

Gehütete Streifen

Die *Schwarze Welle* im serbischen Spielfilm (1962–1972)

Tatjana Simeunović (Basel)

An einem sonnigen Nachmittag, irgendwo in Serbien, drehen in einer idyllischen Flusslandschaft drei Jungen eine Showdown-Szene: Piter aus Amerika übernimmt die Rolle von John Wayne und bringt, ohne zu zögern, seinen namenlosen Rivalen um, hier gespielt vom einheimischen Jungen Kosta. Hinter der Kamera steht Čarli. Zufrieden mit dem Resultat ihrer Dreharbeiten, schildern die einheimischen Jungen ihrem amerikanischen Gast ihre Pläne – nach Amerika wollen sie fahren, um dort einen Film zu drehen, Hollywood wollen sie sehen. Zur Verwirklichung ihrer Träume fehlt ihnen nicht nur das Geld, sondern es fehlen ihnen auch einige Jahre an Lebenserfahrung. Die Zwischenzeit überbrücken sie mit sinnvoller Arbeit: sie bilden sich sowohl technisch als auch theoretisch fort. Fasziniert von der Entwicklung des neuen Mediums, lesen sie ihrem Freund eine Passage aus einem kleinen Buch mit dem Titel *Filmgeschichte* vor:

Kosta: U ovoj knjizi piše sve o filmu. Iz nje učimo.

Čarli: Čitaj Kosta.

Kosta: U svim državama, pre prikazivanja, film mora pregledati odbor za cenzurisanje, za cenzurisanje filmova. Kod nas cenzuru vrše članovi odbora koji se nalaze u Zagrebu, a čije članove imenuje ministarstvo unutrašnjih dela.

Čarli: A ko će nama dati dozvolu za prikazivanje? Tvoj otac?

Kosta: Uuuuuu. To ne bi valjalo.

Američka publika iscrpljena dnevnim radom ne voli složenu radnju, već lako shvatljivu, bez lirskih elemenata i nema nikakvih umetničkih ambicija. Američki glumci su vrbovani iz redova statista, zato su u umetničkom smislu loši.

Ruski film vode osvedočeni umetnici koji ne rade za visoke honorare, već iz čiste ljubavi prema umetnosti.¹

Dieses Zitat (ca. 54. Filmminute), welches die Ideologie des Kalten Krieges und damit auch den „spezifisch jugoslawischen Weg in den Sozialismus“ widerspiegelt, stammt aus dem Film *Tri karte za Hollywood* (*Drei Karten nach Hollywood*) von Božidar Nikolić. Gedreht 1993, schildert er die Lage in einer namenlosen serbischen Kleinstadt während der Zeit der Kuba-Krise 1962. Die Bewohner der heilen Welt dieses Mikrokosmos sind in Anhänger Kennedys und Anhänger Chruščëvs aufgespalten. Wenige von ihnen, darunter insbesondere Kostas Vater, der Ortspolizist, verteidigen nach Kräften den unabhängigen, spezifisch jugoslawischen Weg und tun alles, um den Idealen des einzig wahren Präsidenten Tito zu folgen. Der Regisseur siedelt seine Farce in einer realistischen Szenografie mit lebendigen Figuren an, mit sanfter Ironie schildert er die Mentalität und die Gewohnheiten der Kleinstadtbewohner. Zugleich widmet er sein Werk, vor allem in Gestalt der Jungen Kosta und Čarli sowie ihres Gurus, des Ortsfotografen Limier, der Filmkunst und ihren Machern. Realität und Fantasie stehen sich gegenüber, auch etwa in den beiden Leitmotiven des Films: den Empfangsvorbereitungen für die geplante Ankunft Titos am lokalen Bahnhof und den Träumen der jungen Cineasten. Das Hauptmotiv, das sich durch den ganzen Film zieht, ist indessen die „Sehnsucht nach Freiheit“.

¹ (Alle Übersetzungen wie auch die Anmerkungen in Klammern stammen von mir – T. S.): Kosta: In diesem Buch steht alles über Filme. Aus diesem Buch lernen wir. // Čarli: Lies, Kosta. // Kosta: In allen Staaten muss ein Film vor der Vorführung von einem Zensur-Komitee [der Junge stolpert über das Wort], Zensur-Komitee kontrolliert werden. [Piter schaut ihn an]. Bei uns wird die Zensur von den Mitgliedern eines Komitees durchgeführt, das sich in Zagreb befindet, und diese Mitglieder werden vom Innenministerium ernannt. // Čarli: Und wer wird uns die Erlaubnis zur Vorführung geben? Dein Vater? // Kosta: Uuuuuu [Mit besorgtem Gesichtsausdruck macht er eine kleine Pause]. Das wäre nicht gut. [Nach einer kürzeren Pause greift er wieder zum Buch.] Das amerikanische Publikum, erschöpft vom Tagwerk, mag keine anspruchsvolle Handlung, sondern einen leicht verständlichen Stoff, ohne lyrische Elemente, und es hat keinen künstlerischen Anspruch. [Die Kamera verweilt auf dem Gesicht von Piter]. Amerikanische Schauspieler werden aus den Reihen der Statisten rekrutiert, und deshalb sind sie in künstlerischer Hinsicht schlecht. [Die Kamera wechselt zu Kostas Gesicht – er wird ernsthafter und verleiht seinen Worten durch eine Handbewegung zusätzlichen Ernst.] Den russischen Film prägen zuversichtliche Künstler, welche nicht für hohe Honorare, sondern aus purer Liebe zur Kunst arbeiten. [Kosta nickt bestätigend und lächelt zufrieden.]

1. Historischer Kontext

Mit der Etablierung der SFRJ (Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien) änderte sich 1945 die desolate Situation des jugoslawischen und damit auch des serbischen Kinos.² In der Periode der „zentralisierten und administrativen Verwaltung“ (1945–1951) der jugoslawischen Kinematografie legte der Staat durch den Bau von Filmstudios und die Beschaffung der entsprechenden Technik wie auch mit der Ausbildung des Personals die ersten Fundamente für eine moderne Filmproduktion. Belgrad wurde zum größten Filmzentrum, in welchem mehr als die Hälfte aller Filme produziert wurde. Trotz dieses anfänglichen Interesses an der „wichtigsten aller Künste“ und unabhängig von allen Umstrukturierungen im eigenen politischen System änderte sich das Verhältnis des Staates zur Kinematografie im Lauf von 46 Jahren kaum: Der Staat bemühte sich mehr um die Unterordnung der Filmproduktion unter die eigenen ideologisch-propagandistischen Ziele als um ihre finanzielle Unterstützung.

Das Ministerium für Bildung und Kultur erließ nach Kriegsende eine „Filmzensurverordnung“ (*Uredba o cenzuri kinematografskih filmova*), de-

² Die ersten Filmvorführungen in Serbien fanden knappe sechs Monate später als in Paris statt, im Juni 1896. Der älteste erhaltene Film des Königreichs Serbien, gedreht von zwei Engländern, stammt aus dem Jahr 1904: *Krunisanje Kralja Petra I. Karađorđevića* (*Die Krönung König Peters I. Karađorđević*). Fünf Jahre später erhielt Belgrad mehrere Kinos. Einige Kinobesitzer versuchten sich gleichzeitig als Filmemacher oder -produzenten – so z. B. auch der Besitzer des Kinos *Pariz*, Svetozar Botorić, der 1911 den ersten serbischen Film produzierte: ein historisches Drama mit dem sprechenden Titel *Život i delo besmrtnog vožda Karađorđa* (*Leben und Werk des unsterblichen Anführers Karađorđe*), unter der Regie des Belgrader Schauspielers Ilija Stanojević Čiča. Als Filmpioniere sind auch Đoka Bogdanović und die Brüder Savić zu erwähnen. Im SHS-Staat (Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen, ab 1929 Königreich Jugoslawien genannt) wurde der Film zum populärsten Massenvergnügen, wobei anzumerken ist, dass der Staat eher an Importen aus Hollywood als an der Entwicklung und Unterstützung der eigenen Spielfilmproduktion interessiert war. So entstanden in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg etwa zehn einheimische Spielfilme. Besondere Erwähnung verdient der Stummfilm von Mihajlo Al. Popović *Sa verom u Boga* (*Im Glauben an Gott*) (1932), der die Rückkehr eines im Krieg verwundeten Bauern schildert. Im Verlaufe des Zweiten Weltkriegs drehte der serbische Akrobat Dragoljub Aleksić einen Krimi mit melodramatischen Zügen, der als erster serbischer Tonfilm gilt: *Nevinost bez zaštite* (*Unschuld ohne Schutz*). Die Premiere fand am 15. Februar 1943 statt, und den Film sah ein großes Publikum von über 62 000 Kinobesuchern.

ren Vorschriften von 1946 bis 1948 das gesamte heimische und ausländische Filmwesen bestimmte.³

Im 1946 gegründeten Belgrader „Avala Film“ drehte Vjekoslav Afrić den ersten Spielfilm jugoslawischer Produktion – *Slavica* (1947). Mit diesem Kriegs- bzw. Partisanenfilm lehnte er sich an den sowjetischen Film (mit seinen „zuversichtlichen Künstlern“) an und legte einen Meilenstein für den sozialistisch geprägten jugoslawischen Film.⁴ Der Übergang zum „System der Selbstverwaltung“ (sistem samoupravljanja) führte 1951 auch in der Kinematografie zu einer Reorganisation: Die Filmschaffenden bekamen einen neuen Status zuerkannt und wurden von Staatsangestellten zu Selbständigen (samostalni filmski radnici). Wie die Produzenten aus der Obhut des Staates entlassen, positionierten sie sich in Abhängigkeit vom Markterfolg ihrer Filme⁵. Durch die Liberalisierung des Filmimports aus dem Westen und die dadurch verschärfte Konkurrenz wuchs die Zahl der heimischen Produktionsfirmen, und eine neue Kampfphase begann:

Das alles trug dazu bei, dass man die von der sowjetischen Kinematographie übernommenen Schablonen des *Sozialistischen Realismus* verwarf und neue Wege suchte. Die Periode zwischen 1951–1962 war geprägt durch die Suche nach neuen künstlerischen Mitteln und Genres, den Kampf um die Zuschauer, die Erhöhung der Produktion und den Filmexport sowie die Koproduktion mit ausländischen Partnern. (Kosanović 1996: 111)

³ Ein Jahr später (1949) wurde dieses Gesetzeswerk zu einer neuen „Filmverordnung“ (Uredba o pregledu filmova za javno prikazivanje) umgearbeitet und war als solche bis 1962 in Kraft. An diese neuen Gesetze hielt sich die „Bundeskommision zu Untersuchung von Filmen“ (Savezna komisija za pregled filmova) mit Hauptsitz in Belgrad (d. h. nicht in Zagreb, wie es in dem zitierten Ausschnitt aus *Tri karte za Hollywood* heißt). Die Änderungen in der Verordnung waren minimal, außer dass das Wort „Zensur“ aus ihrer offiziellen Bezeichnung verschwand.

⁴ Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg überwogen die beim Publikum beliebtesten Genres: der Kriegsfilm mit heldenhaften Partisanen und die Komödie, ergänzt durch Literaturverfilmungen und Filme etwa über den Kampf gegen „reaktionäre Saboteure“, den Aufbau des Landes, insbesondere aber zu den Arbeitsansätzen der Jugend.

⁵ Einige Jahre später, am 15. April 1956, wurde auf Bundesebene das „Filmgrundgesetz“ (Osnovni zakon o filmu) veröffentlicht: Die industrielle Tätigkeit (Herstellung und technische Bearbeitung der Filme) wurde von der künstlerischen und der Tätigkeit der Produzenten getrennt. Besonderes Augenmerk galt den „Organen der Selbstverwaltung und der Tätigkeit des Programmrates“ (organi samoupravljanja & programski saveti).

So verloren vor allem die Partisanenfilme an Pathos und bewegten sich weg vom Heldendrama, hin zu einer Art Action-Film; das Augenmerk galt nun vermehrt den Individuen innerhalb der Kriegswirren.

Im Lauf der 1950er Jahre etablierte sich Jugoslawien als Film-land, die einheimischen Studios in den großen Stadtzentren schufen einerseits zahlreiche Koproduktionen mit ausländischen Partnern, andererseits lockten sie das Publikum gerade mit dem Filmprogramm einheimischer Regisseure wie nie zuvor in die Kinosäle. Die Zuschauer fanden ihr Vergnügen vor allem an den künstlerisch wenig anspruchsvollen Filmkomödien: besonders beliebt war die Verfilmung von Musik- und Literatur-Komödien.⁶

Die Veränderungen im Filmwesen am Ende der fünfziger Jahre bereiteten dem neuen und modernen Film den Weg, der sich bereits anzukündigen begann. Die jungen Regisseure knüpften an die erfolgreichen Werke der älteren Kollegen an, ihre Filme zeichneten sich durch eine höhere künstlerische Qualität aus. Als Vorläufer der neuen Strömung kann die Liebesgeschichte *Dvoje (Die Beiden)* (1961) gelten, das Werk eines der bedeutendsten Filmschaffenden der serbischen schwarzen Welle, Aleksandar-Saša Petrović.

