

TopographieForschung Bd. 2
(LiteraturForschung Bd. 10)
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Esther Kilchmann, Andreas Pflitsch,
Franziska Thun-Hohenstein (Hg.)

Topographien pluraler Kulturen

Europa von Osten her gesehen

Mit Beiträgen von

Zaal Andronikashvili, Janis Augsburg,
Miranda Jakiša, Esther Kilchmann, Kader Konuk,
Tatjana Petzer, Andreas Pflitsch, Helen Przibilla,
Franziska Thun-Hohenstein und Barbara Winckler

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 © 2011,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Bildausschnitt aus der Ebstorfer Weltkarte,
www.wikipedia.de, GNU-Lizenz für freie Dokumentation

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Spauda

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-148-3

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-148-5

Der ›tellurische Charakter‹ des Partisanengenres

Jugoslawische Topo-Graphie in Film und Literatur

MIRANDA JAKIŠA

Künstlerische Verarbeitungen des jugoslawischen Partisanenkampfes, vom *Vrhovni štab* und damit der Führung der Kommunistischen Partei Jugoslawiens (KPJ) bereits 1943 zum künstlerischen Desiderat des neu zu formierenden Staates Jugoslawien erklärt, finden sich in der Literatur schon zu einer Zeit, in der der Zweite Weltkrieg nicht beendet war. Der letztlich nicht länger als drei bis vier Jahre geführte Partisanenkrieg setzt sich auf diese Weise ein frühes Denkmal, das den Ausgang des Krieges vorwegnimmt und eine wechselseitige Beförderung von historisch-politischem Ereignis und seiner künstlerischen Darstellung in Jugoslawien initiiert. In den Nachkriegsjahren erfährt das neue Genre eine explosionsartige Vervielfachung, zu der ab dem ersten jugoslawischen Film, dem Partisanenfilm *Slavica* (1947, Regie: Vjekoslav Afrić, Avala Film), neben der Literatur auch das Kino beiträgt. Das Partisanengenre spielt – von diesen beiden, nachfolgend stark interagierenden Medien popularisiert¹ – in der jugoslawischen Selbstkonzeption und im Entwurf eines gemeinsamen ›süd-slavischen‹ (jug = Süden, Jugoslavija = Südslawien) Territoriums eine zentrale Rolle. Es ist gerade das raumgestaltende und -umgestaltende Potential des Partisanennarrativs, das ich mit Carl Schmitts Begriff aus seiner Charakterisierung des Partisanenkrieges als »tellurischen Charakter«² bezeichnen möchte, das die außerordentliche Genre-Karriere ermöglicht hat. Dieses Tellurische, das am Partisanengenre im Folgenden herausgearbeitet wird, kehrt in Partisanenrevivals gegenwärtig vielgestaltig wieder und speist sein topographierendes Umgestaltungspotential in nach-jugoslawische wie auch globale Kontexte ein.

¹ Später werden in der Verbreitung und Umsetzung des Genres zu Film und Literatur noch der Comic und die Architektur (Partisanendenkmäler) treten.

² Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkungen zum Begriff des Politischen*, Berlin 1963, 26. Schmitt gibt hier den Hinweis, dass er selbst den Begriff wiederum vom spanischen Historiker Jover Zamora übernommen hat.

Die jugoslawische Karriere des Genres

Die Kommunistische Partei in Jugoslawien hatte im Rahmen ihrer Initiative, den Partisanenmythos in der Bevölkerung zu verbreiten und seine Bedeutung zu untermauern, gleich zu Beginn eingeräumt, der Film eigne sich als Medium mit minderwertigen künstlerisch-ästhetischen Mitteln bestenfalls übergangsweise zur Volksbildung.³ Dennoch verselbständigte sich der nur für eine ›Erstideologisierung‹ vorgesehene Partisanenfilm und flankierte die Partisanenliteraturproduktion – gerade wegen seiner außergewöhnlichen Popularität bei der Bevölkerung – wider Parteihoffnungen bleibend.

Die KP veranlasste während der Kriegsjahre zunächst den Dreh von Dokumentarmaterial über die Partisanenkämpfe und richtete 1944 die *Filmska sekcija*, eine Filmabteilung im Führungsstab der Partei, ein, die die Filmproduktion der neu entstandenen Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (SFRJ) ins Rollen bringen und später steuern sollte.⁴ Innerhalb der solchermaßen staatlich geförderten Filmproduktion entstanden zwischen 1947 und 1980 rund zweihundert Partisanenspielfilme.⁵ Dreigenerationenbefragungen, die Natalija Bašić am Hamburger Institut für Sozialforschung durchgeführt hat, zeigen, dass sich die Geschichtserinnerung und -interpretation von Jugoslawen bis in die 1990er Jahre weniger aus Geschichtsbüchern als aus einer Integration von Überlebenden-Erinnerungen und Partisanenfilmen speiste.⁶ Der Partisanenfilm war dabei ein nahezu spezifisch jugoslawisches Genre zwischen Kriegs- und Historienfilm⁷, das historische Umstände mit Actionelementen verband. Filme wie *Valter brani Sarajevo* (Walter verteidigt Sarajevo, 1972, Regie: Hajrudin Krvavac, Bosna Film) und *Bitka na Neretvi* (Schlacht an der Neretva, 1969, Regie: Veljko Bulajić, Igor Film) erreichten über das heimische hinaus auch internationales Filmpublikum, und zwar auf beiden Seiten des ›Eisernen Vorhangs‹.⁸

³ Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd 1988, 213–215.

⁴ Ebd., 215f.

⁵ Für einen Überblick über die Produktion bis in die 1980er Jahre siehe Milutin Čolić, *Jugoslovenski ratni film*, Beograd 1984. Zur Massentauglichkeit und Popularität jenseits sozialistischer Ideologie vgl. Ivo Škrabalo, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, Zagreb 2008, 115.

