

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](http://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

# 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.<sup>1</sup> 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-

---

<sup>1</sup> 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.«<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Im Aufmacher der *Republika* vom 28. Januar 1947 wird Lenins 23. Todestags gedacht,<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Am 4. November 1947 wird schließlich der 30. Jahrestag der Oktoberrevolution begangen.<sup>7</sup> Man berichtete in den Zeitungen über Ausstellungen sowjetischer Maler (z. B. Gerasimov, Dejneca, Plastova) sowie Bildhauer (z. B. Muchina, Merкуроv, Šader) und reproduzierte ihre Meisterwerke.<sup>8</sup> Auch das Massenmedium Radio, das in Jugoslawien erst nach dem Krieg eingeführt wurde, spielte nach sowjetischem Vorbild nunmehr eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben.<sup>9</sup> 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,

<sup>2</sup> *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 7. Jan. 1947, S. 1.

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

<sup>4</sup> *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28. Jan. 1947, S. 1.

<sup>5</sup> *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28. Feb. 1947, S. 1.

<sup>6</sup> *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 9. Sept. 1947, S. 1.

<sup>7</sup> *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 4. Nov. 1947, S. 1.

<sup>8</sup> 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 Merкуроv, Vera Muchina und Ivan' Šader; Anonymer Autor »Kulturna blaga Ukrajine«, in: *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 28. Okt. 1947, S. 3.

<sup>9</sup> Marijan Matković: »O nekima problemima radiofonije«, in: *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i javna pitanja*, IV (1948), S. 382–385; Zur Radioifizierung 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.

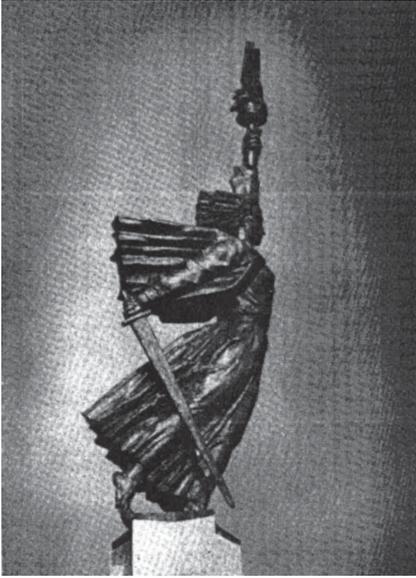


Abb. 1



Abb. 2

errichtete 1945–46 in Batina Skela an der Donau ein Denkmal zu Ehren der Roten Armee (Abb. 1).<sup>10</sup>

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).<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Es

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

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

Mit der Übertragung des sowjetischen Lebensstils nach Jugoslawien schienen zumindest für die Kommunisten auch die Balkanklischees, die dieser Region seit dem 19. Jahrhundert anhafteten,<sup>14</sup> 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 Schöpferturns; und wenn noch irgendein »Balkan« im früheren Sinne dieses Wortes existiert, so bestimmt nicht hier auf dem Balkan.<sup>15</sup>

Auch der österreichische Kommunist slowenischer Herkunft, der Schriftsteller und Verleger Josef Martin Presterl,<sup>16</sup> 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.

<sup>13</sup> 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 Kirchengemälden. 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Ehrenburg: *Wege Europas* (Anm. 11), S. 156f.

<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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 verschleierte Frauen den stereotypischen Hintergrund der Partisanenbewegung.



Abb. 3

<sup>17</sup> 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 Schaffellen 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, Montenegriener 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 schwingvoll 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.<sup>18</sup>

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 Tolstoj's *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

<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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).



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.<sup>20</sup>

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

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

<sup>20</sup> *Republika. Organ jugoslovenske republikanske demokratske stranke*, 23. Dez. 1947, Titelseite.

*pozornyj, čisto tureckij, terorističeskij režim*<sup>21</sup> (›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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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),<sup>24</sup> 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 Āl 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 Staatseblem, 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 Staatseblem der Sowjetunion zu zerstören. Die Nachahmung dekonstruiert das Vorbild durch die

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

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

<sup>23</sup> 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.