Anfang der 1960er Jahre begann die völlige Dezentralisierung der jugoslawischen Kinematografie. In der neuen Phase wurde zunächst 1962 die „Bundesstiftung zur Förderung der Kinematografie“ (Savezni fond) abgeschafft. Die Zusammenarbeit der Teilrepubliken in der Filmproduktion wurde auf Bundesebene fortgesetzt, vor allem, was den Austausch von Filmkünstlern und ihren Mitarbeitern betraf. Problematisch wurde die Finanzierung, da sich das Filmwesen der Teilrepubliken auf die Stiftungen der Republiken (republički fondovi) bzw. die Einnahmen aus der Vorführung einheimischer und ausländischer Streifen verlassen musste, was insbesondere für kleinere Republiken fatale Folgen hatte. Neben den größeren Filmzentren wie Zagreb, Ljubljana und Sarajevo blieb Belgrad weiterhin das Hauptzentrum der jugoslawischen Filmproduktion.⁷

⁶ Erwähnt seien die Literaturverfilmung von Stevan Sremac *Pop Ćira i pop Spira (Der Pope Ćira und der Pope Spira)* (1957), mit welcher die Regisseurin (!) Soja Jovanović den ersten serbischen resp. jugoslawischen Farbfilm drehte, wie auch die Verfilmung von Branislav Nušićs *Opštinsko dete (Das Gemeindegeld)* (1957) von Puriša Đorđević.

⁷ 1962 wurden in Belgrad verschiedene Produktionshäuser (Avala, UFUS, Slavija, Košutnjak) im Gemeinschaftsunternehmen „Beograd film“ vereinigt (1963 wurde der Name zu „Avala film“ geändert). Der neue Produzent war nicht nur der größte im Land, sondern auch einer der größten europaweit; das Produktionszentrum konnte jährlich ca. 50 neue Filme produzieren. Die Filmemacher der neuen Generation (Petrović, Đorđević, Makavejev usw.) erblickten im neu gegründeten Produktionshaus ihre Chance.

Im Verlauf der nächsten Jahre wurden neue Produktionszentren gegründet, vor allem in Novi Sad („Neoplanta“)⁸ und Priština („Kosmet film“). Zunächst waren sie an Belgrad und die serbische Kinematografie angekoppelt, später konnten sie sich dank eigener Finanzierungsfonds der Vojvodina und des Kosovo davon lösen. Ihre Unabhängigkeit kam denn auch in ihrer Beschäftigung mit lokalen Themen zum Ausdruck.

Die Kompetenzen der „Bundeskommision“ wurden 1965 modifiziert und teilweise auf die einzelnen Republiken übertragen. Es wurden Kommissionen auf der Ebene der Republiken gegründet (republičke komisije), welche innerhalb der jeweiligen Republiken die Möglichkeit hatten, über die öffentliche Vorführung einheimischer und von regionalen Filmverteilern importierter Filme selbständig zu entscheiden.

2. Neuer / schwarzer Film

So brach mit der Dezentralisierung der Kinematografie eine neue, „goldene Ära“ des jugoslawischen Kinos an. Und zwar vor allem, weil sich eine neue Generation junger und talentierter Autoren auf der Suche nach einem individuellen ästhetischen Ausdruck an formale Experimente wagte. Vertraut mit dem Erbe des sowjetischen Avantgardefilms, inspiriert von den neuen Tendenzen im modernen europäischen Filmschaffen, wie z. B. der französischen „Nouvelle Vague“, dem italienischen „Neorealismo“ oder der polnischen „Schwarzen Serie“, gaben die jungen Autoren dem jugoslawischen Film neue kreative Anstöße. Im Verlauf der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre gelang es vielen jugoslawischen Regisseuren, mit ihren so pessimistischen wie künstlerisch faszinierenden Werken die Aufmerksamkeit der internationalen Filmwelt auf sich zu lenken. Es entstand der „novi jugoslavenski

Besonders ab 1965 freuten sie sich über die Bereitschaft von „Avala film“, sie in ihrem Kampf gegen den Traditionalismus und für den modernen ästhetischen Film zu unterstützen. Sehr bald wurde aber klar, dass das monopolistische Produktionshaus, trotz aller Arrangements mit ausländischen Partnern und vieler internationaler Preise, die es mit seinen Filmen gewann, nach fünfjähriger Arbeit eine schlechte Bilanz ziehen musste. Hinter der Expansion versteckten sich unzählige Kredite, so dass die Krise unvermeidlich war. Diese kulminierte 1971 und 1972, nachdem „Avala“ keinen einzigen einheimischen Spielfilm mehr produziert hatte.

⁸ Zu Beginn wurden bei „Neoplanta“ vorwiegend Dokumentar-, später auch Spielfilme gedreht. Einige dieser Filme standen in Opposition zur offiziellen Ideologie, wie z. B. Želimir Žilniks *Rani Radovi* (Frühe Werke) (1968) oder die Werke Sveti pesak (Heiliger Sand) (1968) und Doručak sa đavolom (Frühstück mit dem Teufel) (1971) des Dichters Miroslav Antić.

film“ (neuer jugoslawischer Film).⁹ Besonders wichtig wurde eine Gruppe vorwiegend junger Regisseure aus Serbien, die sich zum größten Teil um den Amateurfilmklub „Kino-Klub Beograd“¹⁰ versammelt hatten.

Die junge Generation begann sich vor allem mit wichtigen gesellschaftlichen Problemen zu beschäftigen – so auch die Regisseure des Omnibus-Films *Kapi, vode, ratnici* (*Tropfen, Wasser, Krieger*) (1962), Živojin Pavlović, Marko Babac und Kokan Rakonjac.¹¹ Vom Amateurfilmklub „Kino-Klub

⁹ Diese neue Filmwelle verbreitete sich vor allem in Serbien (Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik), Kroatien (Ante Babaja, Krsto Papić, Vatroslav Mimica) und Slowenien (Boštjan Hladnik, Matjaž Klopčič). Die Bezeichnung „novi jugoslo/avenski film“ wurde– wegen der politisch-ideologischen Kampagne – bald durch eine neue ersetzt: Man sprach nun von „jugoslovenski crni talas / film“ (jugoslawische schwarze Welle / schwarzer Film). Da von dieser Attacke des politisch-kulturellen Establishments mehrheitlich Autoren aus Serbien (die größte Gruppe) betroffen waren, pflegt man „jugoslovenski“ durch „srpski“ zu ersetzen (srpski crni talas / film). Wie es dazu kam, den neuen Film als „schwarzen“ zu bezeichnen, wird an einer späteren Stelle im Text erläutert.

¹⁰ Gegründet wurde dieser Klub der Foto- und Kinoamateure am 27. Mai 1951. Er war nicht nur der größte Klub Serbiens, sondern auch einer der größeren Filmklubs Jugoslawiens. Marko Babac schreibt in seinem Erinnerungsbuch, dass die Entstehungsgeschichte des Kinoklubs „Beograd“ zugleich die Geschichte des Kampfes seiner Mitglieder für einen „modernen und freien Film“ im ehemaligen Jugoslawien gewesen sei. Besonders wichtig wurde die Rolle des Kinoklubs zu Beginn der 1960er Jahre, als viele Kurz-, Experimental-, Dokumentar-, Animations- sowie Spielfilme produziert wurden. Mit ihren Werken sorgten die Filmamateure für Provokation, da sie sich „unabsichtlich, aber unvermeidlich“ der offiziellen Kinematographie, den Stellungnahmen des Regimes und den Parteidirektiven widersetzen. Besonders wichtig wurde die Rolle des Kinoklubs gegen Ende der 1960er Jahre, als sich die Lage bei „Avala“ zugespitzt hatte. So wurden z. B. 1967 die Dreharbeiten für lediglich drei Spielfilme durchgeführt.

¹¹ Die drei jungen Filmemacher, alle Mitglieder des Kinoklubs „Beograd“, erhielten einen Vertrag mit dem bosnischen Produzenten „Sutjeska film“ aus Sarajevo. Kurz nach der Visionierung der Tonkopie am 7. Juli 1962 erfuhren sie vom Verbot des Films seitens der „Republik(zensur)kommission“ von Bosnien und Herzegowina. Im letzten Moment bekam ihr Film dann doch noch die Erlaubnis zur Teilnahme am neunten Filmfestival in Pula (gegründet 1954). Der Film wurde nicht nur in das Wettbewerbsprogramm aufgenommen, er erhielt überdies einen Spezialpreis (nagrada: specijalno priznanje). Die Geschichte um die Anerkennung von *Kapi, vode, ratnici* ist ambivalent. Viele (aber nicht alle) priesen gerade die Bereitschaft der Jury, die Qualität eines modernen Amateurfilms anzuerkennen und zu belohnen, machten sich aber Sorgen um das rückständige Publikum, das kein Verständnis für den neuen filmischen Ausdruck und vor allem keine Geduld für die poetisch erzählte, in langen Einstellungen

Beograd“ geprägt, d. h. befreit vom Erbe des Sozialistischen Realismus, hatten sie keine Probleme damit, gleich in ihren Erstlingswerken die andere, die Kehrseite des Lebens in einem sozialistischen Staat zu zeigen. Noch entschlossener in ihrer Kritik gegenüber der sozialistischen Gesellschaft zeigten sie sich in ihrem nächsten Film *Grad (Die Stadt)* (1963). Der für das damalige Verständnis düstere Ton des Films sorgte anfänglich für negative Kritik, die in einem Verbot des Films durch das Gericht in Sarajevo eskalierte (auch dieser Film war notabene von „Sutjeska film“ in Sarajevo produziert worden). Dies sollte indessen der einzige Film bleiben, der in SFRJ durch ein Gerichtsverfahren verboten wurde.

Der „Fall“ um den Film *Grad* gilt als die größte „Hexenjagd“ in der jugoslawischen Filmgeschichte. Es handelt sich wieder um einen Omnibus-Film: *Veza* von K. Rakonjac, *Obruč* von Ž. Pavlović und *Srce* von M. Babac. Paradoxerweise hatte der eigene Produzent gegen den Film geklagt, worauf dieser am 29. Juli 1963 von der Polizei beschlagnahmt und am 13. August vom Gericht in Sarajevo verboten wurde („prikazivanje pomenutog filma u cjelosti se zabranjuje“, Babac 2001: 313). Dem Befehl, das Filmmaterial zu vernichten, wurde jedoch glücklicherweise nicht Folge geleistet. Der Film wurde für unpassend erklärt, weil er „die Grundbedingungen der gesellschaftlichen Anforderungen nicht erfüllte“ bzw. eine „negative gesellschaftlich-politische Symbolik verwendete“, „der Erziehung der Jugendlichen schadete“ und „im Gegensatz zur gesellschaftlichen Realität stand“ (vgl. Babac 2001: 314ff). Es wurde ihm die Darstellung „einer nicht existierenden Realität durch ein schwarzes und ideenloses Prisma“ vorgeworfen. In seinem Interview mit Milan Nikodijević fragt sich Marko Babac, wie es möglich war, dass sich keine Filmschaffenden für den Film einsetzten, zumal er und seine beiden Kollegen mit diesem Film „unserer Gesellschaft nur das Beste wünschten“ (vgl. Nikodijević 1995: 134). Vereinzelt gab es Stimmen, die den Film trotz des Verbots in ein positives Licht rückten. Als „schöner Film“ wurde er z. B. von dem Schriftsteller Bora Ćosić bezeichnet, als „interessanter Versuch, die Stereotypen aufzubrechen“ und sich gegen die „handwerkliche Ohnmacht“

gefilmte Handlung hatte. Andere stellten sich auf die Seite des Publikums, da sie auch selbst die Helden der heroischen Epopöen bevorzugten (der Gewinner des Festivals war der Kriegsfilm *Kozara* von Veljko Bulajić). Die drei jungen Regisseure, welche es wagten, die Bühne in Jeans zu betreten, wurden vom Publikum kräftig ausgepöffelt. Jedenfalls sorgte dieser Film für ein neues Klima nicht nur am Filmfestival in Pula – der größten Veranstaltung dieser Art im ehemaligen Jugoslawien –, sondern auch ganz allgemein innerhalb der Filmszene des Landes.

(zanatska nemoć) zu wehren. Jedenfalls musste der Film *Grad* ganze 27 Jahre auf seine erste öffentliche Vorführung warten. Seine Premiere hatte er dem wiederholten und großen Engagement des Direktors der „Jugoslawischen Kinothek“, Radoslav Zelenović (vgl. Nikodijević 1995: 163ff), zu verdanken.¹² Im neuen gesellschaftlichen Klima konnte der Film am 20. August 1990 zum ersten Mal in Vrnjačka Banja (Serbien) vor einem kleinem Publikum und einer Gruppe Journalisten gezeigt werden.

Der damalige künstlerische Leiter von „Sutjeska Film“, Vuk Krnjević, wurde wegen des Films *Grad* entlassen. Später erinnerte er sich an die Filme des jungen Trios:

Dok su *Kapi, vode, ratnici* u socijalnom pogledu bili posve bezazleni i izazivali negativne reakcije novim senzibilitetom i drugačijom vizuelnom ikonografijom, dotle je *Grad* imao izuzetno društveno kritičke invektive i time se oštro suprostavljao važećoj i uobičajenoj slici društva na filmu kod nas. Moglo bi se s pravom reći da je početak crnog talasa zapravo u omnibusu *Grad*. [...]