⁶ Natalija Bašić, »Der zweite Weltkrieg im Fernsehen. Filmpartisanen im kroatischen und serbischen Familiengedächtnis«, in: *Ethnologia balkanica* 8 (2004), 57–77.

⁷ Weitaus weniger sowjetische, polnische und italienische Partisanenfilme stehen der großen Anzahl aus jugoslawischer Produktion gegenüber.

⁸ Internationale Kinostars wie Orson Welles, Yul Brunner, Franco Nero, Hardy Krüger, Curt Jürgens und Richard Burton spielten in jugoslawischen Partisanenfilmen, das fran-

Die ideologische Willkommenheit des partisanischen *master plots* – baute das titoistische Jugoslawien doch auf die Selbstbefreiung im Zweiten Weltkrieg als supranationalen Gründungsmythos des Vielvölkerstaates – verband sich innerhalb Jugoslawiens auf mehreren Ebenen mit seiner Massentauglichkeit. Beide, offizielle Staatskultur und Populärkultur, profitierten von der ›Geschichtsarbeit‹ und der versöhnenden Verklärung des Volksheroismus oder aber – und das gilt gerade für Film und Comicstrip – von den Spannungs- und Kampfelementen. Das Partisanengenre leistete eine affektive Beschwichtigung der jugoslawischen ›Kollektivseele‹ und Arbeit am erlittenen Kriegstrauma, indem es zwar Film für Film und Text für Text hohe Spannungsbögen lieferte, diese aber stets gelenkt und geführt in den feststehenden, allseits bekannten Ausgang überführte. Neben der Beruhigung der jugoslawischen Nachkriegsgesellschaft durch die überraschungsarmen, gleichwohl spannenden Partisanenerzählungen wurde das Genre widerspruchslös revolutionärem Pathos gerecht, das der sozialistische offizielle Jargon auch nach dem Bruch mit der Sowjetunion und Jugoslawiens Ausschluss aus der Komintern vom 28. Juni 1948 von der Kunst verlangte. Die literarische und filmische Beschäftigung mit dem Partisanenkampf lenkte also von den internen Separatismen der jugoslawischen Geschichte ab, schulte ›sozialistisch‹ und bot zusätzlich großen Unterhaltungswert. So präsentierte der Partisanenfilm, oft mit großzügigen Budgets ausgestattet, seinen Zuschauern pyrotechnische Großspektakel, monumentale Statistenmengen sowie spektakuläre – von der Jugoslawischen Volksarmee JNA ausgeführte – Flugzeugeinsätze, war mit Filmmusiken populärer Interpreten unterlegt sowie mit den beliebtesten Schauspielern der Zeit besetzt.⁹

Das dergestalt volksnahe Partisanengenre wurde nicht zuletzt durch die Erschaffung eines ersten gesamtjugoslawischen Publikums zu einem zentralen Ort der Herstellung von Zugehörigkeit zum neu geschaffenen titoistischen Staat. Der ehemalige Herausgeber der Zeitschrift *Filmska kultura* Stevo Ostojić schreibt dazu: »Wir alle erinnern uns gut an das Frühjahr 1947 – und an Afrićs und unsere *Slavica* [...] sie sahen mehrere

zösische Filmplakat für *Bitka na Neretvi* wurde von Pablo Picasso gestaltet, und *Valter brani Sarajevo* gilt bis heute als der meistgesehene Film Chinas.

⁹ Beliebte und in zahlreichen Partisanenfilmen mitwirkende Schauspieler in Jugoslawien waren Ljubiša Samardžić, Milena Dravić, Rade Marković und Bata Živojinović. Daniel Goulding weist darauf hin, welches »symbolic weight« der Einsatz des »best-known actors« Bata Živojinović auch 1996 im serbischen Antikriegsfilm *Lepa sela lepo gore* nach wie vor hat, denn Živojinović kann Jahrzehnte später noch von seinem Partisanenimage zehren. Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945–2001*, Bloomington 2002, 196.

Millionen Menschen und sehen sie auch heute noch gerne!¹⁰ Diese regionale, soziale und religiöse Zugehörigkeiten überschreitende Gemeinschaft, die sich als Lese- und Filmpublikum formierte, ›imaginierte‹ im Sinne des Andersonschen Nationalstaates über den Partisanenmythos das sogenannte ›zweite Jugoslawien‹ und entwickelte – Ostojićs ›unsere Slavica‹¹¹ steht dafür – den dazu notwendigen ›Gemeinsamkeitsglauben‹ (Max Weber) weiter.¹² Der serbische Filmkritiker Milutin Čolić weist in seiner 1984 vom Beograder Filminstitut herausgegebenen Arbeit *Jugoslovenski ratni film* (Der jugoslawische Kriegsfilm) darauf hin, dass das am Partisanenfilm neu erschaffene Publikum jenes für den späteren, auch kritischen *domaći film* (›heimischen‹ Film) stellen wird, der unter anderem in Form des berüchtigten *crni val* (Schwarze Welle) von sich reden machen wird.¹³ Die spätere Renitenz des jugoslawischen Publikums, das auch regimekritische Filme zu schätzen wusste, scheint sich paradoxerweise an einem Genre auszubilden, das zumeist als Kunst im Staatsauftrag aufgefasst wird.¹⁴

Zu jugoslawischen Zeiten wurde das Genre, das lässt sich mit Sicherheit behaupten, kulturpolitischen Forderungen weitgehend gerecht, wie sie der montenegrinische, zwei Jahre später wegen prosovjeterischer Haltungen in Misskredit geratene Schriftsteller und Kommunist Radovan Zogović auf dem Schriftstellerkongress 1946 vortrug. Dort proklamierte er, die Kunst müsse ›das Bewusstsein des Volks von sich und seinen Leiden‹ (svest naroda o sebi samom i svojim patnjama)¹⁵ wecken. Die

¹⁰ »Svi se dobro sjećamo proljeća 1947 – Afričeve i naše Slavice [...] nju je vidjelo nekoliko milijuna ljudi, i gledaju je rado još i danas!« Stevo Ostojić, *Lijepi gorki film*, Zagreb 1979, 35 (Hvhg. i. Orig.). Alle Übersetzungen, soweit nicht anders vermerkt, v. d. Verf.