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

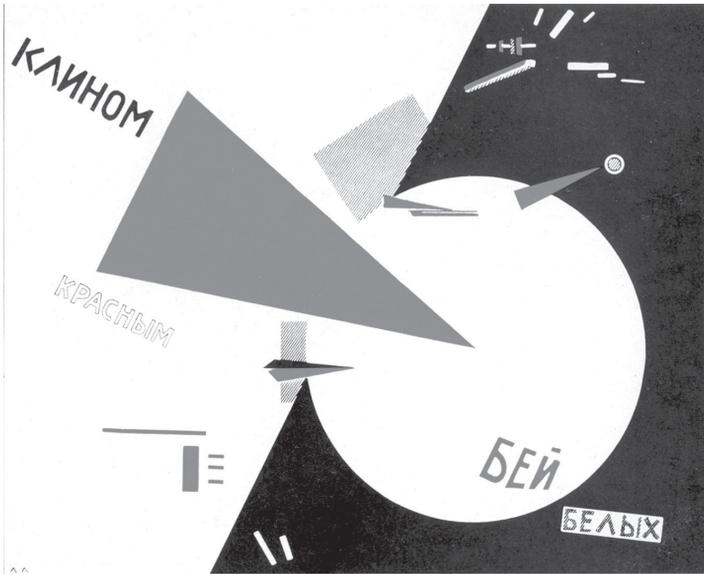


Abb. 8



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,<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

Der deutsche Journalist Peter Grubbe (alias Klaus Volkmann, dessen Nazi-Vergangenheit 1995 aufgedeckt wurde)<sup>27</sup> 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

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.«<sup>28</sup>

Gegen eine derartige Verortung Jugoslawiens und der Slawen gegenüber den nicht mehr deutschen »Herrschnationen« 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«).<sup>29</sup> 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.

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

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



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.<sup>30</sup> 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«.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

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

<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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.<sup>36</sup> 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 Flatus entwickelt,

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

<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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.«<sup>38</sup> 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,<sup>39</sup> 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.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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.«

<sup>39</sup> 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](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.<sup>40</sup>

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.«<sup>41</sup> Die Metapher

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

<sup>41</sup> 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) rufft 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!«<sup>42</sup>

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 Vadjal, 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.), 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

<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> [...] Jedwede nationale Besonderheit, sei sie kulturell, philologisch, folkloristisch usw., hat für ihn [den Kommunismus] nur die Bedeutung des Lokalkolorits; und nichts mehr.<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup>

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

<sup>43</sup> Ivo Vadjal: »Problemi jugoslovsanskega zedinjenja«, in: *Svobodna Jugoslavija. Kulturno-politična revija*, I (1955) 3, S. 5–18, hier S. 5. »Prospekt je – vsekakor originalno – privlačnost Jugoslavije baziral na tem, da je ona dežela kontrastov. Kontraste je ta prospekt našel in poudarjal ne le v pokrajinskih lepota (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, staroslovsanska 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.«

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

<sup>45</sup> 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 Mosaik, die mittelalterlichen Fresken und die bosnischen Grabsteine der Bogomilen mit der Kunst der naiven Bauernmaler im 20. Jahrhundert.

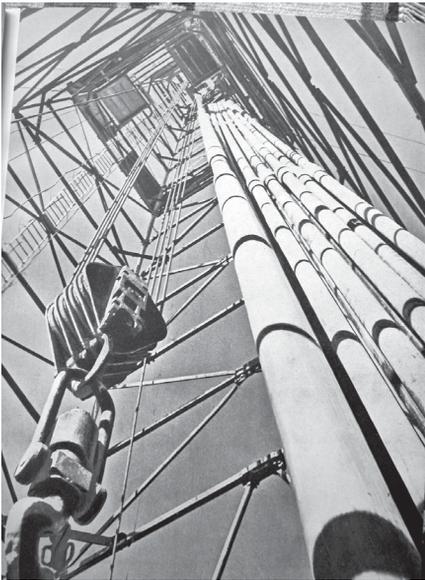


Abb. 13



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« auseinandersetzt, 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«. <sup>46</sup>

Die Propagandazeitschrift setzte das Verfahren der konfliktlosen Verschmelzung des Ungleicheren 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

<sup>46</sup> 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 Diokletianspalast 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.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup>

## 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,<sup>49</sup> entwickelte man auch eine neue Art der Selbstrepräsentation, die auf die Unterschiede in Ost und West einging. In einer geschickten propagandistischen Doppelstrategie pflegte Jugosla-

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

<sup>48</sup> Vgl. Milovan Djilas: »Ekspezo 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 izgradjući 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.

