88
Nehru, Jawaharlal 84
Neonazismus 247
Netanyahi, Benjamin 154
New York 253
Newman, Barnett 307, 308
Newton, Isaac 89
Nordafrika 33, 41
Novi Sad 294

Oktoberrevolution 74
Omar Khayyam 34
Orlan 306
Orient, orientalisch 8, 32, 44, 47, 77, 81, 101, 158, 232, 239, 242
Orientalismus 47
Orthodoxie, orthodoxes Christentum 49, 51, 57, 58, 60, 62, 67, 87, 107, 145, 169, 217, 224, 242, 243, 259, 260, 262
Oslo 153
Osmanisches Reich, Osmanen 9–12, 17–31 *passim*, 32–46 *passim*, 47–70 *passim*, 79, 171, 172, 220, 223, 225, 242–244, 246, 253, 321
Österreich, österreichisch 36, 76, 77
Österreich-Ungarn 23, 46, 84, 230, *siehe auch* Habsburger
O'Sullivan, Timothy 98

Padua 88
Palästina, palästinensisch 19, 25, 44, 105, 107, 108, 149, 150, 154, 159, 179, 332
Panislamismus 55
Panslawismus 88
Paris 29, 34, 46, 75, 85–87, 89, 101, 153, 306
Partisanen 77–79, 119–139 *passim*, 226, 233, 234, 236
Pauk, Krešimir 291
Pavlović, Živojin 125–127
Peeva, Adela 246
Pejdić, Predrag 320
Peloponnes 321
Pengov, Slavko 74
Perović, Marko 230
Peternel, Vedran 291
Petrović, Aleksandar 126
Pfister, Manfred 290
Philosemitismus 248, 268
Philosophie 62
Phönizier, phönizisch 170, 172
Pirjevec, Dušan 135
Polen, polnisch 96, 97
Popović, Tanja 226, 228
Postkolonialismus, postkolonial 48, 185, 189
Postkommunismus, postkommunistisch 252, 286
Postmodere, postmodern 52, 67, 250, 252, 253, 297
Poststrukturalismus, poststrukturalistisch 48
Presterl, Josef Martin 76
Priština 10
Protestantismus 88, 169
Putrih, Karel 94

Rahbani, Asi 17–31 *passim*,
Rahbani, Mansour 17–31 *passim*,
Rahbani, Ziyad 20
Rancière, Jacques 217
Ranfl, Rajko 125
Raouche 331
Rationalismus 62
Ražnatović, Ceca 239
Realismus 73, 74, 126, 218, 262
Rechmaoui, Marwan 180
Reconquista 33
Religion, Religiosität 32, 38, 42, 48, 49, 52, 53, 64, 70, 84, 118, 146, 169, 179, 184, 198, 217, 224, 229, 231, 233, 246, 250, 251, 253, 261, 269, 296, 300
Rembrandt 283, 284, 286, 290
Renaissance 62, 88, 93, 95
Republika Srpska 144, 212, 231, 237, 327
Rodrigues, Tiago 180
Rom, römisch 34, 41, 88, 89, 91, 95, 172
Romantik, romantisch 223, 225
Room, Abram 77
Russland, russisch 73, 79, 80, 82, 135, 161, 186, 247, 251, 252, 262

Sabra 149, 307
Sadek, Walid 181
Sader, Hélène 171
Sagebiel, Ernst 147
Saghieh, Hazem 167
Said, Edward 47, 159
Saida 7, 22, 324
Sajko, Ivana 13, 275–295 *passim*
Säkularisierung, Säkularismus 115, 262, 269
Salhab, Ghassan 12, 166–184 *passim*
Salibi, Kamal 17
Salti, Rasha 101, 102
Samarkand 34
Saneh, Lina 13, 296–317 *passim*, 318, 320
Saper, Craig 218
Sarajevo 7, 48, 64–68, 175, 186, 187, 190, 191, 193, 194, 196, 200, 202, 210–212, 231, 233–235, 246, 318, 320, 323, 324
Saussure, Ferdinand de 221
Save 10, 77
Schiiten 107, 169, 298, 309
Scholem, Gershom 258–260, 267, 270
Schuf-Gebirge 19, 22
Schulz, Bruno 199
Schweden, schwedisch 36, 210, 211, 251
Schweiz, schweizerisch 101, 144
Seattle 286
Selimović, Meša 54
Sepharden, sephardisch 49
Šerbedžija, Rade 229
Serbien, serbisch 12, 43, 48, 49, 51–53, 56, 69, 70, 77, 79, 87, 90, 91, 99, 123, 126, 127, 198, 211, 215–217, 220, 223–228, 230–232, 235–237, 239–250, 253–256, 263, 264, 267, 268, 272, 293, 294, 329, 330
Serbokroatisch 92
Šerić Šoba, Nebojša 7, 8, 323
Sevdah 244
Sevdalinka 245
Sever, Stane 133
Severina *siehe* Vučković, Severina
Shakespeare, William 161
Shamseddine, Nasri 19
Shanghai 186
Shatila 149, 307
Shebaa 117
Sibirien 251
Sidon *siehe* Saida
Simić, Vladimir 73
Sinkauz, Alen 291
Sinkauz, Nenad 291
Šklovskij, Viktor 272
Skopje 146
Škoro, Miroslav 230
Slawen, slawisch 8, 85, 87, 95, 146, 148
Slawistik 89
Slawonien 253
Slowenien, slowenisch 76, 91, 119–139 *passim*, 215, 219, 226, 293, 294
Smyrna 32, 36
Soja, Edward W. 315
Sorokin, Vladimir 250–253, 260, 262, 264
Soueid, Muhammad 109
Sowjetunion, sowjetisch 47, 73–77, 79, 81, 82, 84, 85, 89, 107, 115, 122, 123, 135, 247
Sozialismus, sozialistisch 73, 74, 87–90, 94, 96, 97, 122, 126, 139, 185, 233, 238, 262