Ali, žudnja za kritičkom istinoljubivošću postala je konstatom u našem filmu i kulminirala je takozvanim crnim talasom ili crnim filmom...

Vrata su bila otvorena. Kroz njih su u veliki svijet prošli Dušan Makavejev i Živojin Pavlović.¹³ (Babac 2001: 323)

Das Verbot bezog sich damals nur auf den Film *Grad* und brachte den Filmemachern keine größeren Nachteile ein, so dass sie – insbesondere Živojin-Žika Pavlović – ihre Arbeit erfolgreich fortsetzen konnten.

¹² Der neue Direktor von „Sutjeska film“, Nedim Nevesinjac, sah sich im Juli 1990 *Grad* an und äußerte sich über den Film als einen „vollkommen harmlosen [Film], welcher niemanden in der Art und Weise – wie im Gerichtsurteil beschrieben – irritiert, sondern wahrscheinlich aus anderen Gründen verboten wurde“ (vgl. Babac 2001: 319). Radoslav Zelenović meint: „So sind wir die einzige Filmnation auf der Welt, die keinen einzigen offiziell verbotenen Film hat.“ (Tako smo mi jedinstvena kinematografija u svetu koja nema nijedan zvanično zabranjen film; Nikodijević 1995: 165).

¹³ „Während *Kapi, vode, ratnici* in sozialer Hinsicht vollkommen harmlos waren und negative Reaktionen wegen ihrer neuen Sensibilität und einer anderen visuellen Ikonografie hervorgerufen haben, war *Grad* von einer außergewöhnlichen gesellschaftlich-kritischen Invektive geprägt und hat sich dem geltenden und gewöhnlichen Gesellschaftsbild in unserem Film widersetzt. Man könnte mit Recht sagen, dass die schwarze Welle eigentlich mit dem Film-Omnibus *Grad* beginnt. [...] Aber die Sehnsucht nach kritischer Aufrichtigkeit wurde zu einer Konstante in unserem Film und kulminierte in der sogenannten schwarzen Welle resp. im schwarzen Film... Die Tür war geöffnet. Durch diese sind Dušan Makavejev und Živojin Pavlović in die große Welt gegangen.“

Die Filme der jungen Generation, düstere sozial- und sozialismuskritisch engagierte Parabeln, wurden in Filmkritiken äußerst kontrovers besprochen. Nicht wenige Filmjournalisten sahen darin eine große Gefahr für die sozialistische Gesellschaft. Aber auch bekennende Vertreter der selbstverwalteten und herrschenden Arbeiterklasse selbst warfen den Werken, beispielsweise in Leserbriefen, starke Entfremdung von der jugoslawisch-sozialistischen Realität, Mangel an Humanismus bzw. an positiven Helden, Darstellung morbider Sexualität, künstlerische Akrobatik usw. vor. Einige Filme wurden so zu weiteren „Fällen“.

Živojin Pavlović war schon damals (und gilt heute noch immer als) einer der fruchtbarsten und bedeutendsten Filmschaffenden Serbiens – eine markante Persönlichkeit; er beschäftigte sich nicht nur mit Regie, sondern auch mit Filmtheorie und -kritik sowie mit Literatur und Malerei. Sein Oeuvre umfasst zahlreiche Spitzenwerke; hier seien lediglich einige Filmtitel genannt, die zur Schwarzen Welle gezählt werden können: *Povratak* (*Die Rückkehr*) (1966), *Buđenje pacova* (*Die Ratten erwachen*) (1967), *Kad budem mrtav i beo* (*Wenn ich tot und weiß bin*) (1967), *Zaseda* (*Hinterhalt*) (1969), *Crveno klasje* (*Rote Halme*) (1971).

An der Spitze des serbischen Filmschaffens stand in den 1960er Jahren der bereits erwähnte Regisseur Aleksandar-Saša Petrović. Seine Werke waren international die beste Visitenkarte der jugoslawischen Filmszene, beginnend mit dem dramatischen Kriegs-Tryptichon *Tri* (*Drei*) (1965), über den mehrfach ausgezeichneten *Skupljači perja* (*Die Federsammler* oder *Es gibt auch glückliche Zigeuner*) (1967), das problematische Werk *Biće skoro propast sveta* (*Bald kommt der Weltuntergang*) (1968) bis hin zu der stark kritisierten Arbeit *Majstor i Margarita* (*Der Meister und Margarita*) (1970).

Aus dem „Kino-Klub Beograd“ stammte auch Dušan Makavejev, dessen Werdegang als Filmemacher mit Dokumentarfilmen begann. Nach mehreren erfolgreichen Dokumentarstreifen realisierte er eine Reihe von Spielfilmen, dank welchen er in seiner Heimat, vor allem aber auch im Ausland sehr schnell bekannt wurde: *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*) (1965), *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (*Ein Liebesfall oder die Tragödie einer Postangestellten*) (1967), *Nevinost bez zaštite* (*Unschuld ohne Schutz*) (1968) und *W. R. – Misterije organizma* (*W. R. – Die Mysterien des Organismus*) (1971).

Den serbischen Film prägten nicht nur ausgebildete Filmschaffende, sondern auch Autodidakten, die meistens aus einer anderen Kunst- oder Kultur-

branche zum Kino kamen.¹⁴ So auch der Belgrader Maler Miodrag-Mića Popović, der sein Filmdebüt mit der Regie von *Čovek iz hrastove šume* (*Der Mann aus dem Eichenwald*) (1964) hatte. In diesem Film erzählt er eine Geschichte über das Verhältnis der Partisanen und der Tschetniks während des Zweiten Weltkriegs. Noch kontroverser ist sein Film *Delije* (*Die Helden*) (1968), der sich abermals den Partisanen widmet und ihre Verlorenheit in der unmittelbaren Nachkriegszeit schildert.¹⁵

Im Ausland wurden die Filme dieser neuen Generation von Regisseuren regelmäßig an den wichtigen Filmfestivals aufgeführt, sie gewannen unzählige Preise und waren beim Publikum sehr beliebt. In Jugoslawien allerdings sah die Sache anders aus: Wenn sie überhaupt zur Aufführung kamen, verschwanden diese Filme oft schon nach kurzer Zeit wieder von der Leinwand. Meist aber fanden sie nicht einmal den Weg ins Kino, da sie nur einer ausgewählten politischen „Filmelite“ vorgeführt wurden, die sich, dem kulturpolitischen Kanon folgend, mit Form und Inhalt natürlich nicht einverstanden zeigen konnte. Sie sorgte dafür, dass diese innovativen Werke in Filmarchiven bzw. Filmtresoren verschwanden. Eine offizielle Zensur gab es damals allerdings nicht, so dass die Filme auch wiederum nicht als verboten gelten konnten. Sie fielen einfach in Ungnade und wurden jahrelang nicht gezeigt.¹⁶

¹⁴ Unter den Filmemachern Mitte der sechziger Jahre befand sich auch der Journalist, Drehbuchautor und Kunsthistoriker Mladomir „Puriša“ Đorđević: Im Zentrum seiner Filme stehen Ereignisse aus dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere das Schicksal serbischer Partisanen. Das Hauptmerkmal seiner Ästhetik ist eine Vorliebe für poetisch-romantische Metaphern. Obwohl mit mehreren Preisen im In- und Ausland ausgezeichnet, standen seine Filme, die Trilogie *Devojka* (Mädchen) (1965), *San* (*Der Traum*) (1966), *Jutro* (*Der Morgen*) (1967) sowie *Podne* (*Der Mittag*) (1968) in Opposition zur offiziellen Ideologie. Auf diese bedeutenden Werke kann hier nicht näher eingegangen werden, da sie schwer greifbar sind und ich bisher nicht die Gelegenheit hatte, sie zu sehen. Dies gilt auch für die Filme von Bahrudin-Bata Čengić *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (*Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*) (1971) und *Slike iz života udarnika* (*Bilder aus dem Leben eines Stoßarbeiters*) (1972).

¹⁵ Auch in seinen anderen Filmen beschäftigt er sich mit der serbischen Vergangenheit, wie z. B. in *Roj* (*Der Bienenschwarm*) (1966) oder *Hasanaginica* (*Die Frau von Hasanaga*) (1967). Eine Ausnahme bildet sein letzter Film *Burduš* (1970), mit welchem er einen modernen Heldenmythos anderer Prägung versucht: Es handelt sich um eine soziologisch-psychologische Analyse des Haupthelden der berühmten Fernsehserie *Muzikanti* (*Die Musiker*) (1969).

¹⁶ Von 1963 bis 1973 wurden in der SFRJ 413 Filme produziert, von denen, wie bereits erwähnt, nur ein einziger per Gerichtsbeschluss verboten wurde. Man spricht aber von ca.

Anfang der siebziger Jahre kam es aus ideologisch-politischen Gründen zu einer Krise. In der allgemeinen Atmosphäre der politischen Wirren in Serbien, nämlich der Auseinandersetzung zwischen dogmatischen und liberalen Strömungen (Kampf gegen den bürgerlichen Anarcho-Liberalismus), wurden die neueren Filme etlicher Regisseure Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen. Die Dogmatiker griffen Filme an, die sich oft auf drastische Weise mit der jugoslawischen Gesellschaft auseinandersetzten, also auch ihre negativen Seiten unverblümt aufdeckten. Dabei handelt es sich meist um in und über Serbien gedrehte Streifen, die bald unter dem Begriff *Schwarze Welle* und *Schwarzer Film* bekannt wurden: Unmittelbare Ursache dieser politischen Kampagne war der **Plastični Isus** (*Der Jesus aus Plastik*, 1971), die Diplomarbeit des jungen Regisseurs LAZAR STOJANOVIĆ. Aber auch die Arbeiten so renommierter Filmer wie MAKAVEJEV, PAVLOVIĆ, ŽILNIK, PETROVIĆ und anderer wurden nicht geschont, weswegen MAKAVEJEV und PETROVIĆ eine Zeit lang im Ausland arbeiteten. (Kosanović 1996: 115)

Die Jagd auf einige der Filme war aber schon früher eröffnet worden. Unmittelbar nach dem Filmfestival in Pula von 1969 wurden einige Filme zunächst in der Presse, später auch von Parteikommissaren bzw. vom Polizeiapparat als „Schwarze Welle“ (crni talas) etikettiert. Viele Filme landeten in der Folge in den Tresoren, ihre Regisseure mussten entweder den Kurs oder den Beruf wechseln. Die Affäre um die „Schwarze Welle“ erreichte ihren Höhepunkt 1971, als der Film von Dušan Makavejev *W. R. – Misterije organizma* (*W. R. – Die Mysterien des Organismus*) kein grünes Licht für die Vorführung bekam und Želimir Žilnik die Dreharbeiten an seinem Film *Sloboda ili strip* (*Freiheit oder Comicstrip*) stoppen musste. Die beiden Regisseure verließen das Land, ihr Kollege Lazar Stojanović hingegen wurde wegen seines Films *Plastični Isus* (*Der Jesus aus Plastik*) zu drei Jahren Haft verurteilt.

Die Entstehungsgeschichte der Bezeichnung „crni talas“ schildert Bogdan Tirnanić in seinem gleichnamigen Buch. Als Namensgeber wird der Schriftsteller und „ideologische Arbeiter“ Vladimir Jovičić genannt, welcher am

30 bis 40 Dokumentar- und Spielfilmen, die, ohne in der Öffentlichkeit verboten worden zu sein, vom Kinoprogramm verschwanden. In einem System, in dem es offiziell keine direkte Zensur gab, wurde dem Regisseur nur bedeutet, „etwas“ (meist ohne genau zu sagen, *was*) zu ändern resp. zu korrigieren. Das System wollte so mit dieser Person wieder einen Rechtsgläubigen gewinnen. Radoslav Zelenović taufte diese Tresor-Filme „zabranjeni bez zabrane“ (Verbotlos Verbotene). Diese Bezeichnung übernahm Milan Nikodijević für sein Interviewbuch (1995), sowie später, zusammen mit Dinko Tucaković, für den gleichnamigen Dokumentarfilm (*Zabranjeni bez zabrane*, 2007).

3. August 1969, unmittelbar nach dem Filmfestival in Pula, im Beilageheft „Reflektor“ der Zeitschrift „Borba“ einen Text unter dem Titel „Crni talas u našem filmu“ (Die schwarze Welle in unserem Film) veröffentlichte. Das Beilageheft übernahm aber auch einen anonymen Text aus der Zeitschrift „Ekonomika politika“ vom 21. Juli 1969 mit dem Titel „Efekti crnog talasa“ (Die Wirkungen der schwarzen Welle). Der Autor dieses Artikels war der Journalist Nebojša Glišić, welcher die Filme in Pula als „schwarze Werke“ zusammenfasste und somit zum eigentlichen „Taufpaten“ der „Schwarzen Welle“ wurde. Mit der Bezeichnung „schwarz“ – so Glišić – sollte nicht eine Anlehnung an den italienischen Neorealismo bzw. an die authentischen Darstellungen der Wirklichkeit, sondern eine angebliche „l’art pour l’art“-Haltung der Regisseure hervorgehoben werden (vgl. Tirnanić 2008: 84). Anders bei Jovičić: „schwarz“ ist hier nicht in der ästhetischen, sondern in der „synkretistischen Bedeutung“ (Pojam *c r n o* nije uzet u estetskom već u sinkretičkom značenju; vgl. Tirnanić 2008: 100f) wichtig. Die Gefahr, die von diesen Filmen ausgeht, sieht er vor allem in der Wahl der Themen und Motiven, die den neuen Film prägen: Gewalt, soziale Armut, mythologische und religiöse Darstellungen, Aberglaube, Enttäuschungen, Perspektivlosigkeit, laszive und triviale Szenen, apokalyptische Plagen usw. Der neue Film gibt „das Licht durch getönte Gläser“ wieder, und so entsteht ein breites Spektrum – „von grau bis dunkel“ – an düsteren Farbnuancen. Jovičić stört sich vor allem am glanzlosen Bild der jugoslawischen Gesellschaft und wehrt sich gegen den schwarzen Pessimismus bei der Umsetzung wichtiger gesellschaftlich-sozialer und historisch-nationaler Themen.¹⁷ Ob unbewusst oder doch bewusst gewollt, hatte Jovičićs „Analyse“ für einige der neuen Filme politische Konsequenzen.