<sup>49</sup> Kerleja: »Preface« (Anm. 32), S. 15.

wien in der Folge ein *ambiguous image*<sup>50</sup>: 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.

<sup>50</sup> 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 indeterminacy 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.<sup>51</sup> [...] 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.<sup>52</sup>

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.<sup>53</sup> [...] 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.<sup>54</sup>

## Von den Schluchten des Balkans in den Wilden Westen

Um 1960, kurz vor dem Kongress der Blockfreien in Belgrad, gelang es einer virtuoson Kunstfotografie – insbesondere dem kroatischen Starfotografen Tošo Dabac<sup>55</sup> 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-

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

<sup>52</sup> Ebd., S. 81.

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

<sup>54</sup> Ebd., S. 225.

<sup>55</sup> 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).

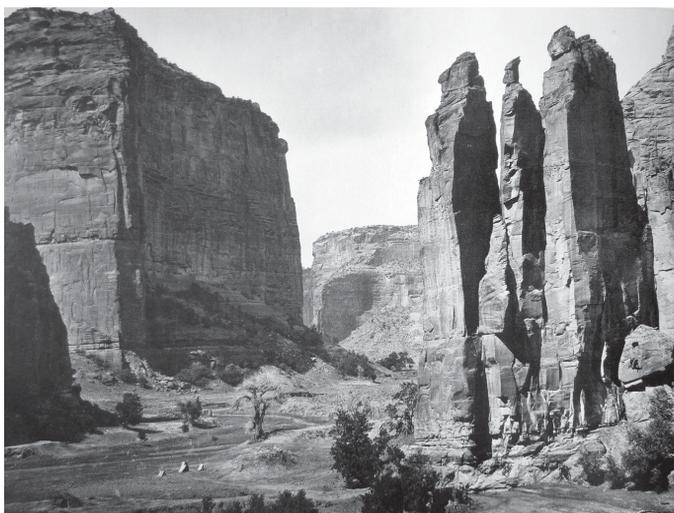


Abb. 18

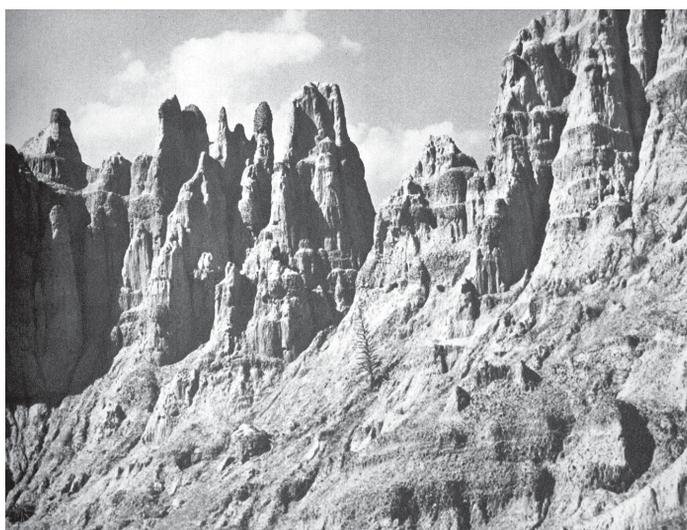


Abb. 19

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.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup> 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 kämpften 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.<sup>58</sup> In den Filmen unterscheidet sich der freie, stolze Stamm der Indianer wesentlich in Ost und West. Der westliche Held geht, schlussendlich als Christ,<sup>59</sup> zusammen mit Old Shatterhand gegen unchristliche Schurken vor. Der östliche Held kämpft hingegen mit seinem Stamm gegen den westlichen Imperialismus und Kapitalismus.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Živorad Stojković: *Jugoslawien in Form und Gestaltung*, Belgrad (Jugoslavija) 1960, S. ix.

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

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

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> 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*.<sup>61</sup> Jugoslawien wird auf diese Weise zum Ort der Begegnung und zum Ort der Konkurrenz verschiedener Weltanschauungen und Überzeugungen.<sup>62</sup>

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.

---

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> 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.