

*Krunoslav Stojaković*

Kirn, Gal; Sekulić, Dubravka; Testen, Žiga (Hg.) (2012): *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments*. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 214 Seiten, ISBN 978-90-72076-51-9.

Neben vielen anderen Aspekten des jugoslawischen Kulturlebens, ist auch die Auseinandersetzung mit der so genannten „schwarzen Welle“ der jugoslawischen Kinematografie ein Forschungsfeld, das in vielerlei Hinsicht, insbesondere aber aus historiografischer Perspektive als Desiderat betrachtet werden kann. In der hier zu besprechenden Publikation finden wir alle positiven Merkmale, die ein kulturhistorisch inspirierter Ansatz bei sorgfältiger Anwendung zur Verfügung stellen kann. Wir finden aber auch einige negative Aspekte darin, die aus einer unzureichend historisch-kritischen Perspektive erwachsen können.

Ich möchte aber zunächst einmal die Äußerlichkeit, die Materialität des Buches hervorheben und vorstellen. Die drei Herausgeber zeigen, was die Liebe zum Gegenstand, die Hingabe zum Publikationsformat „Buch“ im Stande ist zu vollbringen, wenn sie konsequent und ohne konservative Bedenkenträger durchgeführt wird. Die Konzeption ist nichts weniger als subversiv, und dies nicht etwa deshalb, weil stellenweise mit roter Schrift gearbeitet wird. Zentrale Teile des Buches, nämlich das Interview mit Želimir Žilnik („Those Who Make Revolutions Half Way Only Dig Their Own Graves“, S. 57–72), ein „Black Wave ABC“ (S. 121–136, 153–168, 185–200), das zentrale Begriffe, Regisseure, Autoren, Filme etc. pp. der so genannten „schwarzen Welle“ kurz und knapp vorstellt, sowie das „Surfing the Black Zine No. 1 – Inflation of Radical Phrases as Opposed to a Lack of Radical Action“ (S. 25–40) verlaufen quer zu den Texten der eigentlichen Trägerinnen und Träger. Die bewusste Durchbrechung der textuellen Struktur führt zu jenem Effekt, den cineastische Avantgardisten auslösen wollten – nämlich zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem „Produkt“ in seiner Gesamtheit, zur Wahrnehmung all seiner Elemente, während man einen konkreten Beitrag lesen möchte. Der Leser kann nicht mehr das Geschehen in anderen Buchteilen ignorieren, denn sie durchkreuzen das gesamte Buch.

Der inhaltliche Teil besteht aus sechs Beiträgen, allesamt von renommierten Kennern der Materie verfasst, angefangen bei Gal Kirn mit seinem theoretischen Einführungssessay „New Yugoslav Cinema – A Humanist Cinema? Not Really“ (S. 10–45), über Ana Janevskis Beitrag „We Cannot Promise To Do More than Experiment! On Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in the 60s and 70s“ (S. 46–75), einem Auszug aus Pavle Levis Monografie unter dem Titel „The Rax Image“ (S. 78–104), Sezgin Boyniks Beitrag „On Makavejev, On Ideology – The Concrete and the Abstract in the Readings of Dušan Makavejev’s Films“ (S. 106–152), dem kurzen Beitrag „Shoot It Black! An Introduction to Želimir Žilnik“ (S. 170–178) von Boris Buden, sowie dem Abschlusstext „Marxism and Mud – Landscape, Urbanism and Socialist Space in the Black Wave“ (S. 180–212) von Owen Hatherly.

Die 1960er Jahre stellten für das jugoslawische Kino eine Periode des grundlegenden Wandels dar. Machten bis dahin vor allem filmische Adaptionen des Volksbefreiungskrieges einen Großteil der jährlichen Filmproduktion aus, so wandelte sich dieses Bild in den Sechzigerjahren, und diejenigen Partisanenfilme, die von jungen Regisseuren wie Živojin Pavlović, Vojislav „Kokan“ Rakonjac oder Puriša Đorđević gedreht worden sind, entsprachen nicht dem üblichen Heldenepos vergangener Tage.

Was nun aber, jenseits des ästhetischen Moments, anders in der Darstellung des Partisanenkriegs und der jugoslawischen Nachkriegsgesellschaft war, wird in den aktuellen Beiträgen zum „Neuen jugoslawischen Film“ nicht ausreichend historisiert und kontextualisiert – nämlich die ideell-politische Ausrichtung eines Kunstwerks. Dabei spielt insbesondere das Verhältnis zu einem anderen Zweig des jugoslawischen Geistes- und Kulturlebens der Sechzigerjahre eine präjudizierende Rolle, nämlich der intellektuellen Ausstrahlungswirkung der linksradikalen jugoslawischen Praxis-Philosophie auf den filmischen Gegenstand.