Ein Jahr später äußerte der Filmkritiker Milutin Čolić in einem Artikel über die „Krise im Autorenfilm“ seine Skepsis bezüglich des Begriffs „Crni film“, da dieser weder in einer ästhetischen noch einer soziologischen oder philosophischen Begrifflichkeit begründet sei. Besonders unpassend findet er diese Bezeichnung, weil sie bereits in einem anderen, nicht gerade negativen Kontext verwendet wurde, und zwar im Zusammenhang mit dem französischen „schwarzen Realismus“ vor dem Zweiten Weltkrieg oder dem polnischen „Schwarzen Film“ sowie der tschechoslowakischen „Neuen [oder wie er sie nennt: dunklen] Welle“. Er kritisiert, wenn auch milde, den Zei-

¹⁷ In seinen Ausführungen geht Jovičić vor allem auf die Filme *Biće skoro propast sveta* von Aleksandar Petrović und *Uzrok smrti ne pominjati* (Die Todesursache verschweigen) von Jovan Živanović ein.

tungsartikel von Jovičić, findet aber auch in der Antwort der betroffenen Regisseure – der sog. „Modernisten“, die sich gerne als „Autorenkino“ resp. „subjektives Kino“ bezeichnen – keine Gegenargumente für eine Diskussion: Dadurch, dass sie ihrem Angreifer das Etikett „Ždanov“ verpassen, handeln sie ähnlich wie er.¹⁸ Zudem scheinen sie in ihren Filmen lediglich ihre eigenen älteren Werke zu variieren und nachzuahmen; Čolić bezichtigt sie des Narzissmus und Epigontums. Vor allem versteht er nicht, weshalb das „Autorenkino“ außerhalb der Gesellschaft existieren möchte und sich filmisch zunehmend für das Politische einsetzt. Er appelliert an die Selbstverantwortung der Filmemacher: „Jer nije sporno što je slika takvog filma ‚crna‘, nego je sporno to u ime čega, zarad kojeg i kakvog ideala je ona ‚crna‘?“¹⁹ (Čolić 1970: 15). Die damalige Unzufriedenheit der Menschheit versucht er global zu deuten und bemerkt lakonisch, dass nicht einmal das Leben im Sozialismus einem „Touristen-Prospekt“ ähnele, der Film also „eine gezielte und dargelegte kritische Intention“ beibehalten müsse, allerdings ohne sie als Dogma zu verkünden und diesem die Wahrheit unterzuordnen. Obwohl er die Bezeichnungen, die den neuen Filmen von außen oder aus den Reihen der Filmemacher zukamen, unpassend findet, schlägt er selbst keine Ersatzbegriffe vor.

Petar Ljubojev bevorzugt die Bezeichnung „kritischer Film“ (kritički film). Bei der Frage ob der „schwarze Film“ eher eine ästhetische oder eine politische Kategorie war, greift er auf eine Aussage von Aleksandar Petrović zurück. Zwanzig Jahre nachdem sein Film *Uzrok smrti ne pominjati* das Etikett „Schwarze Welle“ bekam, äußert sich der angegriffene Autor folgendermaßen:

To je bio socijalno-kritički pravac, nastao kao revolt na socijalne nepravde, na neravnopravnost ljudi, na eksploataciju. Ništa drugo. Mi nismo hteli menjati društvo, mi smo samo bili kritički prema postojećem društvu.²⁰ (Ljubojev 1995: 574)

¹⁸ Ähnliche Kritik gegenüber den Filmemachern äußerte auch M. Goluža; er bezeichnete ihre Verteidigung als „unfruchtbar“ (jalova obrana). Nicht nur, dass sie jeden Einwand gegen den „schwarzen Film“ ablehnen und sich auf eine „abstrakte Freiheit im künstlerischen Schaffen“ berufen, diese Regisseure neigen auch dazu, die Filmkritiker wegen ihrer angeblichen Nostalgie nach der Zensur-Zeit und dem Sozialismus der stalinistischen Ära zu kritisieren (vgl. Petrović 1988: 209).

¹⁹ „Es ist unumstritten, dass das Bild eines solchen Films ‚schwarz‘ ist, umstritten ist aber die Frage, in wessen Namen, wegen welchen Ideals es ‚schwarz‘ ist?“

²⁰ „Der [schwarze Film] war eine sozialkritische Ausrichtung, welche als eine Revolte gegen die soziale Ungerechtigkeit, gegen die mangelnde Gleichberechtigung der

Den Kampf gegen die „Schwarze Welle“ bezeichnet Ljubojev als einen der „markantesten politischen Fehlgriffe“ in Bezug auf die damalige Kunst. Ähnlicher Meinung wie Petrović war auch der jüngere Filmemacher Želimir Žilnik. Als er wegen seines *Crni film* (1971) von Vladimir Jovičić angegriffen wurde, erklärte er die Idee, die sich hinter dem kurzen Dokumentarfilm verbarg, mit ironischen Ausrufen und deklarierte ihn als Film über „die Klassenstruktur der jugoslawischen Gesellschaft, die Ausnutzungstechnologie des armen Volkes für filmische Zwecke, das Lumpenproletariat und die kleine Bourgeoisie, sowie über Hunger, Fetzen, Schlaflosigkeit und Stilmöbel“ (vgl. Jončić 2002: 56). Sein Kollege Makavejev schrieb dem „schwarzen Film“ zehn Jahre später noch eine weitere Eigenschaft zu, als er ihn als „billigen, nach Hausrezept gemachten“ Film bezeichnete: „Oni jesu imali kritički duh, ali nikada nisu zavlačili ruku u narodni džep. To su bili filmovi koji nisu krali“²¹ (ibid: 66). Oder in einer ausführlicheren Äußerung zum Thema:

This expression, the “Black Wave”, was invented by some people who were building their political careers at the time... In fact, their imagination was very wild, politico-pornographic, and they took for granted much more than we did, in our own, naive, ways. These passionate pursuers brought an enormous amount of darkness into our films, having been obsessed both with the need for that darkness, and the need to cleanse themselves of it. Thus were our films, as “black films”, used for some social exorcism, for the spiritual release on some people, ... but this had nothing to do with us. (Levi 2007: 46)

Die regimetreuen Filmkritiker und das politische Establishment sahen in den Regisseuren der neuen Generation, die sich selbstbewusst als Vertreter des Autorenkinos resp. des neuen Films feierten, eine geschlossene Gruppe, die gezielt gegen das Regime wirkte, und verliehen ihr den negativ konnotierten Namen „Schwarze Welle“. Obwohl dieser Begriff erst ab 1969 aktiv gebraucht wurde und sich ursprünglich auf die „problematischen“ Filme aus den folgenden drei Jahren beschränkte, wurde er sehr bald als übergreifende Bezeichnung für eine Gruppe von Werken – zwischen 1962 (ab *Dvoje*) und 1972 (bis *Majstor i Margarita*) – verstanden. Ihre Gemeinsamkeit äußerte sich im Wunsch, die engen Grenzen der gewöhnlichen Genres und Sujets sowie

Menschen, gegen die Ausbeutung entstanden ist. Nichts anderes. Wir wollten die Gesellschaft nicht verändern, wir sind nur gegenüber der bestehenden Gesellschaft kritisch gewesen.“

²¹ „Sie [die schwarzen Filme] hatten einen kritischen Geist, aber griffen nie in die ‚Volkskasse‘. Das waren Filme, die nicht stahlen.“

des filmischen Ausdrucks zu sprengen. Sie entwickelten eine bis dahin unbekannte Poetik des Alltags. Zugleich zeigten sie Mut bei der Enttabuisierung wichtiger Themen der jugoslawisch-sozialistischen Gesellschaft.

Obwohl dies nirgends offen deklariert wurde, waren gewisse Themenbereiche unerwünscht. Als ungeschriebene Regel galt: Nichts Negatives über den Präsidenten Tito, die Revolution und die Partisanen, die Jugoslawische Volksarmee, die Selbstverwaltung sowie die Brüderlichkeit und Einigkeit der jugoslawischen Völker. Die Kriegsvergangenheit und die sozialistische Gegenwart sollten verehrt, ihre Heiligkeit durfte nicht in Frage gestellt werden. Der Glaube an die Stärke und Aufrichtigkeit der sozialistischen Jugend sollte ebenfalls gestärkt werden.

Das Autorenkino schuf aber eine Reihe von Filmen mit fragwürdigen Protagonisten. Denken wir nur an *Povratak* (1966),²² *Buđenje pacova* (1967) oder *Kad budem mrtav i beo* (1968) von Živojin Pavlović. Al Kapone aus *Povratak*, ein ehemaliger Krimineller mit hohem Ansehen (sogar die Polizei siezte ihn), möchte nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis ein neues Leben beginnen. Mit aller Kraft versucht er eine anständige Anstellung zu finden, um sich und seiner Freundin eine bessere Zukunft zu ermöglichen. Wo immer er anklopft, bleiben ihm jedoch die Türen verschlossen. Am Schluss wird er irrtümlicherweise umgebracht. Bamberg aus *Buđenje pacova* wird ebenfalls ständig an seine Vergangenheit erinnert. Wir wissen, dass er noch vor kurzer Zeit eine politische Funktion inne hatte, erfahren aber nicht die Gründe für seinen Abstieg. Angesiedelt in den Hinterhöfen, bei den Gleisen am Hafen Belgrads, zeigt dieser Film in düsterer Atmosphäre die Bemühungen des kleinen Mannes, Geld für die Rehabilitation seiner kranken Schwester zu verdienen. Nicht nur er, sondern auch jene, die ihm begegnen, scheinen ein graues, sinnloses Leben zu führen. Und als er das Geld endlich aufreiben kann, wird er auf übelste Art von seiner neuen Liebe betrogen. Am Ende des Films ist sein Abgrund noch tiefer. Das einzige Vergnügen, das ihm bleibt, ist das Singen im Chor. Ähnlich, aber doch anders, ist die Figur von Džimi Barka aus *Kad budem mrtav i beo* angelegt. Er ist jünger als Bamberg und scheint keine Vergangenheit zu haben. Er kann keinen Ver-

²² Der Film wurde bereits 1963 gedreht und gleich danach „verboten“. Erst mit dem Einschub eines Prologs vor dem Vorspann durfte er wieder gezeigt werden. Der ursprüngliche Film wurde (unverändert!) als Rückblende in die Erzählung integriert. Die eingeschobene Sequenz war wichtig, da hier die Verantwortung der Gesellschaft beim Prozess der Resozialisierung von ehemaligen Kriminellen in ein positives Licht gerückt wurde.

gleich zwischen damals und jetzt ziehen. Nichts bindet ihn an die Realität, er hat sie auch nie als etwas Schönes empfunden. Er vermag sich nicht mit Existenzfragen auseinanderzusetzen. Ohne jede Perspektive lebt er am Existenzminimum. In dieser absurden Lage überlebt er entweder dank der Unterstützung von Frauen oder durch kleinkriminelle Aktivitäten. Nach Liebe sehnt er sich nicht, ihm genügt die körperliche Befriedigung. In langen Einstellungen begleitet ihn die Kamera auf seinem Weg von einem Markt zum anderen, von einer Garnison zur nächsten, in die verschiedenen Arbeitersiedlungen und bis in die Hauptstadt. Überall versucht er sein Glück als Sänger, jedoch stets ohne Erfolg.²³ Nichts scheint sich zu verändern, alles dreht sich im Kreis: Am Ende, nachdem doch einige Zeit vergangen ist, steht er wieder am gleichen Ort wie am Anfang. Noch lange nach dem Filmende bleibt dem Zuschauer das letzte Bild vor Augen: Džimi Barka sitzt erschossen auf einem Plumpsklo.