Spanien, spanisch 49, 89
Spivak, Bayatri Chakravorty 193, 194
Split 95
Srbljanović, Biljana 294
Srebrenica 8, 294
Sremska Rača 236
Stalin 74, 75, 78, 79, 82–84, 122, 123, 263
Stalingrad 79
Stein, Gertrude 275, 277–281, 286, 287
Stelarc 316, 317
Stendhal 178, 179
Steyerl, Hito 305
Štiglic, Franc 123, 125
Stojković, Živorad 99
Stublić, Jura 230
Sturm-Trigonakis, Elke 199, 203
Südamerika *siehe* Lateinamerika
Sufismus, Sufis 64
Sunniten 8, 111, 169
Surrealismus 218
Sučić, Davor 233
Sušić, Derviš 54
Synkretismus 48
Syrien, syrisch 41, 43, 44, 105, 107, 110, 116, 169, 313

Tallinn 147
Taylor, Elizabeth 102
Tempelhof 147
Theater 208, 275–295 *passim*
Thomé, Christine 105
Timbuktu 33
Tito, Josip Broz 53, 73, 75, 78, 79, 83, 84, 87, 92, 94, 97, 100, 122, 123, 147, 213, 226, 233, 234, 236, 246
Titoismus, titioitisch 11, 94
Todorova, Maria 47
Tokio 316
Tolstoj, Lev N. 80
Tomaš, Stjepan 58
Toskana, toskanisch 22
Toufic, Jalal 173
Tracht 197, 212, 226
Transnationalismus, Transnationalität, transnational 151, 155, 185, 186, 203, 239, 315
Triest 133
Tripolis 27
Trumbić, Sanja 229
Tuđman, Franjo 240
Turgenev, Ivan 79, 80
Türkei, türkisch 33–35, 43, 44, 79, 82, 84, 225, 232, 241, 243, 246, 329

Ugrešić, Dubravka 94, 258
Ukraine, ukrainisch 39, 45, 186, 187, 192, 196, 197, 202
Una 10
Ungarn 254, *siehe auch* Österreich-Ungarn
Urbino 88
USA 136, 159, 160, 186, 187, 190, 192, 193, 195, 261, *siehe auch* Amerika

Vadnjal, Ivo 91
Varešanović, Hajrudin 241
Venedig 10, 95, 101
Venus 306
Vietnam 122
Volkmann, Klaus 84, 85
Vučković, Severina 239, 240, 242, 244–246

Wahbe, Philemon 19
Watkins, Carleton E. 98
Weber, Max 10
Weiss, Peter 270
Welles Orson 122
Welskopf-Heinrich, Liselotte 100
Weltliteratur 199, 272
Wien 46, 329
Wilson, Robert 280, 281, 287
Wilson, Woodrow 161
Wittgenstein, Ludwig 218
Wright, Stephen 300

Xenophobie, xenophob 248, 263

Young, Neil 134

Zaatari, Akram 106
Zagreb 88, 160, 230, 232, 233, 238, 247, 275, 282
Žanić, Ivo 239
Zaven, Cynthia 329, 330
Zemun 253, 255, 259
Zentralasien 39
Žižek, Slavoj 218
Zokak al-Blat 18
Zvizdović, Fra Anđeo 69
Zweiter Weltkrieg 34, 73, 74, 91, 107, 119, 122–128, 134, 234, 236, 247