Die grundlegende These im vorliegenden Buch wird als „Humanistische Hypothese“ vorgestellt. Dabei hebt sich vor allem eine Argumentationslinie hervor, die nicht nur kulturtheoretisch verkürzend und einseitig ist, sondern in einer spezifischen Tradition mit der parteioffiziellen Beurteilung und Abqualifizierung der anthropologisch inspirierten Marxismusforschung der Sechzigerjahre steht. Ihre Gemeinsamkeit liegt vor allem im Humanismus-Vorwurf begründet, der in den Sechziger- und Siebzigerjahren als „abstrakter Humanismus“ gegen die Philosophen aus dem Umkreis der Praxis-Redaktion erhoben worden ist, um in der neueren Literatur als „humanistische Hypothese“ wieder neu aufgerollt zu werden. Dabei krankt dieses Konzept mindestens an zwei entscheidenden Stellen. Einerseits verkürzt es die Philosophie der radikalen Linken auf einen nicht näher definierten Humanismus, dem das Stigma der naiven Gutmenschlichkeit anzuhaften scheint.<sup>1</sup> Andererseits erfasst es die Verbindungslinien und Möglichkeiten intellektueller Interaktion lediglich statisch, indem eine intellektuelle Dominanz behauptet wird, der zufolge „[t]he cognitive climate of Praxis overdetermined the sphere of culture“ oder „the New Yugoslav Film simply translated and mediated Praxis` humanist ideas into the cinematic world.“ (S. 11)

Die Redaktionsmitglieder und Autorinnen und Autoren der Zeitschrift Praxis als faktische Anhänger eines nicht näher definierten Humanismus zu betrachten, sie darüber hinaus zu Vertretern einer Philosophieschule zu erheben – diese interpretatorische Unzulänglichkeit hätte schon durch einen kursorischen Blick in die Historie der ideellen Genese der jugoslawischen Linksphilosophie vermieden werden können. Stattdessen erscheint der „Neue jugoslawische Film“ bei all jenen, die der intellektuellen Komplexität und Gegenseitigkeit einen Raum bieten wollen, als »massively influenced by humanist Marxist philosophy school Praxis«, die Autoren des neuen Films würden in der »humanistischen Hypothese« gar in eine direkte philosophische Abhängigkeit geführt. Die Erklärung dafür liege in einer unreflektierten Staats- und Parteikritik begründet: „The

---

<sup>1</sup> Einen guten Debattenbeitrag zur Humanismusfrage im Marxismus liefert Klaus Holz: Holz, Klaus (2013): Ethik der Utopie. Posthumanismus Marx zufolge. In: jour fixe initiative berlin (Hg.): »Etwas fehlt«. Utopie, Kritik und Glücksversprechen. Münster: edition assemblage (jour fixe initiative berlin), S. 31-62.

humanist hypothesis does not simply fall from the sky. In some cases it directly fits into the simplistic schema, which opposes good Art and the evil State party apparatus.“ (S. 12)

Der Hintergrund dieser Aburteilung liegt in einem analytischen Fehlschluss begründet, der gar nichts mit dem filmischen Wirken und seiner kulturhistorischen Kontextualisierung zu tun hat, sondern eine Reaktion auf die nationalistische Usurpation oppositioneller Intellektueller aus der Zeit des gemeinsamen jugoslawischen Staates durch die neuen nationalen Eliten darstellt. In diesem nationalistischen Narrativ erschienen Intellektuelle und Künstler, die sich als kritische Begleiter der jugoslawischen Zeitläufte erwiesen hatten, als „beste“ Vertreter nationaler Freiheitsbestrebung, als antikommunistische Vorhut des freiheitlich-demokratischen Nationalstaats. Insofern ist zwar die Feststellung richtig, dass „[...] dissident artists [...] are retrospectively labelled as the representatives of the national literature and national film [...]. According to heroic dissidents, art becomes a supplement to the future national State, a supplement to nationalistic politics, which became a part of new ideological universe.“ (S. 13)

Doch die Konsequenzen, die daraus gezogen werden, erweisen sich als fragwürdig, wenn man das nationalistische Narrativ eintauscht gegen eine nachholende Legitimierung des jugoslawischen Staatsapparats und damit dessen ideologische Disqualifizierungen der linksradikalen Philosophie. Der Gegensatz „gute Kunst“ vs. „böser Staat“ ist zwar nationalistisch begründet und politisch instrumentalisiert worden, doch der Umkehrschluss „guter Staat“ vs. „böse Kunst“ bzw. „böse Praxisphilosophie“ greift zu kurz. Wie an anderer Stelle schon bemerkt, ist die dissidente Etikettierung der hauptsächlichen Protagonisten zumindest hinterfragbar, denn es handelte sich bei nahezu allen Vertretern dieses Milieus um keine Antikommunisten, und noch weniger um Antijugoslawen. Im retrospektiven Humanismusvorwurf erscheinen dann auch diejenigen Regisseure, die im Rahmen der „humanistischen Hypothese“ als Humanisten und kognitive Anhänger der Praxis detektiert worden sind, als politisch fragwürdig, denn sie hätten mit ihrer Subjektzentriertheit den Weg zur Postmoderne vorweggenommen. (S. 23) Ein Blick auf den historischen Kontext dagegen zeigt, dass diese Grenzlinien in der konkreten historischen Situation anders verlaufen sind. Dieser Blick eröffnet ein Panorama gesellschaftlicher Emanzipationsprozesse im Rahmen des sozialistischen Jugoslawien, die weniger von ideologischen oder ideellen Dichotomien begleitet waren, als vielmehr von einem intellektuellen Einverständnis darüber, dass weder der etatistische Sozialismus noch der liberale Kapitalismus das Ende der Geschichte sein können und, was für viele Protagonisten und ihr Wirken besonders evident war, eine grundsätzliche Loyalität gegenüber dem eingeschlagenen Weg des jugoslawischen Selbstverwaltungssozialismus.

Nichtsdestotrotz stellt das hier rezensierte Buch einen wichtigen Beitrag für die Erforschung des jugoslawischen Kulturlebens, und speziell des „Neuen jugoslawischen Films“ in den Sechzigerjahren dar.