Noch trister ist das Lebensumfeld von Petrović in *Skupljači perja* (1967): Nebel, kleine Häuser, unendlich viel Sumpf und Armut in einem Roma-Dorf. Inmitten dieser Tristesse: Beli Bora in einem weißen Anzug. Ein Mann, der für die Verwirklichung seiner Ziele sogar bereit ist zu töten – für das damalige jugoslawische Kino ein Novum. Petrović gewann 1967 mehrere internationale Preise, darunter den „Grand Prix special“ in Cannes sowie eine Oscarnominierung. In Jugoslawien war *Skupljači perja* der bestbesuchte Film der 1960er Jahre. Der Riesenerfolg half dem Regisseur bei seinem nächsten Film jedoch nicht. Obwohl *Biće skoro propast sveta* (1969) viel Gemeinsames mit dem vorigen Film hatte, wurde er im eigenen Land heftig angegriffen. Vom Sumpf und der Bosheit seiner Mitmenschen umgeben, zerrissen zwischen zwei Extremen – dem Mitleid gegenüber einem geistig zurückgebliebenen Dorfmädchen und der Liebe zu der attraktiven Dorflehrerin –, kann der Schweinehirt Triša keinen inneren Frieden finden. Am Schluss muss er aus ihm unerklärlichen Gründen büßen, und während die Masse ihn schlägt und an die Kirchenglocken fesselt, findet im Dorf eine Parade statt. Gewalt und Feier zur gleichen Zeit – ein bekanntes Motiv des serbischen Kinos.

²³ Dass Džimi Barka nicht singen kann, hängt nicht mit der Anlage dieser Figur zusammen, sondern mit der Tatsache, dass der musikalisch weniger begabte Schauspieler Dragan Nikolić den Regisseur Pavlović bei der Zuteilung der Rolle „betrogen“ hat. Durch diese Ungeschicklichkeit wird die Figur zwar ungewollt, aber im Endeffekt doch passend ergänzt.

Neben der Perspektiv- und Sinnlosigkeit ihres Lebens haben viele der Protagonisten des „schwarzen Films“ noch eine weitere Gemeinsamkeit, nämlich eine stark ausgeprägte Sexualität. Das Kino kannte bis dahin sanfte Schilderungen zarter Liebesbeziehungen, neu war die Wucht des Sexuellen, die das neue Autorenkino mit sich brachte. Die dargestellte Sexualität wurde meistens als Pornografie, als das neue „Opium fürs Volk“ abgestempelt. In *Ljubavni slučaj* (1967) bettete Makavejev die neue Materie in einem besonderen Kontext ein: Eine Liebesgeschichte wird zum Spezialfall eines wissenschaftlichen Diskurses. Die Einleitung zum Thema überließ er dem Sexualwissenschaftler Dr. Kostić.²⁴ So wird der Film und seine tragische Liebesgeschichte mit einem ersten Referat des Sexologen über die Phalluskulte vergangener Epochen eröffnet. Zu Beginn, wie auch sonst im Verlauf des Films, sind die Reden des Sexologen sehr allgemein gehalten. Es bestehen keine direkten Berührungspunkte zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs und der Liebesgeschichte zweier kleiner Menschen. So treffen auch in dieser typisch Makavejevschen Film-Collage Bilder aufeinander, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Als Isabela aber Ahmet verführen möchte, flimmern auf ihrem Fernsehbildschirm Szenen aus Vertovs *Entuzijazm* (Donbas-Symphonie) (1930). Wenn auch indirekt, so stehen sich hier doch der Typus des wahren Revolutionärs und ein Liebespaar gegenüber. Kann man von wahren Sozialismus sprechen, wo nur an Sex gedacht wird? Dass das nicht nur möglich ist, sondern untrennbar zusammen gehören sollte, lässt sich am besten an dem „verbotenen“ Film *Misterije organizma* zeigen. Die Hauptprotagonistin Milena, eine überzeugte Anhängerin des Psychoanalytikers W.(ilhelm) R.(eich), welcher die Errichtung totalitärer und patriarchalischer Gesellschaften auf die Unterdrückung der Sexualität zurückführte, nutzt jede Gelegenheit, ihr revolutionäres Programm laut zu propagieren: „Drugovi, socijalizam i fizička ljubav ne smeju biti u suprotnosti!“ (Genossen, der Sozialismus und die körperliche Liebe dürfen nicht im Gegensatz zueinander stehen!).

3. Die Verletzung traditioneller Werte im sozialistischen Jugoslawien

Wie bereits erwähnt, waren die Filme der unmittelbaren Nachkriegszeit von Kriegs- und Heldenmythen sowie vom typischen Aufbauoptimismus ge-

²⁴ In diesem Film macht uns noch ein anderer Wissenschaftler mit seinem Fachwissen vertraut – Dr. Aleksić, ein Experte für Kriminalistik.

prägt.²⁵ Ab den 1960er Jahren wehrten sich einige Regisseure gegen die quantitative Vermehrung dieser filmischen Illustrationen und propagandistischen Plakate und legten den Fokus auf die Qualität origineller künstlerischer Werke.²⁶

Das beste Beispiel für die neuen Überlegungen finden wir in dem Film *Tri* (1968) von A. Petrović nach Motiven aus den Erzählungen von Antonije Isaković *Paprat i vatra* (*Farn und Feuer*). In den Mittelpunkt dieses Triptychons stellt Petrović den Menschen (und erst dann den Partisanen-Kämpfer) Miloš Bojanić. Jeder der drei Teile schildert Milošs Auseinandersetzung mit dem Tod: vor dem Krieg, während des Krieges und kurz vor dessen Ende. Am Anfang beobachtet er aus einer hetzerischen Masse heraus den Tod eines unschuldigen Menschen, im zweiten Teil gelingt es ihm, dem Tod durch die deutschen Truppen zu entfliehen (nicht nur wegen der Selbstaufopferung eines Mitkämpfers),²⁷ und im dritten Teil trägt er, als Kommandeur, die Mitverantwortung für die Todesstrafe einer Gruppe von Gefangenen, insbesondere der jungen einheimischen Vera, die mit den Faschisten kollaboriert hatte. Gerade in diesem letzten Teil kommt anstelle der Entschlossenheit eines tadellosen Helden der menschliche Wankelmut zum Ausdruck. Wie kann man mit Sicherheit wissen, wer schuldig und wer unschuldig ist? *Tri* ist keine Heroisierung des Krieges, sondern vielmehr die Auseinandersetzung mit seinen Schrecken und der Sinnlosigkeit, aber auch Ausdruck des Bedürfnisses, die Freiheit einzelner Menschen zu verteidigen. Die Sehnsucht nach der Freiheit spiegelt sich auch in der Bildkomposition wider. Erst im letzten Teil wird Miloš in die Enge eines Hauses gedrängt, während er im ersten und

²⁵ Einen Blick hinter die Fassade der „objektiven Wirklichkeit“ wagte Radoš Novković mit der Literaturverfilmung des gleichnamigen Romans von Dobrica Ćosić *Daleko je sunce* (Die Sonne ist weit, 1953). Mit einem Mal wurde das idyllische Bild des „Volksbefreiungskampfes“ (NOB = narodnooslobodilačka borba) zerstört. Der Film zeigte, dass es auch unter den Partisanen Meinungsunterschiede und individuelle Reaktionen Einzelner geben kann, dass sie deshalb aber nicht der Natur des Kampfes entgegengesetzt zu werden brauchen. Bis zum Beginn der 1960er Jahre gab es noch weitere Kriegsfilme, die zu Veränderungen innerhalb des Genres führten.

²⁶ Besonders wichtig zu Beginn der neuen Ära des Kriegsfilms war *Čovek iz brastove šume* (1964) von Mića Popović, auf den hier nicht näher eingegangen werden kann.

²⁷ Diese Nebenfigur eines namenlosen Mitkämpfers, den Miloš zufällig auf einem Friedhof entdeckt, demonstriert sehr gut die Zweifel eines Menschen innerhalb der Kriegswirren. Früher von seiner Truppe als Feigling bezeichnet, fasst er plötzlich Mut und opfert sich nicht des Kampfes wegen, sondern für seinen Mitmenschen. Noch ein unschuldiger Tod.

zweiten Teil im offenen Raum beobachtet oder agiert. Ein Bahnhof, offene Gleise, ein junger Wald, eine karge Steinalde und das endlose Sumpfland des Flusses Neretva, kombiniert mit Trommelrhythmen, die das Herzklopfen nachahmen, verleihen den wunderbar fotografierten Sequenzen eine poetische Note, wie sie das Kino bis dahin nicht kannte. Ein moderner Film, der lange Zeit als der beste jugoslawische Kriegsfilm galt (und zum Teil noch immer gilt).²⁸

Ein ganz anderes Schicksal war dagegen dem Film *Delije* (1968) von Mića Popović beschieden.²⁹ Der Autor setzte sich schon 1944 gegen ein veraltetes Verständnis von Kunst bzw. Malerei ein. Wegen seiner Behauptungen und eines stark individuellen Denkens musste er sein Studium an der „Akademie der bildenden Künste“ abbrechen. Er vertrat weiterhin die Meinung, dass Verbote eigentlich eine kontraproduktive Wirkung haben und die Autoren lediglich dazu provozieren, diese zu bekämpfen. Popović war sich aber auch des mangelnden Bewusstseins der Herrschenden der SFRJ für diese Zusammenhänge bewusst, da diese eigentlich in der Lage gewesen wären, eine deutlich stärkere und spürbarere Macht auszuüben.³⁰ Den Maler Popović

²⁸ Wenn man *Tri* mit anderen „verbotenen“ Kriegsfilmen vergleicht, fragt man sich, wie es möglich war, dass er verschont blieb und so für große Publizität im In- und Ausland (Oscarnominierung) sorgen konnte. Sollte dies wirklich daran liegen, dass Tito persönlich seiner Vorführung in Pula beiwohnte (d. h. ihn vorher auf den Brioni-Inseln – wie es üblich war – vorvisionierte) und ihn als „gutes psychologisches Drama“ bezeichnete? (vgl. Nikodijević 1995: 55)

²⁹ Dieser Film wurde, zusammen mit *Vrane (Krähen)* (1969) von Gordan Mihić und Ljubiša Kozomara, *Sveti pesak (Heiliger Sand)* (1968) von Miroslav Antić und *Raniradovi (Frühe Werke)* (1969) von Želimir Žilnik wegen seiner angeblichen „l’art pour l’art“-Haltung angegriffen. Die anderen Filme wurden aber am Pula-Filmfestival 1969 gezeigt und gewannen kleinere Preise, während *Delije* – wegen seiner „Inhumanität, Gefährlichkeit, Radikalität und faschistischen Montage“ nicht einmal den Weg zum Wettbewerb „geschafft“ hatte, aber von „Jugoslavija-Film“ im gleichen Jahr in Paris (!) gezeigt wurde. Noch schlimmer: Der Film konnte in der SFRJ erst fast zwanzig Jahre später, am bereits erwähnten Filmfestival in Vrnjačka Banja gezeigt werden. Dies war eine Kino-Premiere nicht nur fürs Publikum, sondern auch für den Regisseur selbst.

³⁰ Popović äußerte in seinen Filmen keine direkte Kritik an Josip Broz Tito. Obwohl gesetzlich nicht geregelt, gab es damals die ungeschriebene Regel, nach welcher jeder Angriff auf Titos Person und Werk verboten war. Es ist bekannt, dass man gerade verbotene Früchte besonders gern isst. Tito als Thema reizte viele Autoren, so auch Popović – er malte einige Bilder mit Tito-Motiven. Wegen eines großen Gemäldes, das Tito im privaten Zoo vor verblüfften Giraffen zeigt, wurde Popovićs Ausstellung verboten. Erst drei Jahre vor Titos Tod, 1977, wurde ein Gesetz zur Benutzung von Titos Bild und Namen eingeführt und später, zur Erhaltung des posthumen Tito-Kults,

erkennen wir auch in seinen Filmen, so z. B. in *Delije*, einem Werk, in dem sich der Autor stark an die abstrakte Malerei anlehnt. Es ist ein polemischer Film, in welchem sich die Destruktion vor allem gegen die Illusionen der Kriegs- und Nachkriegszeit richtet. Zwei Partisanen, die Brüder Isidor und Gvozden, kehren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach Hause zurück. Umgeben von der abstrakt-leeren und steinernen Landschaft in ihrem niedergebrannten Dorf Kozine, vor ihrem zerstörten Geburtshaus stehend, haben sie nur ihre traumatischen Kriegserinnerungen und ihre Holzkisten mit Waffen (zur Symbolik und Mehrdeutigkeit der Holzkisten vgl. Krstić 2008: 287). Das einzige Lebewesen, welchem sie begegnen, ist ein in der Steinalde gebliebener, verrückter Deutscher, der seine ganze Einheit umgebracht hat. Auch unsere Helden (*delije*) werden zu Antihelden. Uninteressiert am neuen Leben und dem sozialistischen Aufbau, unfähig sich der neuen Situation anzupassen, drehen sie selber durch, und am Schluss tötet Isidor in einer Schießerei zuerst den Deutschen, danach bringen sich die Brüder gegenseitig um. Diese pessimistische Vision enthält auch Momente eines Egoshooter-Computerspiels.