¹¹ Der Vorname Slavica weist dabei offensichtlich ›volksetymologische Nähe‹ zu ›Slaven‹ auf. Vgl. Christian Voss, »Einheit in der Vielfalt? Eine Gegenüberstellung der Kulturpolitik in Tito-Jugoslawien und der Europäischen Union. Antrittsvorlesung 2008«, download unter: <http://edoc.hu-berlin.de/ovl> (12.03.2010).

¹² Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980, 237. Das erste Jugoslawien, das ebenfalls von einer südslawischen Idee getragen wurde, wies andere Grenzen und In- sowie Exklusionskriterien auf.

¹³ Zum Film des *crni val* siehe: Goulding, »Counteroffensive«, in: ders., *Liberated cinema*, 78–83; Bogdan Tirnanić, *Crni talas*, Beograd 2008.

¹⁴ Zu den widerständigen Zügen des jugoslawischen Films gehört das Zitieren und die Imitation des ›kapitalistischen Westkinos‹, in denen nicht wenige Ansprüche sozialistischer Kunstproduktion ausgerechnet am staatstragenden Partisanennarrativ konterkariert werden. Das jugoslawische Kinopublikum steht dafür, dass populärkulturelle Verführtheit und Renitenz, bereitwillige Akzeptanz staatlich gelenkter Kunst und charakteristische Widerständigkeit des jugoslawischen Film- und Leseublikums sich nicht ausschließen, sondern sich auf unterschiedlichen Rezeptionsebenen abspielen. Zur internationalen und ideologischen Ausrichtung des jugoslawischen Partisanenfilms siehe Nemanja Zvijer, »Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu«, in: *Hrvatski filmski ljetopis* Nr. 57–58 (2009), 27–40.

¹⁵ Zitiert nach Dimić, *Agitprop*, 192.

darin implizierte Vorstellung, es handle sich um ›ein Volk‹ und es gebe ein ›geteiltes Leid‹ der Weltkriegszeit, arbeitet dem sozialistisch-jugoslawischen Anspruch der »Brüderlichkeit und Einheit« (bratstvo i jedinstvo) aller »Völker und Völkerschaften« Jugoslaviens in die Hand.

Jenseits dieser noch wenig untersuchten affektökonomischen und der weitaus besser aufgearbeiteten kulturpolitischen Aspekte des Genres wird hier eine um das topographische Moment des Partisanennarrativs organisierte These weiterverfolgt: Die im Genre aufgerufenen Wesenszüge des partisanischen Kampfes übersetzen ihr Potential im jugoslawischen Partisanennarrativ in geo-politische und geo-psychologische Wirkung. Die Partisanenfilme takteten durch die Charakteristika des Partisanischen einerseits attraktive Handlungsverläufe vor, und andererseits gaben sie der jugoslawischen Integration neue Zugehörigkeitsnarrative an die Hand. Das Genre ist somit nicht ästhetischer Nachklang eines ihm vorgängigen Ereignisses, dessen stete Wieder-Erzählung schlicht der historisch-psychologischen Bewältigungsarbeit und der sozialistischen Ideologisierung des Publikums diene¹⁶, sondern der inhaltliche Nukleus des Genres, der Kampf *pro aris et focis* (für Haus und Herd) hat die Neu-Ordnung jugoslawischer Zugehörigkeiten künstlerisch mit- und vorfiguriert.

Das Wesen des Partisanischen

Carl Schmitt und Che Guevara, die – neben Mao Tse-tung, Herfried Münkler und nachgeordnet auch Lenin – die ausführlichsten Theorien des Partisanischen vorgelegt haben, beschreiben in frappanter Überschneidung vier Wesensmerkmale des Partisanenkampfes, die bei der Darstellung von Partisanenkriegen in Literatur und Film gleichermaßen ausgemacht werden können: großes politisches Engagement, das sich als Kampf für ›die gute Sache‹ umschrieben findet, den »tellurischen Charakter« (Schmitt) der partisanischen Kriegsführung, die hohe Mobilität der Kämpfenden und die Irregularität partisanischer Truppen.

Der tellurische Charakter, die partisanische Strategie des bodennahen Krieges also, der Kampf aus dem Versteckten, zugleich auf vertrautem Terrain, das Erfolgsrezept des Partisanenkampfes, steht im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen, während die übrigen Charakteristika des

¹⁶ Tomislav Šakić zeigt am filmischen Werk Veljko Bulajićs exemplarisch, dass der Vorwurf ideologischer Auftragsarbeiten für den jugoslawischen *crveni-val-* (Rote-Welle-)Film zu kurz greift. Vgl. dazu Tomislav Šakić, »Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog«, in: *Hrvatski filmski ljetopis* Nr. 57–58 (2009), 14–26.

Partisanenkriegs mit ihm unterschiedlich eng in Verbindung stehen. Als Denkfigur ermöglicht der »tellurische Charakter« des Genres, der jenen des Partisanenkampfes imitiert, eine Umdeutung, deren zentrales Unternehmen ›Topo-Graphie‹, das Er-Schreiben und damit Erschließen des neuen Ortes Jugoslawien, darstellt.

Pro aris et focis: Kampf für die ›gute Sache‹

Zunächst gewährleistet die Herkunft der Partisanen aus dem umkämpften Gebiet die Unanfechtbarkeit der ›guten Sache‹ und figuriert im jugoslawischen Partisanennarrativ anstelle der sozialistischen Gesinnung durchgehend als »politisches Engagement«. ¹⁷ Der Kampf *pro aris et focis* ist als Selbstverteidigungsakt zwingend gerechtfertigt und gleichzeitig der Ursprung des strategischen Vorteils der Terrainkenntnis. Partisanen sind mithin eine Gruppierung, die im Verteidigungsakt erst formiert wird. Herfried Münkler erläutert, dass der Partisan aufhört, Partisan zu sein, wenn er entweder Soldat der regulären Armee oder Terrorist wird. Die »Uneindeutigkeit der Partisanengestalt«, der die ganze Skala dazwischen bespielen kann, ist nach Münkler »zur Bestimmung seines Wesen geworden«. ¹⁸ Nicht zuletzt wegen der Vielfältigkeit seiner Erscheinungsformen muss der Partisan Legitimität erst herstellen. Ernesto Che Guevara beantwortet die Frage »Was muss ein Guerillero mitbringen?« mit der Forderung: »Vor allem muss er ein Bewohner des Operationsgebietes sein.« Dieser kennt, nach Guevara, nicht nur »das Gelände, in dem er kämpft, seine Zugänge und Rückzugswege bis in alle Einzelheiten«, sondern er ist auch politisch »ein Vollstrecker des zornigen Protests des Volkes« und »kämpft für die Veränderung der Verhältnisse« gegen einen Unterdrücker. ¹⁹

Im jugoslawischen Partisanengenre erschließen entsprechend einheimische Partisanen-Jugoslawen im tellurischen Kontakt und septischerdnahen Kampf ›ihr‹ Terrain: Jugoslawien. Erst eine enge Verbindung von *topos*, *tellus* und Volk im Partisanenfilm und der Partisanenliteratur überwindet die aseptische Katalog-Wirkung, wie sie Vielvölkerstaaten in der bloßen Nebeneinanderreihung von Volksrepräsentanten vielfach produziert haben.

¹⁷ Schmitt, *Theorie des Partisanen*, 21.

¹⁸ Herfried Münkler, »Die Gestalt des Partisanen. Herkunft und Zukunft«, in: ders.: *Der Partisan. Theorie, Strategie, Gestalt*, Opladen 1990, 14–39, 14.

¹⁹ Ernesto Che Guevara, *Guerilla – Theorie und Methode*, Berlin 1968, 54, 26. Seinem eigenen Diktum widersprechend, war Guevara selbst als Argentinier in Kuba und Bolivien aktiv!

Kampf mit ›tellurischem Charakter‹

Carl Schmitts Begriff des Tellurischen bezeichnet die Heimatverbundenheit einerseits, den bodennahen, mit der Natur als strategischem Vorteil operierenden Kampf andererseits. Das Partisanengenre verquickt das Motiv der Kenntnis des Terrains durch die Partisanen, die in den Bergen und Wäldern wohnen, sich in Erdlöchern und Höhlen verstecken und die Schleichwege kennen, mit ihrer Herkunft aus dem verteidigten Gebiet: Partisanen singen in Veljko Bulajićs *Kozara* von 1962 *kolo* (Reigen) tanzend das Kozara-Lied, das Lied ihrer Heimat, die sie als *majka Kozara* (Mutter Kozara) bezeichnen, tragen im ersten jugoslawischen Film *Slavica* von 1947 dalmatinische Trachten, kennen die Hvarer Buchten und das umliegende Karst wie ihre Westentasche und reißen sich wider Willen vom bosnischen heimatlichen Hof in Titos filmischer Auftragsarbeit *Bitka na Neretvi* von 1969 los, in der der lokale Gastgeber die Filmfigur Vladimir Nazor mit einem »Alahimanet«²⁰ verabschiedet und in der nicht nur die Dorfminarette, sondern auch die Weise, wie das Heu geschichtet ist, das spezifisch Bosnische des Settings unterstreichen.²¹ Die jeweilige Region kommt durch Dialekt, Lieder, Bräuche, Trachten, Landschaft, Namensgebung (Ahmed in *Kozara*, Marin in *Slavica*) und Architektur als eigenständige, vom rest-jugoslawischen Unterschiedene ins Spiel, die Herkunft aus der lokalen Kultur und die Verbindung zu seinem Territorium verbürgend.

Der Bodenkontakt und die Bodenhaftung der Partisanenfiguren werden über den Herkunftskonnex hinaus durch *topoi* wie das Forttasten im Nebel oder das Verharren in Höhlen, Schützengraben und Erdlöchern gefestigt. In Veljko Bulajićs Film *Kozara* versteckt sich ein zunächst nur zögerlich zum Partisan gewordenen Bauer mit seinem kleinen Sohn, den er neben dessen ermordeter Mutter vorgefunden hat, vor den feindlichen Truppen in einem Erdloch. Im Wurzelwerk der Bäume harren Vater und Sohn aus, wo der Bauer sich die Hand schweigend von einer Eisenlanze durchbohren lässt, die die überirdisch nach Partisanen su-

²⁰ Dieser Ausdruck für »Auf Wiedersehen!« ist aus dem Arabischen abgeleitet und osmanisch vermittelt. Er wird vornehmlich in Bosnien verwendet.

²¹ Der slovenische Soziologe Peter Stankovič führt für den slovenischen Partisanenfilm aus, dieser habe nicht entsprechend der marxistischen Ideologie nationale Identität und Zugehörigkeit als bourgeoises Konstrukt verstanden, sondern vielmehr kolportiert. Auch wenn Stankovič hier gerne ein slovenisches Alleinstellungsmerkmal innerhalb des sozialistischen Jugoslawien ausmachen möchte, so ist doch der Bezug auf das eigene Land – Stankovič erkennt das Verfechten des Nationalen nämlich in der Darstellung des slovenischen Lebens als zentriert im Ruralen, ländlichen Idyll – typisch für den jugoslawischen Partisanenfilm überhaupt. Peter Stankovič, »Constructs of Slovenianess in Slovenian Partisan Films«, in: *Društvena istraživanja Zagreb* 17.4–5 (2008), 907–926.

chenden Soldaten ins Erdreich stoßen. Zahlreiche weitere Einstellungen in *Kozara* zeigen Partisanen, die sich im Gezweig verbergen oder dicht an die Erde gedrückt liegen und sich auf diese Weise in die Obhut der Natur begeben.

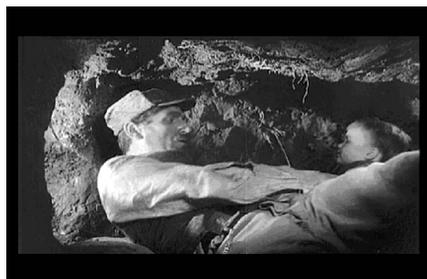


Abb. 1: Filmstill aus *Kozara*: Versteck im Zemun (Erdloch)



Abb. 2: Filmstill aus *Kozara*: Schutz der Natur

In Branko Ćopićs Roman *Prolom* (Der Durchbruch) von 1952 flieht Gojko von den Ustaschen (ustaše), die ihn mitsamt der übrigen Dorfbevölkerung gefangengenommen hatten, in den Schutz der Natur und des Waldes:

In wirrer Hast glitten runde, glatte Buchenstämme an ihm vorüber – schweigende, teure Beschützer, die hinter ihm einen immer dichter werdenden Wall bildeten und ihn so von den Verfolgern trennten. Das Geschrei der Ustaschen kam aus immer größerer Ferne [...]. »Gut so!« dachte der Bursche; er atmete tief auf und ließ sich im kühlen Gras unter einem Haselstrauch nieder. Während er auf dem Rücken lag und genießerisch die Augen schloß, fühlte er die müde Schwere des eigenen – jetzt allzu schwerfälligen und langen – Körpers, er spürte jedes Bein, jeden Arm einzeln als eine Last, die ihn an den Boden preßte. Unter ihm wogte und dehnte sich die Erde, und in seiner Brust hallte es wider von dumpfen, starken Schlägen.²²

Die organische Verbindung zum Boden, wie sie der Widerständler Gojko auf der Flucht aufnimmt, darf unter keinen Umständen gekappt werden, da mit der tellurischen Bindung auch das Partisanentum steht und fällt. Im Film *Sutjeska* trägt ein im Kampf Erblindeter einen gehunfähigen Verwundeten huckepack durch den Nebel. Während der Blinde sich mit den Füßen tastend vorwärts arbeitet, versucht der Getragene das wenige Sichtbare an seinen Retter zu vermitteln. Der ›gefühlte‹ Untergrund ist

²² Branko Ćopić, *Freunde, Feinde und Verräter*, übers. v. Werner Creutziger, Berlin, Weimar 1964, 18f.

wesentlich für das Vorankommen beider, die nicht nur miteinander, sondern auch mit dem Untergrund symbiotisch verschmelzen.



Abb. 3 Filmstill aus *Sutjeska*: Blinder Partisan im Nebel

Auch in Mihajlo Lalićs 1957 erschienenem Roman *Lelejske gore* (Berg der Klagen) erfüllen die Protagonisten im Nebel, der kaum Sicht erlaubt, die Erde. Alles, was sie zu erkennen vermögen, sind Felsen, Bäume und Steine in unmittelbarer Nähe, so dass sie sich förmlich tastend bewegen. Sie kennen zwar das Terrain (etwa die Namen der Höhlen, an denen sie vorbeikommen), haben aber keine Übersicht und Orientierung. Erst zum Ende des Romans werden sie unter sich lichtendem Nebel ›sehend‹; eine Erleuchtung, die im Übrigen auch in Dobrica Ćosićs *Daleko je sunce* (Die Sonne ist fern) von 1951 in der aufgehenden Januarsonne am Romanende stattfindet. Bis dahin geschieht die Fortbewegung in engstem physischen Kontakt zum Gelände. Im Film *Valter brani Sarajevo* ist die Ineinssetzung von Menschen und *tellus* auf die Spitze getrieben. Der Schlüsselsatz fällt am Ende des Films, als der gescheiterte »Obersturmführer« begreift, wer der aus dem Untergrund operierende einheimische Saboteur unter dem Decknamen ›Valter‹ ist. Vor dem Panorama der Stadt entspinnt sich zwischen den Deutschen ein Dialog in deutscher Sprache, der in Jugoslawien Kultstatus hatte: »›Merkwürdig, seit ich in Sarajevo bin, suche ich Valter und finde ihn nicht. Und jetzt, wo ich gehen muss, weiß ich, wer er ist.‹ ›Sie wissen, wer Valter ist? Sagen Sie mir sofort seinen Namen!‹ ›Ich werde ihn Ihnen zeigen. Sehen Sie diese Stadt? Das ist Valter!‹«

Mobile YU-Einheiten und nationaler Fluss

Die Boden- und Ortsverbundenheit, gepaart mit dem ubiquitären Kampf des Widerständlers, der wiederum außerordentliche Mobilität erfordert, öffnet nun die Möglichkeit zur Umorganisation des jugoslawischen Raums. Die nach Regionen differenzierten und jeweils autochthonen Einheiten lösen sich vom heimatlichen Boden und setzen sich in Bewegung, so dass

aus Nebenarmen ein nationaler Fluss entsteht und ins Bild gesetzt wird. Entsprechend fragen die dalmatinischen Neuzugänge die Partisanen im Film *Slavica* in der *i-kavica*, dem dalmatinischen Idiom, das ihre lokale Herkunft vermittelt: »Wo sind denn die Partisanen?« (Gdi su partizani?), und erhalten die (serbokroatische) Antwort: »In ganz Jugoslawien!« (U cijeloj Jugoslaviji!).

Der Aufbruch und das Zusammenfließen der in Bewegung gekommenen Einheimischen finden sich in einander gleichenden Bildern in Partisanenliteratur und -film immer wieder. Hier ein Beispiel aus dem Roman *Daleko je sunce* (Die Sonne ist fern):

Nach zweitägigem Marsch vereinten sich zu Füßen des Jastrebac Pavles zweihundert Mann mit Vuksans Gruppe von fünf Partisanen. Die Begegnung verlief schweigend, wie in einer großen Familie nach einem großen Unglück. [...] Pavle [...] verfolgte mit den Augen die Kolonne, die langsam über den Hang kroch; nie zuvor war eine so lange Partisanenkolonne zum Jastrebac aufgestiegen. Freude ergriff Pavle. Er eilte der Kolonne nach und tauchte in ihr unter.²³

Die Schlussequenzen unzähliger Partisanenfilme gleichen Ćosićs literarischem Bild: Aus der Vogelperspektive wird offenes Gelände gezeigt, auf dem sich mehrere kleinere Menschenschlangen zu einem großen, vom Betrachter abgewandten Strom verbinden.

In der Beschreitung des Geländes, das einerseits regelrecht ertastet, andererseits marschierend eingenommen wird, geschieht die Verzeichnung der Höhen und Tiefen der neuen Einheit Jugoslawien und ihre simultane literarische und filmische Aneignung. Im symbiotischen Verhältnis des Partisanen zum Terrain erobert dieser das Feld und macht es topographierend zum eigenen. Die Inbesitznahme manifestiert sich in Bildern des nationalen, einheitlichen Marsches bergauf oder ins offene Feld, jeweils einer erhabenen und verheißungsvollen Zukunft entgegen.

Partisanischer Kampf, so die Militärtaktiker weiter, funktioniert, nachdem der einheimische Widerständler sich auf die beschriebene Weise einmal gelöst und in Bewegung gesetzt hat, ubiquitär und permanent, wobei der Partisan dabei fortlaufend (nun von unmittelbaren Herkunftsregionen einzelner Partisanen entkoppelten) Terrainkontakt hält. Darin unterscheidet sich seine Kampfweise von der militärischen Verabredung auf dem klassischen Schlachtfeld, an dem Ort und Zeit festgelegt sind. Diese Art der Kriegsführung bleibt dem homogenisierten Nationalstaat überlassen, während die Unmöglichkeit, eine ein für alle Mal eindeutige Entscheidung herbeizuführen (wie sie den Partisanenkrieg charakte-

²³ Dobrica Ćosić, *Die Sonne ist fern*, übers. v. Peter Paul Schneider, Berlin 1957, 467f.

Abb. 4 Filmstill aus *Sutjeska*Abb. 5 Filmstill aus *Kozara*Abb. 6 Filmstill aus *Bitka na Neretvi*

riert), mit den jugoslawischen internen Austragungen parallelisiert wird. Die unentwegte Notwendigkeit neu auszuhandeln – wie etwa der muslimische Kampf um nationale Anerkennung im Titojugoslawien der 1960er und 1970er Jahre – korreliert das Partisanische mit dem Jugoslawischen. Entsprechend lässt sich die Veränderung formaler Kriterien bei der Ausfüllung des Genres über die Jahrzehnte beobachten, während der sozialistische »master plot« (Katerina Clark), der stets aufs Neue die ›Landnahme‹ perfomiert, derselbe bleibt.

Katerina Clark hat in *Soviet Novel* das Konzept des *master plots* mit »dual goal« – einem kollektiven und einem individuellen – für den sowjetischen Roman herausgearbeitet, dessen Elemente auch im jugoslawischen Roman zu finden sind.²⁴ Der jugoslawische Partisanenmasterplot variiert den sowjetischen jedoch signifikant, indem es in der von Clark beschriebenen 4-er Abfolge zu einer Inversion der Reihenfolge kommt. Während der sowjetische Roman den *questing hero* auf den Weg des *search of conciousness* schickt, bei dem ihm *obstacles* begegnen (Naturkatastrophen, geologische/klimatische Herausforderungen der Ingenieurskunst etc.), bevor er *his/her goal* erreicht, beginnt im jugoslawischen (ebenfalls festgefügt) master plot die 4-er Abfolge mit dem ›Hindernis‹ (meist der deutschen Invasion mit Status einer Naturkatastrophe), das überhaupt erst zum Auslöser der ›Suche nach höherem Bewusstsein‹ wird und den Helden zum Auszug bewegt. Eindeutig ist in der filmischen und literarischen Umsetzung die politische Ideologisierung stets nachträglich, und auch die sozialistische Lösung sowohl der kollektiven als auch der individuellen Problematik haben einen zunächst nicht-ideologischen Auslöser.²⁵ Im Genre-Vordergrund steht statt einer politisierten Elite ›das einfache Volk‹, das nicht im Staats-, sondern in eigenen Diensten und auf Basis ›ganz natürlicher‹ Impulse handelt.

Irreguläre Armee des Volkes

Neben der Herkunft der Partisanenkämpfer aus der Region, die untrennbar mit der Bodenverhaftung und Terrainkenntnis verbunden ist, ist im jugoslawischen Kontext also auch ihre Herkunft aus dem (›einfachen‹) Volk entscheidend. Partisanen, nach Che Guevara die »bewaffnete Avantgarde des Volkes«²⁶, sind nahezu integraler Bestandteil der einheimischen Bevölkerung und bleiben in ihrem Status immer transitorisch, d. h. temporäre Kämpfer im Staatsinteresse und Staatsdienst. Die Involviertheit der jugoslawischen Partisanen in die kriegerischen Auseinandersetzungen ist folglich auch in verschiedenen, wandelbaren Graden realisiert. Mal sind sie mehr Volk, mal mehr Partisanen. Während

²⁴ Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Bloomington 2000.

²⁵ So löst in Vladimir Nazors paradigmatischem Text *Partizanka Mara* die Ermordung von Mann und Kind den Auszug Maras zu den Partisanen aus. Die sie zunächst antreibende Rache wird im Laufe des Textes gebändigt, indem bereits mit der sozialistischen Ideologie in Berührung gekommene Partisanen Mara zu moralischem Bewusstsein und zum Wunsch nach gesellschaftlicher Revolution schulen. Mara erschießt in der Folge die Deutschen nicht, deren sie zuletzt habhaft wird.

²⁶ Ernesto Che Guevara, »Was ist ein Guerillero?«, in: ders., *Guerilla – Theorie und Methode*, 16–19, 16.

Mao den Partisan als ›Fisch im Wasser des Volkes‹ sah, eines Volkes, das den Partisanen zwar beschützt, von diesem aber unterschieden werden muss, sind die jugoslawischen Partisanen gleich dem jugoslawischen Volk. Im Zentrum des Partisanenmythos stehen nicht heroische Kämpfer, die sich behende im Volk bewegen (und verbergen), sondern die letztlich Identität beider.

Das Anliegen des jugoslawischen Widerstandskämpfers rangiert im Genre getreu dieser Einheit von Volk und Partisanen auf einer einzigen Skala, die lediglich den Grad an Einbindung zwischen selbstverteidigender Bevölkerung und aktiv-politischen Kämpfern unterscheidet. Die Endpunkte dieser Skala stellen auf der einen Seite die kampftechnisch nicht einsetzbaren lokalen Bewohner (Greise und Kleinkinder) und die kommunistische städtische Elite, die ideologisierten Dienst in den Provinzen leistet, auf der anderen. Auf dem Rest der Spannweite ist die Einbindung fließend und wandelbar. Während zahlreiche Figuren aus der Masse des Volkes hervortreten und in die Partisanentruppen wechseln – Kinder werden Kurier, Bauern Informanten, Frauen Spione etc. –, garantiert das zentrale Motiv des Verwundeten, dass der aktive Partisan ins Volk rückführbar bleibt. Durch den Verwundeten nimmt die Partisanen-Armee Jugoslaviens nie den Status einer regulären Armee ein, die das Selbstverständnis weg von Selbstverteidigung hin zu Staatsgewalt verschöbe. Der Kult um die Verwundeten und ihre große Rolle innerhalb des Genres (Titos Verwundung an der Sutjeska stellt die omnipräsente Bezugsfolie für das Motiv im Partisanengenre) erklärt sich aus seiner Funktion als Rückbindeglied ins Volk. Der Verwundete ist nicht mehr Soldat und noch nicht Zivilist: Er schließt den Kreis zwischen partisanischen Truppen und autochthoner Bevölkerung, indem der Partisan ins Volk, aus dem er kommt, rückgeführt wird: entweder tot zur Bestattung oder kampfunfähig verwundet.



Abb. 7 Filmstill aus *Kozara*: Partisanen und Bevölkerung bestatten ihre Toten



Abb. 8 Filmstill aus *Sutjeska*: Gemeinsame Sorge um die Verwundeten

Die Irregularität des letztlich paramilitärischen partisanischen Kampfes, die sich in der Überführung von Partisanentruppen in eine reguläre Armee beheben ließe und die der kommunistischen Theoriebildung, insbesondere bei Mao, aber auch bei Lenin, erklärtes Ziel des revolutionären Kampfes ist, wird im jugoslawischen Partisanennarrativ als dauerhaft transitorischer Zustand aufrechterhalten und gepflegt. Die wesentliche Irregularität des Partisanen, immer Gefahr laufend, als Terrorismus gedeutet zu werden, grenzt sich von solchem Verdacht durch die Anschlussfähigkeit der Partisanenfigur an den Hajduken, den Freiheitskämpfer gegen das Osmanische Joch, im kulturellen Kontext quasi von allein ab. Die JNA, die Jugoslawische Volksarmee, übernahm in ihrer



Abb.9 JNA Soldat, Erinnerungsfoto aus den 1980er (!) Jahren

Selbstinszenierung den permanenten Übergangstatus und die kulturelle Legitimität des Widerstandskämpfers für die Wehrdienstleistenden, die ›als Partisanen verkleidet‹ den neuen Status der inzwischen eben doch regulären Armee im Titojugoslawien verschleierten.

Das Partisanennarrativ und insbesondere seine filmische Ausführung wurde zum Bildspender jugoslawischer Selbstinszenierung und jugoslawischen Self-Fashionings, mit dem sich Azbuke, Lesefibeln für Analphabeten, ebenso wie Tito-Geburtstage gestalten ließen.



Abb. 10 Lesefibel für partisanische Analphabeten



Abb. 11 Geburtstagsfeierlichkeiten im Volksarmeeestadion Beograd: Angehörige der JNA posieren als Filmfigur ›Valter‹

Die Legitimität der guten Sache erlaubte der jugoslawischen Partisanenfigur eine Bewegung durch eine dadurch erst gestaltete Heimat, in der der Partisan zwar nicht mehr buchstäblich ›Haus und Herd‹ stehen hatte, die er sich aber in immer wieder neu aufgenommenem Erdkontakt sukzessive und legitim zu eigen machte. Aus einem Gebiet überfallener unterschiedlicher Südslaven wird durch partisanisch-performative Topo-Graphie in literarischen Texten und im Film ein begehbare Gelände, das sich in der Rezipienten-Vorstellung zu einem einheitlichen Jugoslawien formierte.

Wiederkehr der Figur

Aus dem im jugoslawischen Partisanennarrativ so prominent wirksamen tellurischen Charakter des Partisanenkampfes und aus dessen Potential zur Umgestaltung von Zugehörigkeitsräumen speist sich zu einem Teil auch die nachhaltige und neue Popularität der Partisanenfigur. Die Figur des Partisanen ist nicht nur in postjugoslawischen, sondern auch in globalen populärkulturellen Zusammenhängen als weltverbessernder »Waldgänger«²⁷ Jüngers und als Galionsfigur neuzugestaltender Räume wiedergekehrt.

So figuriert der gegenwärtige Partisan als entwurzelter, sich in der globalen, transnationalen Gemeinschaft wiederfindender Globalbürger, den etwa der auf seine Bukovina-Abstammung Wert legende DJ Shantel mit dem Hit *Disco Partizani* 2007 besingt. In diesem gesamt-europäisch sehr erfolgreichen Song, der in Istanbul zu einer Fanhymne des Fußballvereins Fenerbahçe wurde, feiert Shantel den urbanen, migrierten Osteuropäer, der seiner Entwurzelung eine stimmungsgeladene und vor allem aufs Globale neuausgerichtete Lebenshaltung entgegenzusetzen weiß. Sein transnationaler Partisan überwindet seine Herkunft »down from Transsylvania« im urbanen, überall gleichermaßen wirksamen Schlachtruf: »Party-Party-Partizani«. In dieselbe global »de-territorialisierte« Kerbe, die den Verlust des »tellurischen Charakters« zu belegen scheint, diesen jedoch in neuer, der jugoslawischen ähnelnden Supra-Variante wiedereinsetzt, schlagen zahlreiche Internet-Partisanen. Die Seite *www.partisan.net* mit dem Untertitel »Lifestyle, Music and Clublife« etwa bietet dem Nutzer vor dem Hintergrund einer stilisierten Weltkarte unter dem Button »select your location« einen Suchservice nach Events einer sich global verstehenden »nightlife community«, die ihrer »partisanischen« Aufgabe bester Ortskenntnis auf diese Weise nachkommt. Populärkulturell ausgeweitet, taucht die Figur immer wieder auf: in Strategiecomputerspielen wie *Partisan!* (2007), im Kino *Defiance* (Unbeugsam, 2009, Regie: Edward Zwick, Paramount Vintage), einem Partisanenfilm im Kontext des jüdisch-polnischen Widerstands (mit dem James-Bond-Darsteller Daniel Craig in der Hauptrolle) und im Comic, wie etwa dem 2002 in Kiew entstandenen Neuaufguss des Romans Aleksandr Fadeevs *Molodaja gvardija* (Junge Garde, 1946) in Comicbildern.²⁸

²⁷ Ernst Jünger, »Der Waldgänger«, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Stuttgart 1980, 283–321.

²⁸ Zum *molodaja-gvardija*-Comic siehe Mark Lipovetsky, »Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period«, in: *The Slavic and East European Journal* 48.3 (Autumn 2004), 356–377.

Diese populärkulturelle Partisanenfigur trägt ein unausgesprochenes, wenn auch inhaltlich ausgehöhltes Versprechen des Widerstands in sich. Darauf spekulieren Labels wie *partisan records* oder Internet-Radiosender wie *www.partisanradio.de* und in einem gewissen Ausmaß auch postso-wjetische Partisanencomics sowie die zahlreichen nachjugoslawischen DVD-Versionen zwischenzeitlich vergessener Partisanenfilme.

Die Wiederauferstehung des Genres hat im postjugoslawischen (wie auch post-sowjetischen) Kontext jedoch nicht mit dieser ›leeren‹ Partisanenfigur und auch nicht mit bloßer Nostalgie zu tun.²⁹ Das Erklärungsmuster ›postsozialistische Nostalgie‹ zeugt, wie Karl Schlögel wiederholt betont, mehr vom Versagen der Interpreten, sich den Paradoxien des komplexen Gegenstandes: europäischer Osten, zu stellen, als sie ihm gerecht werden. Die Partisanenfilme, das zeigen besonders jüngere Verfilmungen wie die von Ćopićs *Gluvi barut* (1990, Regie: Bahrudin Ćengić, Beograd Film), bearbeiten vielmehr erneut alte und neue Topographien. Während im Film *Gluvi barut* der jugoslawische Großraum, den das Genre zuvor herstellte, durch topographierende Rückwärtsbewegungen und damit in bedeutungsgeladener Genreabwandlung mit einem Fragezeichen versehen wird, nimmt die Figur des Globalpartisanen ›verlorenen Bodenkontakt‹ jenseits des Heimatlich-Nationalen wieder auf.³⁰ Im Antiglobalisierungskampf kommt eine Partisanenfigur ins Spiel, die den in der Haltung Jüngers rundum widerständigen Waldgänger imitiert und zugleich Schmitts »defensiv-autochtone Verteidiger der Heimat«³¹ aufruft. Zwischen Jüngers »heimatlos geworden[em]«³² Einzelnen als anarchischem Allround-Widerstandskämpfer³³ und Schmitts vom echten Partisanen unterschiedener, für »weltaggressive Ziele«³⁴ funktionalisierter Marionette oszillierend, beruft sich die jüngste Partisanenfigur ebenfalls auf den »tellurischen Charakter« eines ökologischen Kampfes, der die Authentizität und Legitimität ihres Partisanentums herstellt und simultan treibende Kraft globaler ›Erdverteidigung‹ ist.

²⁹ Mitja Velikonja, »Povratak otpisanih. Emancipatorski potencijali jugonostalgije«, in: *Zid je mrtav – živeli zidovi!*, hg. v. Ivan Ćolović, Beograd 2009, 382–397.

³⁰ Organisationen wie *attac* bewegen sich im Wechselzusammenhang von weltweiter Grenzüberwindung und lokalen Rückbindungen der Verantwortlichkeiten, die *tellus* als ökologische, aber eben auch soziale und wirtschaftliche Größe jenseits von Weltmarkt und globalen Transfers wiedereingesetzt wissen wollen. Die brasilianische Landlosenbewegung *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* mit ihren aufsehenerregenden Landbesetzungen oder die britische Organisation *Reclaim the Streets*, die den öffentlichen Raum für Fußgänger und Radfahrer zurückzuerobern trachtet, stehen exemplarisch unter anderen NGOs für sich aufs Tellurische berufende Auseinandersetzung.

³¹ Schmitt, *Theorie des Partisanen*, 35.

³² Jünger, »Der Waldgänger«, 306.

³³ Jünger spricht vom »ersten Schritt aus der statistisch überwachten und beherrschten Welt«. Ebd., 295.

³⁴ Schmitt, *Theorie des Partisanen*, 77.