Als Leitmotiv zieht sich durch den Film ein Partisanenlied, das die Brüder singen: „Nas dva brata oba ratujemo, ne plač, majko, ako poginemo“ (Wir zwei Brüder kämpfen beide, Mutter, vergieße keine Tränen, falls wir ums Leben kommen). Nach ihrer Rückkehr ist im Dorf keiner ihrer Familienangehörigen mehr zu finden. Offensichtlich sind sie alle im Krieg ums Leben gekommen. Der Grund ihres Todes – seien sie aufgrund ihrer Ideale oder als unschuldige Opfer ums Leben gekommen – scheint in diesem Moment unwichtig zu sein. Gerade das Thema der „Vernichtungsmanie“ (*pogibeljomanija*) scheint Popović in diesem Film besonders interessiert zu haben (vgl. Gligorić 1984: 84). Die Sinnlosigkeit des Krieges holt sie alle ein. Die Angst vor der neuen Realität sogar auch solche, die „Gvozden“ (der Eiserne) heißen. Gvozden ist der ältere und der stärkere Bruder. Schon sein Name soll auf den ersten Blick Kraft und Bodenständigkeit symbolisieren. Aber gerade in Gvozdens Unfähigkeit, sich zurechtzufinden, kommt die Symbolik dieser Tragödie (und/oder Komödie) zum Ausdruck. Sein Tod scheint sein Glück zu sein.³¹

im Jahre 1988 nochmals verschärft: Für Handlungen, die Titos Ansehen beschädigten, waren Strafen bis zu drei Jahren Haft vorgesehen.

³¹ Die Filmfigur des Gvozden (dargestellt von dem ausgezeichneten serbischen Schauspieler Danilo Bata Stojković) spielte ebenfalls eine große Rolle in Popovićs Malerei. Vom Schauspieler Stojković inspiriert, schuf Popović in seiner Szenen-Malerei einen

Dieses malerische Antikriegsdrama ist auch aufgrund seiner Machart besonders. In dem mehrheitlich schwarz-weißen Film werden Farbszenen eingeschoben, so z. B. in der Turnhallen-Sequenz, beim Auftritt der Kinder (sie heißen wie bedeutende serbische Maler: Lubarda oder Gvozdenović), die ihre Kriegszeichnungen präsentieren. Die Kinder sehen bzw. zeichnen den Krieg als Spiel der Erwachsenen: Ihre Krieger hinterlassen niedergebrannte Dörfer, verweinte Frauen und große Parolen, die man auswendig lernen muss. Oder sieben Zwerge, die endlich frei (!) Karussell fahren werden. Alles in Farbe. So auch am Beginn des Films, im Vorspann, der dem Regisseur als eine Art Einführung zu den Hauptprotagonisten dient. In Großaufnahmen „attackieren“ die (Anti)helden vor einem Metalrollo einer nach dem anderen das Publikum. Ihre Kurzbiografien, begleitet vom Geräusch einer Schreibmaschine, werden uns indirekt, aus dem Off, erläutert. Die gleichen Rollos werden auch später in den Film hinein geschnitten und suggerieren den inneren Monolog der Protagonisten: Isidor beschäftigt die Frage „Ko ubi Mahajla dam’ je znati?“ (Wer hat wohl Mahajlo getötet?) und Gvozden eine Aussage, die er einmal bei einem Kinderfußballspiel gehört und nie verstanden hat: „Tri korne penal“ (Drei Corner Penalty). Solche hinein geschnittenen Einstellungen sind die Antriebsenergie des Films – immer wenn die Rollos fallen, beginnt die „Action“ der *Helden*. Farbig sind auch die Einstellungen am Anfang und am Ende des Films, die nur formal einen „Erzählrahmen“ bilden. Sie zeigen, wie ein verängstigter Mann mittleren Alters durch ein Feld rennt. Der Unterschied zwischen den beiden Einstellungen besteht darin, dass am Schluss seine Angst, seine Panik größer ist als am Anfang. Es ist, als versuchte er aus einem falschen (nämlich *schwarz-weißen*) Film zu fliehen.³²

sog. „Gvozden-Zyklus“. Der neue Held ist ein Gastarbeiter, der kaum die Sprache seines Gastlandes spricht und das verdiente Geld für Prostituierte ausgibt. Zwar sucht er sich solche aus seinem eigenen Land aus, da er (wenngleich vergeblich) auf ein wenig Nähe und Verständnis hofft. Noch einmal eine äußerst tragikomische Figur.

³² An dieser Stelle möchte ich noch einen „problematischen“ Kriegsfilm erwähnen: *Uzrok smrti ne pominjati* (*Die Todesursache nicht erwähnen*) (1968) von Jovan Živanović, nach dem Drehbuch des serbischen Schriftstellers Branko V. Radičević. Auch dieser äußerst farbige Antikriegsfilm wurde als „schwarz“ bezeichnet. Wohl nicht wegen der Farbe des Stoffes (Textilien als eines der Leitmotive), die nicht nur ästhetisch, sondern vor allem symbolisch zu deuten ist. Während der Hof des Färbers und seiner Familie am Anfang mit grellfarbiger Wolle gefüllt ist, wird er im Verlauf der Zeit allmählich von schwarzem Stoff bedeckt. Der Färber kommt mit dem Färben nicht nach, da der Tod durch die Massenvernichtungen seitens der Faschisten schneller handelt. Wegen seines

Der Cutter des Films, Mihailo P. Ilić, verwendet in *Delije* eine Art Montage mit Einschüben. Dieses Verfahren, das in vielen Filmen der „Schwarzen Welle“ anzutreffen ist, nennt er „serbian cutting“ (vgl. Ilić 2008: 27). Geprägt ist diese Montageart einerseits von Einschiebseln zusätzlicher Symbole oder Zeichen, andererseits von Montagemitteln, welche die filmische Fiktion fortsetzen und ergänzen resp. eine funktionale Assoziation, Allegorie oder Metapher, die der Handlung immanent ist, aufrufen. Die Bedeutung einer Szene wird klar dank dem Schnitt, dem sog. „Montagereflex“ (montažni refleksi), auf der narrativen Ebene oder dank der Kontrastierung von Einstellungen.³³

Mit der unmittelbaren Nachkriegszeit beschäftigt sich auch Živojin Pavlović in seinem Film *Zaseda* (1969), nach Motiven aus Erzählungen von Antoni Isaković *Po treći put* (*Zum dritten Mal*) und seinen eigenen *Legenden*.

Obwohl in 16 Tagen gedreht, ist *Zaseda*, wie jeder andere Film dieses Meisters, ein bis ins kleinste Detail ausgearbeiteter Genuss fürs Auge. Pavlovićs Filme sind von einer Poetik der Brutalität und einer Ästhetik des Hässlichen geprägt. Er war für seinen „schwarzen Realismus“ bekannt und wollte seine Filme nicht fern vom realen Leben halten. Sein Ziel war es, die Wirklichkeit immer von neuem zu hinterfragen. Wie P. Volk an einer Stelle bemerkt: „Njegovu pažnju podjednako privlače bore i neravnine na ljudskom

Berufs von den Faschisten verschont, bleibt er praktisch als einziger Mann im Ort (seinen Sohn versteckt er auf dem Dachboden) und möchte den Bewohnern behilflich sein und sie mit schwarzem Trauertuch versorgen. Eine ungewöhnliche, an eindrucklichen Details reiche Filmstilisierung, die manchmal zu reiner Abstraktion wird. Der Färber ist ein ehrlicher oder, wenn man will, ein naiver Mensch, welcher allen sein Vertrauen schenkt. Auch seinem Trauzeugen – einem Schwarzmarkthändler – der seine Frau vergewaltigt und den Stoff von der Besatzungsmacht bekommt. Obwohl er nur helfen möchte und rein und unschuldig ist, wird er vom Volk gesteinigt, nachdem dieses seinen Sohn umgebracht hat. Schmerz und Hass rauben der Masse ihren Verstand.

³³ Ein Meister dieser Art von Montage ist eindeutig Dušan Makavejev. Hier sei als typisches Beispiel die Sexszene aus *Ljubavni slučaj* genannt. Nach mehreren Versuchen gelingt es dem Telegrammverträger, die Hauptprotagonistin an ihrem Arbeitsplatz zu verführen. Die Enge des Raumes, hier konkret eines Stuhles, ersetzt Makavejev durch Szenen, in welchen eine fast akrobatische Freiheit des Liebesspiels zum Ausdruck kommt. Vor einem schwarzen Hintergrund, zentral in der Bildkomposition, sind nackte, helle und vor allem freie Körper eines anderen Paares zu sehen. Makavejev benutzt Archivfilmmaterial vom Beginn des 20. Jahrhunderts, und mit ein paar „fremden“ Schnipseln ersetzt resp. assoziiert er den Sex des Postboten und der Telefonistin.

licu, patine na vlažnim zidovima, stvari koje trule i međuljudski odnosi.“³⁴ (Volk 1986: 210)

Am Filmfestival in Pula bekam Pavlović 1969 für *Zaseda* den besonderen Preis für „kühne Regie“ (nagrada za smjelu režiju).³⁵ Der Regisseur schildert die Geschichte eines jungen Dalmatiners, dessen Eltern von den italienischen Faschisten umgebracht worden sind, weshalb er nach Kriegsende bei Verwandten in Serbien unterschlüpft. In dem befreiten Ort geht er zur Schule, vor allem aber ist er als jugendlicher Aktivist tätig. Um sich vollkommen in den Dienst der Revolution zu stellen und höheren Zielen zu dienen, wird er zum OZNA-Mitglied (OZNA = Organ Zaštite Naroda (Armije) – Abteilung für Volksschutz). Zum Hauptgrund seiner Enttäuschung wird der Karrierismus einzelner Genossen, die buchstäblich über Leichen gehen (wie z. B. Jotić über Zekas), um sich in der neuen hierarchischen Ordnung besser positionieren zu können. Die Ernüchterung und der Liebeskummer bringen ihn zu dem Entschluss, seinen Posten zu verlassen und anderswo sein Glück zu versuchen. Am Ende des Films wird er irrtümlicherweise von der Militärpolizei umgebracht.

Das Kriegsende wird ohne propagandistischen Elan, sondern dramatisch als unvernünftige historische Periode, als brutale und absurde Zeit geschildert. Die Figur des Ive Vrana ist sehr feinfühlig, in ihr verkörpern sich „revolutionäre Reinheit“ und die Ideale des befreiten Volkes. Umso stärker wirkt die kühne Kritik Pavlovićs, wenn er den Fokus direkt auf das Verdorbene und Unreine richtet. Als ob er ständig ausrufen möchte: Auch in den eigenen Reihen gibt es Unkraut, das gejätet werden muss. Die Modernität dieses (Anti)Kriegsfilms liegt gerade in seiner Auseinandersetzung mit dieser Thematik. Und wie Petar Volk sagt: „Više nije bilo od presudne važnosti da li se sa jedne strane pojavljuju partizani a sa druge Nemci, četnici ili ustaše.“³⁶

³⁴ „In gleichem Maße ziehen die Falten und Unebenheiten im menschlichen Gesicht, die Patina der feuchten Wände, die Sachen, welche verfaulen, sowie die zwischenmenschlichen Beziehungen seine [ŽPs] Aufmerksamkeit auf sich.“

³⁵ Der Film wurde schon vor Pula und besonders nach dem Filmfestival heftig angegriffen, so z. B. von Milutin Čolić, dessen vehemente negative Kritik dazu beitrug, dass *Zaseda* nicht in der großen Arena, sondern in einem gewöhnlichen Kinosaal gezeigt wurde (vgl. Pavlović 1982).

³⁶ „Es war nicht mehr von entscheidender Bedeutung, ob sich auf der einen Seite die Partisanen und auf der anderen die Deutschen, die Tschetniks und die Ustaschas befinden.“

Eines der Hauptmotive des Films ist der Kampf gegen die in den umliegenden Bergen gebliebenen Tschetniks. Dem Tschetnikthema widmet sich auch der Film *Čovek iz*

(Volk 1996:128). Pavlovićs Ziel ist die Provokation des Zuschauers, die Frage nach der „wahren Wahrheit“: Jede Revolution frisst ihre Kinder – weshalb soll unsere anders sein? Besonders subjektiv und kritisch sind die Szenen, die das Thema „Personenkult“ andeuten: Wie ist es möglich, dass gewisse Partisanen höheren Ranges (die Figur des Jotić) die Taten der anderen Mitkämpfer als ihre eigenen preisen und sich vom Volk dafür bejubeln lassen? Die Revolution soll doch nicht lügen! Kurz: In *Zaseda* wird einerseits Ive von der Ideologie manipuliert, andererseits wird diese von solchen wie Jotić manipuliert.

In *Zaseda* gab es noch einige „unerwünschte“ Stellen: Es wird oft und brutal geflücht, getrunken und sich rumgetrieben – ein Partisanenbild, das man kaum kannte. Problematisch war auch das Filmende mit der Darstellung der Militärparade im befreiten Ort: Der Betrüger Jotić steht auf der Festtribüne, vor überdimensionierten Postern Titos und Stalins, und lächelt zufrieden der Masse zu. Am Ende des Films bleibt die Kamera auf Stalins Gesicht gerichtet.³⁷

Das Schicksal von *Zaseda* nach dem Filmfestival in Pula, genauer: im Herbst 1969, gehört zu dem, was Tirnanić die „Parallelgeschichte des jugoslawischen Films“ (paralelna istorija jugoslovenskog filma) nennt: „Film nije zabranjen, ali i jeste; može i obrnuto – film je zabranjen, ali i nije. I tako – dvadeset godina.“ (Tirnanić 2008: 92)³⁸. Die Vorwürfe, *Zaseda* sei ein

brastove šume von Mića Popović, der das Schicksal des einfachen Menschen Maksim schildert: Per Zufall bei den Tschetniks gelandet, wird er zum brutalen Mörder. Die Tschetniks sind auch die Hauptprotagonisten im „verbotenen“ Werk *Praznik* (Festtag) (1967) des Filmemachers und Malerei-Kritikers Đorđe Kadijević (vgl. Ognjanović 2008). Die Auseinandersetzungen zwischen den Partisanen und den Tschetniks, wenn auch im montenegrinischen Milieu, schildert auch der Film *Hajka* (Die Jagd) (1977) von Ž. Pavlović.

³⁷ In *Zaseda* wird das Motiv der Verbundenheit Titos und Stalins leitmotivisch eingesetzt. Inhaltlich überrascht das nicht, da nach Kriegsende der Pakt zwischen den beiden immer noch stark war. Nach 1948 begann aber die Befreiung vom Stalin-Kult und die Stärkung des autonomen Tito-Kultes, und man vermied, so gut wie möglich, Episoden der Vergangenheit in Erinnerung zu rufen.

³⁸ „Der Film ist nicht verboten, aber er ist es doch; es geht auch umgekehrt – der Film ist verboten, doch er ist es auch nicht. Und so weitere zwanzig Jahre.“

Der Film wurde ab und zu gezeigt, wie z. B. bei der Eröffnung des berühmten, damals jugoslawischen, mittlerweile serbischen Internationalen Filmfestivals „FEST“ in Belgrad 1971, und zwar im Programm „Konfrontacije“ (Konfrontationen), dessen künstlerischer Leiter D. Makavejev war. Wieder zu sehen war *Zaseda* erst fünfzehn

antikommunistischer Film, bezeichnet Pavlović als reine Lüge: „Ja mislim da je ZASEDA komunistički film. U onoj meri u kojoj o mitskoj dimenziji komunističkog pokreta tu može biti reči.“³⁹ (Pavlović 1982: 39) Pavlović betonte immer wieder, dass gerade *Zaseda* sein gelungenster, ja sein Lieblingsfilm sei.⁴⁰

Was in *Zaseda* nur angedeutet wurde, nämlich die Beschäftigung mit verbotenen Themen, kam bei den jüngeren Autoren deutlich stärker zum Ausdruck. So Etwa nur zwei Jahre später in einem Film von Lazar Stojanović. Von der Machart her gehört *Plastični Isus* (1971) zur Gruppe der sog. „Collagefilme“. Die Collage findet hier auf der Montageebene statt, auf welcher sich Fiktion und Dokument vermischen. Die farbigen Szenen des Spielfilms über die Abenteuer des kroatischen Regisseurs Tomislav Gotovac, der in Belgrad wohnt und dreht, wurden mit schwarz-weißen Szenen aus Dokumentaraufnahmen während des Zweiten Weltkriegs wie auch aus der Nachkriegszeit in Jugoslawien zusammengeschnitten.⁴¹

Die große Jugoslawische Volksarmee (JNA = Jugoslovenska Narodna Armija) fühlte sich von diesem kleinen Film angegriffen. Dabei ging es *nur* um Dokumentaraufnahmen von der Hochzeit von Višnja Postić und dem

Jahre später, im Retrospektiveprogramm von Ž. Pavlović an der Zagreber Volkshochschule „Moša Pijade“.

³⁹ „Ich denke, dass ZASEDA ein kommunistischer Film ist. Und zwar insofern, als hier von einer mythischen Dimension der kommunistischen Bewegung gesprochen werden kann.“

⁴⁰ Seinen nächsten Film *Rdeće klasje* (auf serb.: *Crveno klasje* (*Rote Halme*) (1970)) über die Kollektivisierung drehte Pavlović in Slowenien. In diesem ersten Farbfilm in seinem Schaffen zitiert Pavlović sich selbst und nimmt direkten Bezug auf seinen vorigen Film: Am Schluss schaut sich eine Bauerngruppe die letzten Einstellungen aus *Zaseda* an.

⁴¹ 1971 als Diplomarbeit gedreht, verschwand der Film 1972 in den Tresoren, um 1973 wegen des Militärgerichtsprozesses wieder ausgegraben zu werden. Der Film war nicht einmal ganz fertiggestellt, als Lazar Stojanović zum regulären Militärdienst einberufen wurde. Dort, in der JNA, wurde Stojanović wegen eines „politischen Vorfalls in trunkenem Zustand“ gegenüber dem Offizier Vuk Obradović angeklagt. *Plastični Isus* wurde im Gerichtsprozess als Beweismaterial gegen seinen Autor verwendet. Dieser Film sorgte für den größten Skandal an der Belgrader FDU (Fakultet dramskih umetnosti – Akademie für Theater und Film). Der Regisseur musste wegen seines Erstlings für drei Jahre ins Gefängnis, sein Mentor Aleksandar Petrović verlor seinen Professorenposten, und für Živojin Pavlović als Komentor wurde eine fingierte Stelle – Chef des Lehrmittelkabinetts (šef kabineta za učila) – geschaffen. Später wurde *Plastični Isus* als didaktisches Mittel bei der Polizistenausbildung benutzt, und erst zwanzig Jahre später (ohne die herausgeschnittenen Szenen) gezeigt.

Theaterregisseur Ljubiša Ristić – beides Kinder von JNA-Generälen. Unter den gefilmten Gästen befanden sich viele andere Offiziere und Staatsmänner hohen Ranges in Begleitung ihrer Frauen. Auf ihre Anregung wurde die ganze Szene herausgeschnitten – sie gilt bis heute als verschwunden. Stojanović erinnert sich:

[...] at the point when the marriage ceremony ends and people disperse and start kissing and celebrating, I cut to the World War Two footage of Chetniks, Serbian nationalists and throat-cutters, also dispersing, dancing, and celebrating. When I was later on trial, the public prosecutor claimed that all this suggested that the children who will be born out of this socialist marriage will grow to become Chetniks. (Levi 2007: 54)

Direkter als die JNA wurde in *Plastični Isus* (etwa ab der 40. Filmminute) der Präsident persönlich angegriffen. Anschließend an eine Szene mit zwei Homosexuellen und Tom Gotovac folgt eine Szene mit Dokumentaraufnahmen aus der berühmten Fernsehrede Titos, mit der es ihm 1968 gelungen war, die Nation zu beruhigen und den studentischen Protesten ein (positives) Ende zu setzen.⁴² Diese Studioaufnahmen waren nicht für die Öffentlichkeit gedacht, da sie ein ungewöhnliches Bild des Präsidenten vermitteln. Mit besorgter und verunsicherter Miene, stumm, blättert er in seiner Rede. Auf der Tonebene läuft eines der vielen Loblieder auf Tito: „tebe voli omladina cela“ (die ganze Jugend liebt dich). Der Mensch Tito versucht sich zusammenzureißen und, so gut wie möglich, die unangenehme Lage zu kaschieren. Die Musik geht weiter, aber es folgt die Einstellung eines Fernsehgeräts, auf welchem Ausschnitte aus der populären britischen Serie *The Forsyayt Saga* zu sehen sind. Gewählt wurde ausgerechnet eine Dialogszene (hier wegen der Musik stumm, nur mit Untertiteln) mit folgenden kurzen Repliken: „To je tvoja poslednja reč? / Nije mu bilo lako da prizna svoj poraz. / Baš je to ironija! / Jer mi se možemo odbraniti. / Znate li na šta mislim? / Da. / Možemo da svedočimo da među nama čak ni reč „ljubav“ nije izgovorena.“⁴³ Unmittelbar danach folgt – am gleichen Fernsehgerät – die Ausstrahlung von Titos Rede. Die Zuschauer begegnen dem vertrauten Bild des souveränen Präsidenten. Ohne die kleinste Spur von gestellter Pose tritt er vor sein Volk.

⁴² Tirnanić berichtet, dass Stojanović im Fernseharchiv zufällig auf diese Aufnahmen gestoßen sei, als er einen TV-Dokumentarfilm über die studentischen Unruhen 1968 vorbereitete.

⁴³ „Das ist dein letztes Wort? / Es fiel ihm nicht leicht, sich zur Niederlage zu bekennen. / Welch eine Ironie! / Denn wir können uns verteidigen / Wissen Sie, was ich meine? / Ja. / Wir können versichern, dass zwischen uns nicht einmal das Wort Liebe gefallen ist.“

In der Folge sehen wir den nackten Tom, der durch die Stadt rennt und schreit: „Ja sam nevin“ (Ich bin unschuldig), nach ein paar Einstellungen mit lustigen „Wettbewerben“ folgt die Festnahme von Tomislav Gotovac. Immer wieder werden Einschübe mit Dokumentaraufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg dazwischen geschnitten (zur Gegenüberstellung von Kommunismus und Nazismus vgl. Levi 2007: 49f.).

In dieser Sequenz ist Titos Auftritt zwischen Szenen von nackten Männern montiert, er suggeriert also auch die Nacktheit des Präsidenten. Zugleich aber auch die Verletzlichkeit des Menschen Tito – eine Eigenschaft, die man an Helden gemeinhin nicht kennt. Andererseits wird er hier indirekt, aber doch mit Homosexualität in Verbindung gebracht: Als Ausdruck für „Homosexueller“ (homoseksualac) wird hier in der gängigen vulgären Variante *peder* gebraucht. Es wurde damals (und leider bis heute) als Fluchwort verwendet.⁴⁴ Auch diese Sequenz ist ein gutes Beispiel für das Montageverfahren in der Manier des „serbian cutting“.⁴⁵

Schon drei Jahre zuvor scheint Tito sich in der Rolle eines anderen Poseurs erkannt zu haben. Im Collagefilm *Nevinost bez zaštite* (1968) von Makavejev ähnelt der Athlet Dragoljub Aleksić äußerlich dem Präsidenten, zudem gibt es eine weitere Szene, in welcher Aleksić vor einem berühmten Bild (Tito in seiner weißen Marschallsuniform) posiert und zur Kamera spricht. Laut

⁴⁴ An einer Filmstelle zehn Minuten früher zählt Tom einer seiner Liebhaberinnen die Themen, die er sich zu filmen wünscht, auf – ein besonderer Leckerbissen darunter sollen die Aufnahmen von Homosexuellen sein. In der nächsten schwarz-weißen Szene küssen sich er und ein anderer Mann (musikalisch begleitet vom Lied *Alte Kameraden*). Es folgt eine farbige Aufnahme: Tom – mit der Kamera in der Hand – wird von einem Bauern nach der Marschall-Tito-Straße gefragt. Zwischen den beiden Protagonisten, im Hintergrund, mitten im Bild: das Hotel „Slavija“ in Belgrad, auf welchem ein Transparent mit den Worten „Živeo naš voljeni drug Tito“ (Es lebe unser geliebter Genosse Tito) hängt. Hier werden nochmals zwei extreme Gegenpole nebeneinandergestellt: das gesellschaftlich „Schädliche“ und das „Nützliche“.

Hier sei noch bemerkt, dass Stojanović bezüglich des Themas „Homosexualität“ nicht nur seiner Zeit, sondern auch den künftigen Generationen deutlich voraus war. Heute wird vom ersten Gay-Kuss in der TV-Serie *Vratiće se rode* (*Die Störche werden zurückkehren*) (2007) und von der ersten homosexuellen Liebesszene im Film *Na lepom plavom Dunavu* (*An der schönen blauen Donau*) (2008) gesprochen.

⁴⁵ Levi ordnet die Reihenfolge der Szenen ein wenig anders als im Film und reduziert sie auf zwei: Festnahme von Tom Gotovac / Titos Auftritt. Im Kontext der studentischen Unruhen interpretiert er sie folgendermaßen: „it now came to function as an assurance to the public that the conflict between Tom and the police is under control and that it is being resolved under the personal supervision of the Marshall himself.“

Makavejevs Aussagen aus dem Dokumentarfilm *Zabranjeni bez zabrane* scheint Tito die Privatvorführung des Films auf der Brioni-Insel mit den Worten „das schauen wir uns nicht an“ sofort abgebrochen zu haben.⁴⁶ Wie Levi richtig bemerkt:

In both films one encounters a parody of Tito-as-icon, as the foremost socialist authority. [...] In *Innocence Unprotected* it is Dragoljub Aleksić who, posing for Makavejev's camera assumes an authoritarian posture reminiscent of that assumed by Tito himself in the portrait hanging behind the acrobat. In *Plastic Jesus* it is literally Tito who is exposed – in one of the films' documentary segments – in the process of assuming his own, larger-than-life posture for the television camera [...] Showing the leader in the act of assuming his authoritative pose thus yields *disenchantment* with his iconic status – it exposes the unnaturalness of the image of power that otherwise would simply go unquestioned. (Levi 2007: 55f)

Dem Genossen Tito begegnen wir im gleichen Jahr nochmals und zwar gleich zu Beginn des Films *Mlad i zdrav kao ruža* (*Jung und gesund wie eine Rose*) (1971) von Jovan Jovanović. Dieser Streifen „[...] war eine Art Ohrfeige für alles, was man in jener Zeit für guten Geschmack hielt, und vielleicht war gerade das seine größte Qualität“⁴⁷ (Smiljanić 2008: 242). Der Film beginnt mit einer fünfminütigen Autofahrt durch die Straßen Belgrads, welche mit einer Gewaltszene in der städtischen Umgebung endet. Die subjektive Kamera des Fahrers zeigt die Stadtfassaden (teilweise große Tito-Bilder), während aus dem Off die Radioübertragung von „Dan mladosti“ (Tag der Jugend)⁴⁸ zu hören ist: zuerst die Stimme eines jungen Mädchens, danach Titos Stimme. Beide loben sie die sozialistische Jugend und ihr Land, setzen aber auch konkrete Ziele und stellen Aufgaben, die diese Jugend anzustreben und zu erreichen hat. Währenddessen erblicken wir auch unseren (Anti)Helden Stevan: in einem enggeschnittenen Hemd mit dem

⁴⁶ Laut den Aussagen von Želimir Žilnik soll Tito bei der Vorführung von *Rani radovi* ähnlich reagiert haben. Mit dem Ausruf „Šta hoće ti ludaci?“ (Was wollen diese Verrückten?) wurde die Projektion unterbrochen und Tito musste rasch zufrieden gestellt werden: der Operateur – den Ž. Ž. kannte – zog einen Western (vermutlich mit John Wayne) aus der Reserve. Mehr dazu im gleichnamigen Bonusfilm zur DVD *Zabranjeni bez zabrane*.

⁴⁷ „[...] je bio neka vrsta šamara u lice svemu što je u ono vreme smatrano dobrim ukusom, i to je bio možda i njegov najveći kvalitet.“

⁴⁸ Jeweils am 25. Mai wurde in Belgrad im JNA-Stadion der „Tag der Jugend“ bzw. Titos Geburtstag gefeiert. Diese Veranstaltung war der Höhepunkt des Tito-Personenkultes: Der/die beste/r Vertreter/in der Jugendorganisation (omladinka / omladinac) hatte die Ehre, Tito die Stafette zu überreichen.

Muster der britischen Flagge raucht und trinkt er am Steuer, gähnt (vor Langeweile?) und fährt immer weiter.

Dieser Film ist mehr eine Skizze, ein Haufen von Ideen, eine chaotische Montage als ein fertiges Filmprodukt.⁴⁹ Dieser Streifen wurde praktisch in seiner ganzen Länge (ca. 80') mit einer Handkamera gefilmt, und er wirkt auf den heutigen Zuschauer nicht frappanter als viele der selbstgedrehten jugendlichen Clips auf YouTube, wie Smiljanić richtig bemerkt. Trotz seiner Naivität und dem größeren Charme war dieses Experiment nicht ganz gegen politische Kritik gefeit. Es setzte sich für eine sozialistische Jugend ein, die ihre sozialen und sexuellen Freiheiten in vollen Zügen genießen soll; er zeigte die sozialistische Jugend im Milieu der Pornografie und der Rauschgiftsucht, kurz: im kriminellen Untergrund. Offiziell gab es *so etwas* nicht ...

Stevan erscheint wie eine moderne, farbige Fortsetzung vom Džimi Barka (beide wunderbar gespielt von Dragan Nikolić) in Pavlovićs *Kad budem mrtav i beo*: Wieder ein Nichtstuer und Gigolo, zudem Rebell und Sexsymbol. Hinter seiner Revolte verbergen sich aber keine konkreten Ziele. Er glaubt nicht an eine bessere Zukunft, er braucht sie nicht, er braucht überhaupt nichts. Er lebt im Hier und Jetzt und so, wie es ihm passt. Am Ende des Films, nach einem brutalen Showdown auf der Terrasse des Hotels „Jugoslavija“ (!) schreit er prophetisch in die Kamera: „Ja sam vaša budućnost.“ (Ich bin eure Zukunft).

Stevan und Tom sind beide Figuren von Treulosen; asoziale Typen, die keine Anpassung an die gesellschaftlichen Normen anstreben. Sie leben auf Kosten der anderen (meist Frauen), und sie leben den Moment aus, ohne sich um die Zukunft zu scheren. Obwohl sie sich von den anderen Figuren in vielerlei Hinsicht unterscheiden, gehören sie zusammen mit Jugoslava und ihren Freunden aus *Rani radovi* oder Milena und Jagoda aus *W. R.* einer geistigen Familie an. Dies, weil jede einzelne Person dieser jungen Generation versucht, auf eigene Faust verschiedene soziale, politische, ethische und sonstige traditionelle Tabus zu bekämpfen. Für sie scheint dieser Kampf der einzig mögliche Weg zu sein, hieße es doch sonst, sich zu ergeben. Durch die Beharrlichkeit, mit dem sie dem eigenen Weg folgen, bleiben sie am Schluss ihrem Schicksal überlassen und müssen sterben.

Vielleicht wurde diese Filmwelle *schwarz* genannt, weil in den meisten Filmen nicht selten gerade die Hauptfiguren sterben. Hier nur einige

⁴⁹ Hier sei nur das beste Beispiel genannt: Etwas nach der Mitte des Films stirbt Stevan in einer Jagdszene, taucht aber in der nächsten auf, ohne dass diesem Schnitt eine besondere Bedeutung zukommt.

Beispiele für den weit verbreiteten filmischen Tod der serbischen „Schwarzen Welle“: Gvozden und Isidor in *Delije* von M. P., Ive in *Zaseda*, Džimi Barka in *Kad budem mrtav i beo* und Al Kapone in *Povratak* von Ž. P., der unschuldige Mann und der namenlose Partisan in *Tri*, Mirta in *Skupljači perja* und Triša in *Biće skoro propast sveta* von A. P., Tom in *Plastični Isus* von L. S., Stevan in *Mlad i zdrav kao ruža* von J. Jo., Jugoslava in *Rani radovi* von Ž. Ž., Isabela in *Ljubavni slučaj ili službenica PTT* und Milena in *W. R. – Misterije organizma* von D. M. usw. usf. Viele dieser Beispiele zeigen ein sinnloses Ende, einen Tod aus dem Nichts. Die Protagonisten werden meist erschossen, während die Protagonistinnen auf merkwürdig brutale Art umgebracht werden. Zuerst lässt Makavejev seine Telefonistin Isabela in einem Brunnen ertrinken, später wird seine W(elt) R(evolutionärin) Milena mit einer Schlittschuhkufe geköpft. Als wäre das Erschießen der schönen jugoslawischen Miss in Žilnkis Film nicht genug: Jugoslava wird auch noch mit Benzin übergossen, und während alle anderen Akteure das Bild verlassen, bleibt ihre Leiche brennend liegen. Vielleicht war/ist gerade das Töten das typischste Merkmal des – somit doppeldeutigen – „serbischen Cut(ing)s“.

In den 1960er Jahren wurden in der SFRJ die Forderungen nach mehr Selbstbestimmung und (künstlerischer) Freiheit immer lauter, sie verbreiteten sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in Wissenschaft und Politik. Alle setzten sich für neue und freie Ausdrucksformen ein. Von den Filmemachern über die Schriftsteller bis zu den Philosophen: in allen Bereichen fand eine Auseinandersetzung mit Tabuthemen und -fragen statt. Ihre Werke lieferten einen Gegenentwurf zu den verordneten thematischen und ästhetischen Normen, sie boten eine Art subversiven Blick an. Wobei hier eher von einer konstitutiven Subversivität als von einer destruktiven Subversion die Rede sein kann. Wie Branko Vučićević im Dokumentarfilm *Zabranjeni bez zabrane* treffend sagt: „To su filmovi koji su zapravo ondašnji Savez komunista prozivali u smislu da su ga pozivali da se drži svog programa.“⁵⁰

⁵⁰ „Das sind Filme, die eigentlich an den damaligen Bund der Kommunisten [SKJ] appellierten, dass er sich an das eigene Programm halten solle.“ Ähnlich lautete auch eine der berühmtesten Parolen der studentischen Bewegung 1968. Studenten, die ihre Belgrader Universität zur „Roten Karl-Marx-Universität“ (Crveni univerzitet Karla Marksa) umbenannt hatten, kündigten ihr Programm mit dem Transparent an: „Unser Programm ist das Programm von SKJ. Wir verlangen, dass dem Programm konsequent nachgelebt wird.“ (Naš program je program SKJ. Zahtevamo dosledno sprovođenje.) Branko Vučićević bezeichnet sich selbst als „Nebenfigur“ in den Wirren der Schwarzen Welle. Bereits der Eintrag auf <<http://www.imdb.com/name/nm0904214/>> zeigt, wie stark er in die Drehbuch- oder Regiearbeiten einiger der „verbotlos Verbotenen“

Mit einem Wort: Diese Filme agitierten nicht gegen das Regime, sondern sie wandten sich gegen den Willen des Regimes und weckten dadurch dessen Unmut. Das Regime wiederum entwickelte „subtile“ Methoden, um die kritischen Künstler, Wissenschaftler und oppositionellen Politiker abzusetzen oder zumindest zum Schweigen zu bringen. Viele Filme wurden „verbotlos verboten“ und ihre Schöpfer in ihrer Arbeit stark eingeschränkt. Die Machthaber behaupteten sich in ihrem Irrtum als Gewinner und übernahmen wieder die Kontrolle über das Medium Film.

Wenn man sich heute die Mehrheit der „verbotenen“ Filme anschaut, kann man nicht verstehen (bzw. man braucht nicht zu verstehen), weshalb diese unterdrückt wurden. Oder man fragt sich, was aus diesen Filmen geworden wäre, hätten sie ein gewöhnliches Kinoleben erlebt. Auch wenn diese Filme mit kleinem Budget und großen Ambitionen damals gezeigt werden konnten, wurden wahrscheinlich die meisten vom Publikum nicht mit Begeisterung aufgenommen und hätten außerhalb der Städte keine hohe Zuschauerquote erzielt. Einige wären mit großer Wahrscheinlichkeit sehr schnell in Vergessenheit geraten. Zum großen Teil gewannen sie an Bedeutung gerade *weil* sie politisch „unerwünscht“ waren. Aufgrund der negativen Publizität, die sich der staatlichen Intervention verdankte, wurde also ein grundsätzliches Interesse geweckt, das später dann für ein *positives* Echo sorgte. So muss letztlich der sozialistische Staat, der aus nur ihm verständlichen Gründen alle diese Filme in ein und denselben Topf warf, als der eigentliche Urheber der sogenannten „Schwarzen Welle“ gelten. Denn die Art und Weise, mit der sich der Staat ihrer annahm, ist die einzige durchgehende Gemeinsamkeit der so etikettierten Filme, die ansonsten thematisch wie auch künstlerisch ausgesprochen disparat waren – und es im Rückblick noch immer sind.

Literaturverzeichnis

- Babac, Marko (2001): Kino-Klub „Beograd“ – (uspomene). Beograd.
 Čolić, Milutin (1970): „Crni film“ ili kriza „autorskog filma“. In: Filmska kultura 71. 3–25.
 Gligorijević, Milo (1984): Odgovor Miće Popovića. Beograd.
 Goulding, Daniel J. (2002): Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001, Revisited and Expanded Edition. Bloomington.

involviert war. Ganz zu schweigen von seinen filmkritischen und -theoretischen Arbeiten. An dieser Stelle sei ihm herzlich gedankt für das Gespräch, das ich im Februar 2009 mit ihm führen konnte.

- Goulding, Daniel J. (Hrsg.) (1994): *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Bloomington. 209–263.
- Ilić, Mihailo P. (2008): *Serbian cutting*. Beograd.
- Ivkov, Dragoljub (2006): *Sećanja na Živojina Pavlovića*. Novi Sad.
- Jončić, Petar (2002): *Filmski jezik Želimira Žilnika*. Beograd.
- Kosanović, Dejan (1996): *Srbija*. In: B. Grbić (Hrsg.): *Die siebte Kunst auf dem Pulverfass*. Graz. 108–120.
- Krstić, Marko (2008): *Apsurd podela, pobede i slobode. 'Čovek iz hrastove šume' i 'Delije' Miće Popovića*. In: D. Ognjenović/I. Velisavljević (Hrsg.): *Novi kadrovi*. Beograd. 279–293.
- Levi, Pavle (2007): *Desintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford.
- Ljubojev, Petar (1995): *Evropski film i društveno nasilje: svet minulog kolektivism*. Beograd.
- Nikodijević, Milan (1995): *Zabranjeni bez zabrane. Zona sumraka jugoslovenskog filma*. Beograd.
- Ognjanović, Dejan (2008): *Četiri dimenzije 'Praznika' Đorđa Kadijevića*. In: D. Ognjenović/I. Velisavljević (Hrsg.): *Novi kadrovi*. Beograd. 295–333.
- Petrović, Aleksandar (1988): *Novi film II. (1965–1970) „Crni film“*. Beograd.
- Pljeskanović, Vojislav (1982): *Dva razgovora*. Beograd.
- Smiljanić, Uroš (2008): *Pank pre panka: 'Mlad i zdrav kao ruža' Jovana Jovanovića*. In: D. Ognjenović/I. Velisavljević (Hrsg.): *Novi kadrovi*. Beograd. 235–253.
- Stojanović, Miroljub (Hrsg.) (2003): *Želimir Žilnik. Iznad crvene prašine*. Beograd.
- Trnanić, Bogdan (2008): *Crni talas*. Beograd.
- Volk, Petar (2008): *Imenar srpskog filma*. Beograd.
- Volk, Petar (1996): *Srpski film*. Beograd.
- Volk, Petar (1986): *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd.