



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Die Darstellung der Frau in jugoslawischen
Partisanenfilmen zwischen 1947 und 1972

verfasst von / submitted by

Zerina Rekić

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Geschichte,
Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

Der größte Dank gebührt meinen fürsorglichen Eltern, die mich in all den Jahren auf meinem akademischen Weg bedingungslos unterstützt und mir diesen erst ermöglicht haben. Od srca hvala!

Herzlich bedanken möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ. Prof. Dr. Frank Stern für seine wissenschaftliche Unterstützung und konstruktiven Vorschläge, die mir zu einem rechtzeitigen Abschluss der Diplomarbeit verholfen haben.

Bedanken möchte ich mich auch bei Dr. Andreas Filipović, der mir mit Literatur(hinweisen) und hilfreichen Inputs zur Seite gestanden ist.

Besonderer Dank gilt außerdem meiner treuen Freundin und universitären Wegbegleiterin Anđela.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Begründung der Filmauswahl	2
1.2	Forschungsziel und Methode	2
1.3	Forschungsfragen	3
2	Die Rolle der Frau im jugoslawischen Befreiungskampf	4
2.1	Das okkupierte Jugoslawien 1941-1945	4
2.2	Jugoslawiens Partisaninnen	6
3	Abriss der jugoslawischen Filmgeschichte zwischen 1945 und 1972	8
3.1	Film in der Sozialistischen Republik Jugoslawien - Formationsphase	8
3.2	Die 50er Jahre	11
3.3	Die 60er Jahre – Von Ples v Dežju bis Valter brani Sarajevo	13
4	Vjekoslav Afrić: <i>Slavica</i> (1947)	17
4.1	Vjekoslav Afrićs Debut	17
4.2	Systematische Filmanalyse	18
4.2.1	Inhalt	19
4.2.2	Die Darstellung der Frau	19
4.2.2.1	Die Bewaffnung der Frau	24
4.2.2.2	Frau als Opfer	29
5	Fadil Hadžić: <i>Abeceda Straha</i> (1961)	32
5.1	Fadil Hadžićs Debut	32
5.2	Systematische Filmanalyse	33
5.2.1	Inhalt	33
5.2.2	Darstellung der Frau	34
6	Hajrudin Krvavac: <i>Valter brani Sarajevo</i> (1972)	46
6.1	Hajrudin Krvavac	46
6.2	Systematische Filmanalyse	47
6.2.1	Inhalt	47
6.2.2	Die Darstellung der Frau	48
6.2.2.1	Frau als Heldin	52
6.2.2.2	Frau als Verräterin	55
7	Conclusio	60
8	Bibliographie	62
9	Digitale Quellen	66
10	Medienverzeichnis	67

11	Abbildungsverzeichnis.....	68
12	Anhang.....	69
13	Abstract.....	70

1 Einleitung

„Merkwürdig! Seit ich in Sarajevo bin, suche ich Valter und finde ihn nicht. Jetzt, wo ich gehen muss, weiß ich, wer er ist.“

–„Sie wissen, wer Valter ist? Sagen Sie mir sofort seinen Namen!“

„Ich werd‘ ihn Ihnen zeigen! Sehen diese Stadt? Das ist Walter!“

Es waren wohl die berühmtesten Zeilen des jugoslawischen Kultfilms *Valter brani Sarajevo*, die mein Interesse zum Thema „Jugoslawischer Partisanenfilm“ geweckt haben. Das Zitat kannte ich allerdings nicht aus dem Film selbst, sondern aus dem Intro eines 1984 erschienenen Musikalbums namens „Das ist Walter“ der jugoslawischen Band Zabranjeno Pušenje (dt.: „Rauchen verboten“), die im Übrigen mindestens so viel Kultanspruch besitzt wie der Film selbst. So wurde *Valter brani Sarajevo* mein persönliches Debut zur Auseinandersetzung mit jugoslawischen Partisanenfilmen. Darauf folgten Spielfilme aus der Formationsphase, die schließlich mein Augenmerk auf die Darstellung der Frau darin richten ließen. Meine Beobachtungen fokussierten sich auf die Darstellung der Frauenrollen in der Gesellschaft, die optische Aufmachung der Frauen und die damit verbundene Wirkung durch die technische Herangehensweise.

Im Zuge meiner ersten Recherchen zum Thema Darstellung der Frau in jugoslawischen Partisanenfilmen musste ich feststellen, dass es einen beachtlichen Korpus an Literatur in Bezug auf die jugoslawische Kinematographie per se gibt, eine Untersuchung der Darstellung der Frau in diesen aber entweder spärlich oder gar nicht vorhanden ist. Dies habe ich zum Anlass genommen, die Darstellung der Frau in diesem Kontext mit Hilfe der überschaubaren Anzahl an wissenschaftlichen Publikationen selbst zu untersuchen.

Daher ist die vorliegende Arbeit in ihrer Struktur so aufgebaut, dass im zweiten Kapitel eine historische Abhandlung zu Frauen im jugoslawischen Befreiungskampf des Zweiten Weltkriegs angeschnitten wird, um einen retrospektiven historischen Einblick zu gewähren. Das dritte Kapitel beschäftigt sich überblicksmäßig mit der jugoslawischen Kinematographie nach dem Zweiten Weltkrieg, um die in der Arbeit analysierten Filme besser in Kontext setzen zu können. Bereits im vierten Kapitel wird die erste Systematische Filmanalyse mit dem Schwerpunkt Frauendarstellung durchgeführt, beginnend mit Vjekoslav Afrićs *Slavica*

(1947), der ersten jugoslawischen Spielfilmproduktion. Das fünfte Kapitel widmet sich Fadil Hadžićs *Abeceda straha* (1961), bevor das sechste Kapitel mit der Analyse Hajrudin Krvavacs Kultfilm *Valter brani Sarajevo* (1972) daran anknüpft und den analytischen Teil abschließt. Die Conclusio der Arbeit bildet das letzte inhaltliche Kapitel, in dem die aus der Recherche und Filmanalyse gewonnen Ergebnisse zusammengefasst und die Forschungsfragen beantwortet werden.

1.1 Begründung der Filmauswahl

Jugoslawische Partisanenfilme gab es in verschiedenen Genre-Ausführungen, was sich auch in der Filmauswahl widerspiegeln soll. *Slavica* (1947), *Abeceda straha* (1961) und *Valter brani Sarajevo* (1972) sind jeweils in verschiedenen Jahrzehnten produziert und filmästhetisch auf unterschiedliche Arten realisiert worden, haben aber dennoch zweierlei gemeinsam: Das Narrativ des jugoslawischen Befreiungskampfes einerseits und die aktiven Frauenrollen andererseits.

1.2 Forschungsziel und Methode

Ziel der Arbeit ist es, Aspekte der Darstellung der Frau aus den ausgewählten Werken exemplarisch darzulegen. Im Fokus steht die visuelle Umsetzung von Schlüsselszenen und -Sequenzen, in welchen die weiblichen Charaktere die im Film erzählte Geschichte maßgeblich prägen. Dabei werden hauptsächlich Kameraeinstellung und -Führung und die damit einhergehende Wirkung in Verbindung mit vorhandenen Dialogen analysiert.

Um eine umfassende Analyse erstellen und eine Interpretation derselben durchführen zu können, wird Helmuth Kortes Systematische Filmanalyse¹ herangezogen. Dabei sollen einzelne Kameraeinstellungen und Kameraführungen gemeinsam mit Lichtverhältnissen – sofern diese zu erkennen sind – auf ihre Wirkung in Bezug auf die in den Filmen agierenden Frauenfiguren hin untersucht werden. Eine weitere wichtige Rolle spielt die Musik im Film. Darüber hinaus soll auf die von Korte angeführten Dimensionen der Filmrealität (Inhalt, Form, Handlung), Bedingungsrealität (Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in der Form filmisch aktualisiert), Bezugsrealität (Verhältnis zwischen filmischer Darstellung und realer Bedeutung des dargestellten Problems) und Wirkungsrealität (Rezeption)² eingegangen werden.

¹ Helmuth Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (Berlin 2010).

² Korte, Einführung, 23f.

Die historische Aufarbeitung zu den jugoslawischen Partisaninnen im Zweiten Weltkrieg in Jugoslawien sowie jene der jugoslawischen Filmgeschichte erfolgt ausschließlich qualitativ mit Hilfe von Literaturrecherche.

1.3 Forschungsfragen

Aus dem erwähnten Forschungsziel ergeben sich folgende Forschungsfragen, die es zu beantworten gilt:

FF1: Welche Funktion(en) übernehmen weibliche Figuren in den ausgewählten Werken?

FF2: Wie wird die Funktion der weiblichen Figuren filmästhetisch umgesetzt?

FF3: Welche Gemeinsamkeiten gibt es trotz der unterschiedlichen Zugänge in unterschiedlichen Jahrzehnten in der Darstellung der Frau?

Anmerkung: Sämtliche Übersetzungen der Dialoge, die in der Filmanalyse Eingang finden, wurden aus dem Bosnisch/Kroatisch/Serbischen ins Deutsche, sofern nicht anders gekennzeichnet, selbst verfasst.

2 Die Rolle der Frau im jugoslawischen Befreiungskampf

Der Kriegsverlauf während des Zweiten Weltkriegs auf dem Gebiet des Königreichs Jugoslawien ist geprägt von einer komplexen Dynamik, die aus mannigfaltigen Allianzen der vielzähligen Konfliktparteien resultierte. Ein Thema, das nur schwer auf ein paar wenigen Seiten aufgegriffen werden kann, dennoch soll das folgende Kapitel einen kurzen Überblick über das Kriegsgeschehen und die darin agierenden Parteien gewähren. Daher wird im ersten Unterkapitel die Partizipation der jugoslawischen Partisanen skizziert, bevor im zweiten Unterkapitel die Mobilisierung von weiblichen Widerstandskämpferinnen Eingang findet.

2.1 Das okkupierte Jugoslawien 1941-1945

Jugoslawien wurde im zweiten Weltkrieg, nachdem es am 6. April 1941 von Deutschland angegriffen wurde,³ von vier Besatzungsmächten okkupiert. Deutschland besetzte den nördlichen Teil des heutigen Kroatiens und Bosniens sowie das gesamte Territorium des heutigen Serbiens. Italien beanspruchte den dalmatischen Raum für sich, also den südlichen Teil Kroatiens sowie Montenegro, Kosovo und das westliche Mazedonien.⁴ Bulgarien nahm den Großteil Mazedoniens und südöstliches Territorium Serbiens ein. Ungarn besetzte den Nordosten Sloweniens und die im Norden gelegenen Territorien Bačka und Baranja.⁵

Eine Besonderheit im besetzten Jugoslawien stellte der „Unabhängige Staat Kroatien“ unter Ante Pavelić dar, ein Marionettenstaat der Nazis.⁶ Der NDH (Nezavisna Država Hrvatska, dt.: Unabhängiger Staat Kroatien) wurde am 10. April, unmittelbar nachdem die Deutschen in Zagreb einmarschiert sind, ausgerufen. An der Spitze dieses lediglich formal unabhängigen Staates stand die kroatische faschistische Organisation „Ustaša“ (Ustaša – Hrvatska Revolucionarna Organizacija, dt.: Aufständischer – kroatische revolutionäre Organisation), angeführt von Pavelić, mit dem Ziel der Errichtung eines kroatischen Nationalstaates.⁷ Allerdings war der „Unabhängige Staat Kroatien“, wie bereits erwähnt, nicht unabhängig und

³ Rolf Wörsdörfer, *Krisenherd Adria 1915-1955. Konstruktion und Artikulation des Nationalen im italienisch-jugoslawischen Grenzraum* (Paderborn 2004) 320.

⁴ Slavko Goldstein, *Der Zweite Weltkrieg*. In: Dunja Melcic (Hg.), *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen* (Wiesbaden 2007), 170-185, hier: 171.

⁵ Wiesinger, *Partisaninnen. Widerstand in Jugoslawien 1941-1945* (L'homme Schriften 17, Wien/Köln/Weimar 2008) 21.

⁶ Jancar-Webster, *Women and Revolution in Yugoslavia 1941-1945* (Women & Modern Revolution Series, Denver/Colorado 1990) 44.

⁷ Wiesinger, *Partisaninnen*, 22.

allen voran nicht homogen: Von den 6,3 Millionen Einwohnerinnen und Einwohnern waren 3,3 Millionen Kroatinnen und Kroaten, knapp zwei Millionen Serben und Serbinnen und 700.000 Musliminnen und Muslime. Der Rest setzte sich aus ungefähr 150.000 Volksdeutschen und anderen Minderheiten zusammen.⁸

Bereits 1941 wurde der nationalistische General Milan Nedić von den Deutschen als Ministerpräsident in Serbien eingesetzt, dessen Aufgabe es war, den Widerstand mit einheimischen Truppen zu brechen, um dadurch das deutsche Militär zu entlasten.⁹ Neben den serbischen Kollaborateuren gab es noch die königstreuen Guerillakämpfer Četnici, die zwar unter mehreren Anführern unkoordiniert agierten, aber die großserbische Ideologie gemeinsam hatten. Der Četnik-Widerstand, angeführt von Draža Mihajlović, wurde im Herbst 1941 sowohl von den Alliierten als auch von der Sowjetunion offiziell anerkannt und unterstützt.¹⁰

Noch bevor Jugoslawien von den Deutschen überraschend angegriffen, und in weiterer Folge okkupiert wurde, bereitete sich der kommunistische Parteiapparat des Königreichs Jugoslawiens bereits in der Illegalität auf eine mögliche Kriegshandlung vor, in dem dieser im Untergrund ausgebaut und Mitglieder der Jugendorganisationen in Erster Hilfe, Autofahren und im Waffengebrauch geschult wurde. So kam es, dass im April 1941 sich die Männer für den Dienst an der Waffe und Frauen sich für Sanitätsdienste zur Verfügung stellten. Am 12. Juli 1941 wurde zum Widerstand gegen die Okkupationsmächte aufgerufen, nachdem Jugoslawien im Aprilkrieg kapituliert hatte. Die Ziele der Volksbefreiungsbewegung wurden im August 1941 verkündet: Kampf gegen den Besatzer und ihre Kollaborateure, Sabotage, Attentate und Schutz der Bevölkerung samt ihrem Eigentum vor dem Besatzer und seinen Kollaborateuren. Auch die Machtübernahme nach dem Krieg wurde angestrebt.¹¹ Zu diesem Zeitpunkt hatte die KPJ zwischen 6.000 und 8.000 Mitgliederinnen und Mitglieder und war unter ihrem Anführer Tito gut organisiert.¹²

Die Kampfhandlungen der Partisanen lassen sich in drei Phasen einteilen. Die erste Phase, 1941, war geprägt von Sabotageakten und kleineren Operationen, die von höherrangigen

⁸ Fikreta *Jelić-Butić*, *Ustaše i Nezavisna Država Hrvatska 1941-1945* (Zagreb 1977) 106. Zitiert nach: Marie-Janine Čalić, *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert* (München 2014) 138f.

⁹ Čalić, *Geschichte Jugoslawiens*, 140.

¹⁰ Srećko Džaja, *Die politische Realität des Jugoslawismus (1918-1991)*. Mit besonderer Berücksichtigung Bosnien Herzegowinas (*Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas* 37, München 2002) 83.

¹¹ Wiesinger, *Partisaninnen*, 28f.

¹² Goldstein, *Der Zweite Weltkrieg*, 177.

Parteimitgliedern geplant und durchgeführt wurden. Die zweite Phase des Partisanenkrieges (1942-1944) ist gekennzeichnet durch die Proletarischen Brigaden, die Großoffensiven durchführten. Am 29. November 1943 deklarierte sich der Antifaschistische Rat der Volksbefreiung Jugoslawiens (Antifašističko vijeće/veće narodnog oslobođenja Jugoslavije, AVONJ) als legitimer Repräsentant der jugoslawischen Bevölkerung. Nachdem Italien am 8. September 1943 kapituliert hatte, bekam die Volksbefreiungsarmee Zugang zu deren Waffenausrüstung und Verpflegung. Die dritte Kriegsphase (1944-1945) wurde durch die Neustrukturierung der Volksbefreiungsarmee gekennzeichnet, die sich nach jener der Roten Armee orientierte und in Jugoslawische Armee (Jugoslovenska armija, JA) ein letztes Mal umbenannte. Über mehr als 300.000 Soldatinnen und Soldaten soll die JA Ende 1944 verfügt haben. Gemeinsam mit der Roten Armee befreiten die Streitkräfte der JA am 20. Oktober 1944 Belgrad, am 6. April 1945 Sarajevo und am 8. Mai Zagreb.¹³

2.2 Jugoslawiens Partisaninnen

Laut offiziellen Angaben sollen 100.000 Frauen in der jugoslawischen Volksbefreiungsarmee gedient haben.¹⁴ Angaben über solch immensen Zahlen sind jedoch nicht verifiziert.¹⁵ Im „Lexikon des Volksbefreiungskrieges und der Revolution in Jugoslawien“, aus dem Wiesinger zitiert, wird angeführt, dass von jener angeführten Anzahl an Frauen 25.000 gefallen und 40.000 verletzt wurden. 3.000 Frauen sollen nach dem Krieg Kriegsinvalidenstatus erhalten haben. Aus diesem Lexikon geht auch hervor, dass weitere zwei Millionen Frauen an verschiedenen Widerstandsaktivitäten beteiligt waren. Zahlen, die eine Aufrechterhaltung des Mythos des sozialistischen Volksbefreiungskampfes sicherstellten. Am stärksten waren Frauen im sozialen Widerstand tätig. Nachdem Jugoslawien okkupiert wurde, wurden Partisanen als Widerstandskämpferinnen der Kommunistischen Partei Jugoslawiens eingesetzt. Weibliche Parteimitglieder waren ebenfalls Teil der Aufstandspläne der KPJ, indem sie für die Organisation der Infrastruktur in den besetzten Gebieten für zuständig erklärt wurden. Männern hingegen wurde die Bildung von Partisaneneinheiten auferlegt. Um auch im Kriegsfall den Erhalt der Partei sicherzustellen, wurden 1939/40 vermehrt Frauen in die KPJ aufgenommen, wobei der genaue Frauenanteil

¹³ Wiesinger, Partisaninnen, 29f.

¹⁴ Barbara N. Wiesinger, Das Geschlecht der Partisanin: Gewalt und Geschlechterkonstruktionen am Beispiel des jugoslawischer (sic!) Widerstands 1941-1945 (L'Homme 19 2008) 115-129, hier 118.

¹⁵ Barbara N. Wiesinger, Der Krieg der Partisaninnen in Jugoslawien 1941-1945. In: Klaus Latzel, Franka Maubach, Silke Satjukow (Hg.), Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute (Krieg in der Geschichte 60, Paderborn 2011) 233-257, hier 235.

nicht bekannt ist, aber auch nicht besonders hoch gewesen sein soll. Anders verhielt es sich in der Parteiljugend SKOJ (Savez komunističke omladine Jugoslavije, dt.: Bund der kommunistischen Jugend Jugoslawien), in welcher der Frauenanteil deutlich höher gewesen sein soll bei insgesamt 30.000 Mitgliederinnen und Mitgliedern im Juli 1941.¹⁶

Bereits im Sommer 1941 bereiteten kommunistische Aktivisten den ersten Frauenrat in Drvar (Bosnien) vor, in der die Bedeutsamkeit weiblicher Partizipation im Krieg betont wurde. Das rege Interesse der Frauen veranlasste die KPJ weitere solcher Sitzungen zu organisieren. Aufgrund der hohen Anzahl an Frauenräten mündeten diese schließlich im Dezember 1942 im Zuge der ersten Konferenz der Frauenräte in Bosnien in die Antifaschistische Frauenfront (Antifastički front žena).¹⁷ Da der Bedarf an Sanitätspersonal immer größer wurde, zog man vorrangig medizinisch geschulte Frauen ein. Die Arbeit als Kranken- und Pflegepersonal galt ohnehin in erster Instanz als reine „Frauenarbeit“. Ungefähr 10.000 ausgebildete Krankenpflegerinnen und 173 Ärztinnen wurden so Teil der Volksbefreiungsarmee. Die positive Einstellung zur Partisanin auf männlichem Terrain rührte nicht zuletzt daher, dass die Volksbefreiungsarmee jede (freiwillige) Hilfe gebrauchen konnte. Eine steigende Anzahl an Kämpferinnen und Kämpfer und allgemein Beteiligter steigerte gleichzeitig die Chance eines Sieges gegen die Besatzer.¹⁸ Laut offiziellen Angaben sollen 70% der Partisaninnen unter 20 Jahre alt gewesen sein. Grundsätzlich gab es ein Mindestalter von 18 Jahren. Kampfbereite Minderjährige wurden ebenfalls eingezogen, sofern sie dies selbst wollten. Es gab darüber hinaus auch keine offizielle Vorbereitung für die jungen Frauen, die keinerlei Erfahrung mit dem Umgang mit Waffen hatten und zu diesen erst im aktiven Kampf kamen. Ihre mangelnde Erfahrung war auch meist der Grund, weshalb viele Frauen im Kampf ihr Leben verloren haben. Der Großteil der jungen Kämpferinnen kam aus der ärmeren Bauernschicht und aus Dörfern, die der Besatzung zum Opfer fielen und sich so am Widerstand beteiligen wollten. Die jungen Frauen aus den Städten waren schon zuvor mit den kommunistischen Ideen vertraut geworden, durch Literatur- und Schulvereine.¹⁹

Die Partizipation von Frauen im bewaffneten Widerstand brachte auch ein weiteres Novum mit sich: Gleich zu Beginn des Widerstands räumte die KPJ den Frauen das aktive und passive Wahlrecht innerhalb der Parteikomitees ein. Die Gewährung politischer Rechte für

¹⁶ Wiesinger, Partisaninnen, 32-35.

¹⁷ Jelena Batinić, Women and Yugoslav Partisans. A History of World War II Resistance (Stanford 2015) 28f.

¹⁸ Wiesinger, Krieg der Partisaninnen, 236f.

¹⁹ Jancar-Webster, Women, 48f.

Frauen untermauerte die Behauptung der KPJ, dass ihr Befreiungskampf zur Schaffung eines neuen Systems führen würde, in dem die Gleichstellung der Geschlechter nach sowjetischem Vorbild eingeführt wird.²⁰

3 Abriss der jugoslawischen Filmgeschichte zwischen 1945 und 1972

Das folgende Kapitel enthält einen groben Überblick über die Filmgeschichte auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawiens nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1972. Es soll ein Einblick in die legislative und ästhetische Entwicklung der jugoslawischen Filmindustrie und damit verbundenen Werken gegeben werden.

3.1 Film in der Sozialistischen Republik Jugoslawien - Formationsphase

Bereits Ende Oktober 1944 wurde die erste Filmsektion der jugoslawischen Befreiungsarmee gegründet. Ihre Aufgabe bestand darin, Ticketpreise zu regulieren und festzulegen, welche Filme auf die Leinwand projiziert werden durften. Dabei handelte es sich in erster Linie um Filme, die von den Alliierten zur Verfügung gestellt wurden. Im Juli 1945 wurde aus der ersten Filmsektion das Filmsko preduzeće narodne republike Jugoslavije (FPNRJ) (engl.: Film Enterprise of the People's Republic of Yugoslavia). Ende 1945 wurde sie in Filmsko preduzeće federativne narodne republike Jugoslavije (FPFNRJ) (engl.: Film Enterprise of the Federation of People's Republic of Yugoslavia) umbenannt und unter die Leitung des Bildungsministeriums gestellt. Dies war der Wegbereiter für eine zentralistisch organisierte Kinematographie im neuen Staat. Im Juni 1946 wurde ein eigenes Filmkomitee gegründet, da politische Bedeutsamkeit und Wert von Filmen erkannt wurden. An die Spitze dieses Komitees wurde der bekannte Schriftsteller Aleksandar Vučo gestellt, der für dieses Amt von Tito persönlich auserwählt worden war.²¹ Die Kinematographie wurde als Propaganda-, Aufklärungsmittel und Markenzeichen der Industriekultur in den ersten Fünf-Jahresplan 1947 miteinbezogen.²² Der vom Komitee erarbeitete Fünf-Jahresplan führte zu einer erheblichen Verbesserung, was den Zugang zu Film und Kino, vor allem in den ländlichen Gebieten und ärmeren Teilrepubliken wie beispielsweise Bosnien-Herzegowina, betraf.²³ Unter dem Motto „Tehnika narodu!“ (dt.: „Die Technik gebührt dem Volk“) wurde das Ziel verfolgt, die

²⁰ Batinić, *Women and Yugsolav Partisans*, 31f.

²¹ Daniel Goulding, *Liberated Cinema*, 3f.

²² Hrovoje Turković, *Filmske pedeste*. In: *Hrvatski filmski ljetopis* 41 (Zagreb 2005) 122-131, hier: 123.

²³ Goulding, *Liberated Cinema*, 3.

technischen Errungenschaften in Bezug auf das Kino den Menschen zugänglich zu machen.²⁴ Realisiert wurde dies nach und nach durch die von Milovan Đilas geleiteten Agitprop in Form von Kinozügen und Open-Air Veranstaltungen nach Paraden und anderen Festlichkeiten, um die Massen einerseits zu unterhalten und diesen das neue System dadurch näherzubringen.²⁵ Zu den großen Erfolgen zählen die bis 1947 gedrehten ersten Spielfilme, *Slavica* (Vjekoslav Afrić) und *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović) und *Na svoji zemlji* (France Štiglic 1948) und 67 Dokumentarfilme. Der zentralistisch gesteuerten Organisation und Planung jugoslawischer Kinematographie waren sogenannte Filmagenturen aus den Ländern untergeordnet. Das immer noch bestehende Problem war der Mangel an nicht ausreichend ausgebildeten und professionellen Film- und Kameralente. Die daraus resultierende Konsequenz war jene, dass zum ersten Mal eine staatliche Hochschule für Schauspiel und Filmregie in Belgrad gegründet wurde. Zusätzlich dazu eröffneten die ersten Film labore und Produktionsstätten für technische Filmgeräte. Das Problem des mangelnden Fachpersonals wurde gelöst, indem junge Menschen nach Moskau, Prag und Rom zur Ausbildung geschickt wurden.²⁶

Die jugoslawische Filmindustrie setzte zu Beginn auf ideologische und ästhetische Elemente nach marxistisch-sozialistischem Vorbild. Die Parteilinie befolgend waren damit zwei Ziele verbunden: Erstens die Objektivierung und Bekräftigung des heroisierenden Befreiungskampfes und zweitens die Stärkung des Revolutionsgedankens, der für das Konstrukt des neuen marxistisch-sozialistischen Staates unumgänglich war. Aleksandar Vučo, Direktor des Filmkomitees, unterstrich vor 1948 die Bedeutung des sozialen Realismus, die propagandistische Bedeutsamkeit des Films, die Vorbildfunktion der sowjetischen Filmindustrie und eine kollektivistisch ausgerichtete Filmproduktion an Stelle einer individualistischen.²⁷ Doch der sowjetische Einfluss im Filmbereich konnte sich lediglich bis Ende der 40er Jahre halten, als der Bruch zwischen Tito und Stalin endgültig war.²⁸ Danach waren es einerseits der Import amerikanischer Filme und die Filmproduktion nach amerikanischem Vorbild, welche nicht nur die Filmindustrie in Jugoslawien, sondern auch die Jugend geprägt haben. Die Anlehnung an amerikanische Produktionen in Verbindung mit

²⁴ Hrovoje *Turković*, Film kao znak i sudionik modernizacije. In: Hrvatski filmski ljetopis 68 (Zagreb 2011) 104-119, hier: 110.

²⁵ Andreas *Filipović*, Debates on Society and Socialism in the Yugoslav Film of the 1960s: The Partisan Issue (Diss. Universität Wien 2017) 87-90.

²⁶ Mira *Liehm*, Antonin *Liehm*, The Most Important Art. Eastern European Film After 1945 (London 1977) 123-125.

²⁷ Goulding, Liberated Cinema, 7-10.

²⁸ Pavle *Levi*, Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema (Stanford 2007) 14.

sozialistischen Elementen dienten als klare Abgrenzung zum vorhergehenden sowjetischen Vorbild und dazu, den sowjetischen Einfluss per se einzudämmen.²⁹

Um den Partisanenfilm in einer Form zu behandeln, bedarf es einer allgemeinen Klärung, was ein Partisanenfilm überhaupt ist. Andrew Horton definiert ihn als Film, der den Sieg der kommunistischen Partisanen gegen die Nationalsozialisten und Italiener im Zweiten Weltkrieg darstellt. Dabei geht er noch einen Schritt weiter, indem er konstatiert, es seien damit die Filmemacher gewesen, die eine nationale Identität und Geschichte generiert haben. Darüber hinaus stellt er die These auf, der Partisanenfilm habe gegen Ende der 60er Jahre mit der zunehmenden Amerikanisierung (wörtlich „Hollywoodization“) in Bezug auf seinen Inhalt und Produktionsart an Authentizität verloren.³⁰

Slavica (1947) markiert den Beginn der jugoslawischen Eigenproduktion, während *Glavi Barut* (1990) der letzte aller Partisanenfilme sein sollte. Die konkrete Anzahl an Partisanenfilmen, die zwischen den beiden eben genannten gedreht wurden, ist schwer zu eruieren, da sich die Frage nach der genauen Genredefinition stellt. Ungefähr lassen sich 200-300 Filme, aus den insgesamt 890 produzierten, dem *partizanski film* zuordnen. Partisanenfilme gab es in verschiedenen Ausführungen: Partisanenthiller, Partisanenkomödien, Partisanenepen und Partisanen-Spionfilme. Darüber hinaus gab es das Sub-Genre des *film o ilegalcima* (Film über illegale Widerstandskämpfer im Untergrund). Es gab bestimmte wiederkehrende Elemente, denen man sich bediente, um einen Partisanenfilm als solchen erkennen zu können: Das historische Setting des Zweite Weltkriegs und die damit verbundene Ikonographie. Dazu gehören Uniformen, Helme der deutschen Wehrmacht, die charakteristischen langen Bärte der Četniks, schwarze Ustaša-Uniformen, Maschinengewehre und das Schiffchen.³¹

Jakiša betont, dass der Sozialistische Realismus, oder *socijalni realizam*, im Grunde genommen nicht umgesetzt wurde, sowohl in der Literatur als auch im Film. Sie bezeichnet

²⁹ Wolfgang Höpken, Durchherrschte Freiheit: Wie autoritär (oder wie liberal) war Titos Jugoslawien? In: Hannes Grandits / Holm Sunhaussen (Hgg.), Jugoslawien in den 1960er Jahren. Auf dem Weg zu einem (a)normalen Staat? (Balkanologische Veröffentlichungen. Geschichte, Gesellschaft und Kultur in Südosteuropa 58, Wiesbaden 2013) 39-69, hier: 53.

³⁰ Andrew Horton, The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film. Cinematic Perceptions of a National Identity. In: Film Criticism 12/2 (1987/1988) 18-27, hier 18.

³¹ Jurica Pavičić, Titoist Cathedrals: The Rise and Fall of Partisan Films. In: Gorana Ognjenović, Jasna Jozelić (Hg.), Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory (Volume 2, Tito's Yugoslavia, Stories Untold, Oslo 2016) 37-67, hier: 41.

die Kategorisierung der Partisanenfilme als Produkte des Sozialistischen Realismus als eine Diffamierung der Filme, die lediglich dazu dient, sie als Mainstreamwerke ihrer Zeit zu degradieren. Nach Stalins Tod 1953 rückte der Sozialistische Realismus selbst in Russland in den Hintergrund. Die Tatsache, dass Tito mit Stalin bereits 1948 brach, wirft laut Jakiša die Frage auf, wann der Sozialistische Realismus in Jugoslawien Eingang gefunden haben könnte, zumal der erste Film 1947 entstand. Merkmale, wie etwa das unerbittliche Kämpfen bis zum letzten Atemzug, um die faschistische Opposition zu brechen, Liebe ohne sexuelle Interessen, die starke Betonung der Männlichkeit, die Glorifizierung Titos und überholte Geschlechterrollen seien zwar durchaus als solche zu erkennen, waren aber nicht ausschließlich in jenen Werken zu finden, die dem Sozialistischen Realismus zugeordnet wurden.³²

3.2 Die 50er Jahre

Die jugoslawische Kulturszene, allen voran die Filmindustrie der 50er Jahre, war geprägt von Systemänderungen und einer fortschrittlichen Entwicklung der Filmproduktion. Nachdem anfänglich der Fokus auf der Verbildlichung des nationalen Befreiungskampfes gelegt war, widmete man sich Anfang der 50er vermehrt anderen Zugängen (ohne dabei auf Partisanenfilme zu verzichten). Dazu gehören unter anderem der Animations-, Kurz- und Experimentalfilm.³³

Am 27. Juni 1950 wurde das Gesetz zur Arbeiterselbstverwaltung in Jugoslawien eingeführt, das gleichzeitig mit einschneidenden Veränderungen der Filmindustrie einherging. Filmproduktion, -Handel, -Distribution und Theateraufführungen wurden in den Prozess der Dezentralisierung miteinbezogen. Die größten Veränderungen betrafen vor allem die Filmproduktion. Eine komplexe administrative Dreiteilung ging hervor, welche die Beziehungen und wirtschaftlichen Aktivitäten der Filmproduktion festlegte, angefangen von der ersten Drehbuchkonzeption bis hin zum fertigen Druck.³⁴

Die Dezentralisierungsmaßnahmen erzielten tatsächlich einen positiven Effekt, indem die künstlerische Qualität stieg und die Themenbereiche beachtlich erweitert wurden. Es gab

³² Miranda *Jakiša*, On Partisans and Partisanship in Yugoslavia's Arts. In: Miranda *Jakiša*, Nikica *Gilić* (Hg.), *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture* (Edition Kulturwissenschaft 28, Bielefeld 2015) 9-28, hier 20.

³³ *Goulding*, *Liberated Cinema*, 61.

³⁴ *Goulding*, *Liberated Cinema*, 35f.

mehr Produktionen, die sich auf zeitgenössische Themen bezogen, erstmals wurden darüber hinaus auch Komödien und historische Filme produziert.³⁵

Der Themenschwerpunkt beim Zweiten Weltkrieg blieb auch in den 50ern bestehen, geändert hat sich lediglich der Zugang zum Thema. Im Vordergrund standen erstmals individuelle Schicksale und die damit verbundenen Hürden des Alltags nach dem Krieg, der alles andere war als von der Obrigkeit zuvor propagiert. An Stelle der idealisierenden Epen, die während der Formationsphase entstanden, rückten intime psychologische Portraits und die brutale Seite des Krieges. Der bloße Überlebenskampf und Moraldilemmas waren zentrale Aspekte.³⁶ Das Image der Partisanin hatte man aufrechterhalten: Jung, schön, idealistisch und selbstaufopfernd.³⁷

Allen voran ist hier Dobrica Ćosićs Roman *Daleko je sunce* und seine Verfilmung (Radoš Novaković, 1953) zu erwähnen. Ćosić, den Befreiungskampf als Mythos der Unschuld ablehnend, war der erste, der über das persönliche Schicksal und die bittere Erkenntnis(s) eines Protagonisten über den Krieg schrieb. Er zeigt als erster auf, dass der vermeintlich glorreiche Partisanenkampf auch jene erbarmungslos beseitigte, die auch tatsächlich überzeugte Partisanen waren, sich aber absurden Disziplinarvorgaben entziehen wollten.³⁸ *Daleko je sunce* leitete eine Wendung in der jugoslawischen Kinematographie ein, die auf eine nun mehr subjektive und unkonventionelle Herangehensweise an das Thema Revolution und Volksbefreiungskampf steuerte.³⁹

Ćosićs Partisanin Bojana ist Kämpferin und Krankenpflegerin zugleich und steht damit als einzige Partisanin in ihrer Einheit stellvertretend für alle weiblichen Kämpferinnen, die im Zuge des Volksbefreiungskampfes das größte aller Opfer erbracht haben: ihre Schönheit und ihre eigentliche Lebensaufgabe, die Reproduktion beziehungsweise die Mutterschaft. Die Beziehung zwischen dem Kommandaten Uča und Bojana ist eine idealistische und platonische.⁴⁰

Als weitere Filmbeispiele des psychologischen Dramas sind unter anderem die 1956 erschienenen, preisgekrönten Werke Vladamir Pogačićs *Veliki i mali* (dt.: Der Kleine und der

³⁵ Liehm, *Liehm*, The Most Important Art, 129.

³⁶ Goulding, *Liberated Cinema*, 47.

³⁷ Batinić, *Women and Yugsolav Partisans*, 237.

³⁸ Liehm, *Liehm*, The Most Important, 131.

³⁹ Petar Volk, *Istorija jugoslovenskog filma* (Beograd 1986) 150.

⁴⁰ Batinić, *Women and Yugsolav Partisans*, 238f.

Große) und Branko Bauers *Ne okreći se sine* (Dreh dich nicht um, mein Sohn) anzuführen. In beiden Filmen spielen der urbane Raum, Kinderfiguren und Moraldilemmas eine zentrale Rolle. In Pogačićs *Veliki i mali* ist ein kleiner Junge der Held, der einem Schulfreund seines Vaters hilft, sich in ihrer Wohnung vor den Nazis zu verstecken, nachdem sich der Vater des Jungen weigert, seinem alten Freund, einem Widerstandskämpfer, Unterschlupf bei sich zu gewähren. Bauers *Ne okreći se sine* stellt ebenso das Leben im urbanen Raum während der Okkupation dar, in der ebenfalls ein kleiner Junge und sein Vater in den Hauptrollen sind. In beiden Filmen ist die helfende Hand nicht – wie man es erwarten würde – aus den eigenen (ideologischen) Reihen, sondern auch aus jenen, die sich der Okkupation gebeugt haben, und dennoch in der Lage sind, das Richtige zu tun. In *Veliki i mali* weigert sich der Familienvater aus reiner Angst seinem Freund zu helfen, auch wenn er dies gerne würde. In Bauers *Ne okreći se sine* hilft dem Kindsvater eine alte Freundin, die in einer Beziehung mit einem Nazi-Offizier ist und sich damit selbst in Gefahr begibt. Pogačićs und Bauers erfolgreiche Visualisierungen der Komplexität und moralischen Ambivalenz des Lebens während der Okkupation hatten großen Einfluss: Der urbane Thriller über den illegalen Widerstand (*film o ilegalcima*) stieg zum wichtigsten Sub-Genre des Partisanenfilms. Pogačićs und Bauers Beispiel folgten viele weitere Regisseure, wie zum Beispiel Šime Šimatović (*Nasi putevi se razilaze* 1957), Nikola Tanhofer (*Osmo vrata* 1959), Jane Kavčić (*Akcija* 1960) und Fadil Hadžić (*Abeceda Straha* 1961).⁴¹ Auf Fadil Hadžićs Ausführung des *film o ilegalcima* wird in Kapitel 5 genauer eingegangen.

3.3 Die 60er Jahre – Von Ples v Dežju bis Valter brani Sarajevo

Die 60er Jahre leiteten einen entscheidenden Wendepunkt hinsichtlich der Kinematographie und Gesellschaft in Jugoslawien ein. Ulrich Gregor sieht die Filmproduktion vor den 60er Jahren als Wegbereiter für die filmästhetischen Umbrüche danach. Die Kinematographie bis dahin beschreibt er als „Vorgeschichte“, denn nach Gregor beginnt die eigentliche jugoslawische Filmgeschichte erst in den 60er Jahren.⁴²

Bereits 1961 wurden aufgrund der Liberalisierung der bisherigen restriktiven Kulturpolitik allein 32 Filme gedreht. Die schwache Kontrolle über die Produktionsfirmen führte daher zu einer Senkung der Zahl an „ideologisch abgesegneten“ Filmen einerseits und einer größeren Anzahl an Entertainmentfilmen andererseits. Währenddessen konnten unabhängige und

⁴¹ Pavičić, *Titoist Cathedrals*, 47f.

⁴² Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960* (München 1978) 349.

sozial-kritische Filme produziert werden.⁴³ Pavle Levi führt an, dass diese Zeit der filmästhetischen Umbrüche als „goldenes Zeitalter“ des jugoslawischen Kinos rezipiert wird.⁴⁴ Angesichts der Veränderungen und der großen Anzahl an Autorenfilmen kann eine solche Charakterisierung der 60er Jahre hinsichtlich des jugoslawischen Films durchaus vollzogen werden. Der zu Beginn des Kapitels erwähnte Zugang Gregor Ulrichs hingegen suggeriert eine Art Degradierung der filmischen Produktion der Jahre davor, die in seinen Ausführungen nicht weiter argumentiert wird.

Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit einerseits nicht zu sprengen und andererseits thematisch nicht allzu sehr abzuschweifen, werden im Folgenden die wichtigsten und gleichzeitig prominentesten Vertreter und ihre bedeutendsten Werke des sogenannten Neuen jugoslawischen Films, oder wie dieser gegen Ende der 60er Jahre erstmals und auch diffamierend *Crni Talas*⁴⁵ (dt.: Schwarze Welle) genannt wurde, vorgestellt.

Während in Frankreich unter anderem Jean-Luc Godard und Francois Truffaut Ende der 50er Jahre sich zunächst Filmkritiken und Filmessays im *Cahiers du Cinéma* widmeten, entwickelte sich in Jugoslawien zeitgleich eine ähnliche Dynamik, die letztendlich zur Entstehung des jugoslawischen *Novi Film* führte. Die Neue Welle war tatsächlich ein globales Phänomen, das in verschiedenen Ländern Ausdruck fand.⁴⁶ Das Ende des *Novi film* markierte die Niederschlagung des Kroatischen Frühlings 1971 und die damit einhergehenden Berufsverbote einzelner Regisseure.⁴⁷

Thematisch richtete sich der Neue Film an Alltagsdarstellungen, stellte Konflikt und Scheitern einzelner Menschen und der Gesellschaft in den Vordergrund.⁴⁸ Goulding nennt zwei Schlüsselwerke, die er als die „Geburtsstunde“ des Neuen Films sieht: Aleksandar Petrovićs *Dvoje* (dt.: Zwei/Das Paar) und Boštjan Hladniks *Ples v dežju* (dt.: Tanz im Regen).⁴⁹ Die beiden Künstler, sowohl Petrović als auch Hladnik, bedienten sich erstmals der Stilmittel der Nouvelle Vague.⁵⁰

⁴³ Liehm, Liehm, The Most Important Art, 412.

⁴⁴ Levi, Disintegration, 15.

⁴⁵ Bogdan Tirnanić, Crni Talas (Beograd 2008) 83.

⁴⁶ Vlastimir Sudar, A Portrait of the Artist As a Political Dissident: The Life & Work of Aleksandar Petrovic (Bristol 2013) 33.

⁴⁷ Lutz Haucke, Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südosteuropäischen Filmgeschichte 1960-1970 (Berlin 2009) 77.

⁴⁸ Jakiša, Großes Kino, 189.

⁴⁹ Goulding, Liberated Cinema, 67.

⁵⁰ Gregor, Geschichte des Films, 349.

Weitere wichtige Vertreter des Neuen Films waren unter anderem Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Puriša Đorđević, Vatroslav Mimica, Želimir Žilnik, Ante Babaja und Matjaž Klopčič. Ihre Kritik richtete sich primär gegen den ideologischen Dogmatismus. Sie traten stattdessen für einen humanistischeren und demokratischeren Sozialismus ein. Politisch links verortet als Marxisten, sahen sie es als ihre Aufgabe, Missstände und Widersprüche innerhalb des Systems aufzuzeigen und stießen dabei auf wenig Verständnis auf Seiten der Partei. Dabei verzichteten sie auf heroisierende Darstellungen des Befreiungskampfes, indem sie die Sinnlosigkeit und Dehumanisierung des Kriegs zum Ausdruck brachten. So überrascht es kaum, dass auch die Figur der Partisanin im Neuen Film eine adaptierte Darstellung erfährt. Geprägt ist diese durch die Darstellung der Fehlbarkeit und Sexualisierung der Kämpferinnen und Kämpfer, die ebenfalls auf keinen Zuspruch von Seiten der Partei rechnen konnte.⁵¹

Jakiša betont, dass, obwohl die ab den 60ern erschienen Autorenfilme teilweise Kritik am zeitgenössischen Jugoslawien übten, sie vielmehr an einer Revolution des Ausdrucks und der Form interessiert waren. So zitiert sie Živojin Pavlović, der sich 1967 wie folgt äußerte:⁵²

„Aber ich glaube nicht weit von der Wahrheit entfernt zu sein, wenn ich behaupte, dass Gesellschaftskritik und Systemkritik nicht der Ausgangspunkt war, der uns in das Abenteuer stürzen ließ, Filme zu machen.“

Es ging laut Jakiša primär darum, wie Autorenfilmer ihre Sicht auf die Welt künstlerisch umsetzen und ihre eigene wiedererkennbare Handschrift entwickeln konnten.⁵³

Die Anzahl an Produktionen des Neuen jugoslawischen Films blieb in den 60er Jahren dennoch in der Unterzahl, zumal sich zur selben Zeit beim jugoslawischen das häufig produzierte Genre des aufwändigen Partisanenepos erfolgreich durchsetzen konnte Publikum. Das Genre erreichte in den späten 60ern und Anfang der 70er seinen Höhepunkt.⁵⁴

Einen dieser filmischen Höhepunkte stellt Veljko Bulajićs *Bitka na Neretvi* („Die Schlacht an der Neretva“ 1969) dar, dessen Produktion Unsummen an Geldern

⁵¹ Batinić, *Women and Yugoslav Partisans*, 241.

⁵² Zitiert nach Jakiša, *Großes Kino*, 202.

⁵³ Jakiša, *Großes Kino*, 202.

⁵⁴ Batinić, *Women and Yugoslav Partisans*, 244.

verschlang, diese aber nicht einnehmen konnte. Stattdessen zahlte sich der Aufwand mit 6000 von der Armee zur Verfügung gestellten Statisten und hunderten von Granaten und Bomben zumindest als Marketing-Produkt des Nation-Branding aus. Bulajićs Werk war geprägt von medialer Inszenierung der Filmpremiere in Sarajevo, bei der Tito von Sophia Loren begleitet wurde, und der internationalen Starbesetzung des Films (u.a. Orson Welles, Yul Brunner, Franco Nero). Davon abgesehen, dass die überbezahlte, 20 Millionen Dinar Produktion von *Bitka na Neretvi* sich nicht einmal in Devisen ausgezahlt haben kann, ließ sich mit Partisanenspektakeln dennoch Geld verdienen. Die zunehmenden kommerziellen Anforderungen an den Film in den 60er Jahren führten schließlich zu popkulturellen und selbstüberbietenden Strategien, um sich auf dem Filmmarkt durchsetzen zu können. Ein Musterbeispiel einer erfolgreich kommerzialisierten Partisanenproduktion ist Hajrudin Krvavac's *Valter brani Sarajevo* (1972), die in Kapitel 6 Gegenstand der Filmanalyse sein wird.⁵⁵

Die verbreitete Ablehnung des Partisanenfilms unter internationalen, aber auch jugoslawischen Filmkritikern beruht auf der Annahme, die Filme seien entweder Produkte regime-naher Parteimitglieder oder rebellischer Dissidenten. Daher rührt die diametrale Teilung der jugoslawischen Filmschaffenden in kritische Künstler, die in ihrer Arbeit auf ihre Regimekritik reduziert werden, die auf der einen ideologischen, antitotalitären Seite stehen und Künstler, deren Werke, den Totalitarismus stützend, nicht kritikfähig seien, auf der anderen. Jovanović argumentiert vehement gegen eine solche vermeintlich unvereinbare Gegenüberstellung zwischen Kunst und Politik und betont, dass auch Parteimitglieder durchaus zur Gesellschaftskritik in der Lage seien. Dabei erwähnt er dezidiert Fadil Hadžić als eben nicht systemnahen Regisseur, sondern als kritikfähigen Künstler, der als solcher in seinen Werken *Službeni položaj* (1964), *Protest* (1967) und *Tri sata za ljubav* (1968) zu erkennen sei.⁵⁶

In einer weiteren Publikation Jovanovićs, die sich explizit mit dem „in der Optik eines totalitären Paradigmas“ kategorisierten Regisseur Fadil Hadžić befasst, beanstandet der Autor die Gleichsetzung des jugoslawischen Sozialismus mit einem Ideologiemonolith seitens vieler lokalen Filmtheoretiker. Er appelliert, den von Antagonismen geprägten

⁵⁵ Jakiša, Großes Kino, 194-197.

⁵⁶ Nebojša Jovanović, We Need to Talk About Valter. In: Miranda Jakiša, Nikica Gilić (Hg.), Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture (Edition Kulturwissenschaft 28, Bielefeld 2015) 283-313, hier: 287-289.

jugoslawischen Sozialismus als ein komplexes gesellschaftspolitisches System zu erkennen, das durchaus in diversen Filmproduktionen visualisiert werde. Erst dann könne eine adäquate Analyse der Filme anstelle einer auf das Parteibuch der Regisseure basierenden Degradierung künstlerischer Werke vorgenommen werden.⁵⁷

4 Vjekoslav Afrić: *Slavica* (1947)

Das folgende Kapitel widmet sich Vjekoslav Afrićs Debut *Slavica* aus dem Jahre 1947. Bevor die systematische Filmanalyse im zweiten Unterkapitel Eingang findet, befasst sich das erste Unterkapitel mit dem Regisseur des ersten jugoslawischen Spielfilms und geht so auch auf die Produktionsbedingungen ein. Die systematische Filmanalyse fokussiert sich auf die Frauendarstellung im Film und die damit verknüpfte Korrelation zwischen Dialog, Musik und Kameraeinstellung ausgewählter Szenen. Dazu wird zuerst der Inhalt des Films detailliert geschildert, um die zu analysierenden Szenen und deren Kontext besser nachvollziehen zu können. Danach werden die weiblichen im Film agierenden Figuren hinsichtlich ihrer Darstellung untersucht. Es soll Aufschluss darüber gegeben werden, mit welchen Mitteln sich die Visualisierung der Frauen manifestiert und auf welche Weise diese interpretiert werden kann. Im letzten Unterkapitel werden zwei Szenen gesondert untersucht, indem Einstellungsprotokolle dazu dienen, eine genaue und detaillierte Analyse zu erstellen.

4.1 Vjekoslav Afrićs Debut

Vjekoslav Afrić wurde am 6. August 1906 auf der kroatischen Insel Hvar geboren, die zum damaligen Zeitpunkt noch zu Österreich-Ungarn gehörte.⁵⁸ 1927 absolvierte er die staatliche Schauspielschule in Zagreb und war danach in Zagreb, Sarajewo, Split und Belgrad als Theaterschauspieler tätig. 1942 schließt er sich gemeinsam mit einer Gruppe von Schauspielern den Partisanen an und gründet in jenen Kriegsjahren „das Theater der Volksbefreiung“. Unmittelbar nach dem Krieg agierte er als Schauspieler, Regisseur und schließlich als Direktor der Filmhochschule in Belgrad.⁵⁹ Afrić feierte sein Debut mit dem ersten jugoslawischen Spielfilm *Slavica* 1947. Seine Fertigkeiten, die er zu diesem Zeitpunkt vorzuweisen hatte, stammten aus seiner Zeit als Regieassistent während der Dreharbeiten des

⁵⁷ Nebojša Jovanović, Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme. In: Hrvatski filmski ljetopis 65-66 (Zagreb 2011), 47-60, hier 59.

⁵⁸ <https://www.imdb.com/name/nm0012744/> (13.11.2019).

⁵⁹ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=700> (13.11.2019)

ein Jahr zuvor erschienenen, sowjetischen Spielfilms *V gorach Jugoslavii* (dt.: In den Bergen von Jugoslawien) unter der Regie von Abram Room. Die sowjetische Produktion auf jugoslawischem Territorium war für viele angehende Filmemacher aus Jugoslawien die Weichenstellung ihrer Karrieren. Neben Vjekoslav Afrić selbst waren unter anderem Žorž Skrigin, der Kameramann von *Slavica* und France Štiglic, späterer slowenischer Filmemacher, am Set von *V gorach Jugoslavii* beteiligt.⁶⁰ Die Schauspielerinnen und Schauspieler setzten sich ausschließlich aus Theaterschauspielerinnen und -Schauspielern zusammen, die zu diesem Zeitpunkt über keinerlei Dreherfahrungen verfügten.⁶¹

Slavica wurde zu einem großen Erfolg mit ungefähr einer Million Zuseherinnen und Zusehern in den ersten Monaten nach der Premiere. Literatur- und Theaterkritiker Eli Finci kritisierte den ersten heimischen Film als ungeschickt, starr und pathetisch – Tadel, dem sich zahlreiche weitere Kritiker angeschlossen hatten. Afrić wehrte sich gegen eine solche Bewertung seines Debuts darauf hinweisend, die Kritiker hätten sein Konzept des mediterranen Partisanen-Melodramas nicht verstanden.⁶²

Der Titel *Slavica* kann darauf zurückgeführt werden, dass der Protagonist in Abram Rooms Werk den Namen Slavko trägt. Slavica ist ein Diminutiv des Namens Slavka, der gleichzeitig das weibliche Pendant des männlichen Vornamens Slavko darstellt.⁶³ Weitere Korrelationen werden in der folgenden Analyse Eingang finden.

4.2 Systematische Filmanalyse

Die Systematische Filmanalyse zielt auf eine präzise Ergründung der visuellen Mittel der in *Slavica* dargestellten Frauen. Im Fokus stehen Szenen und Subsequenzen, die für die erzählte Geschichte im Film von maßgeblicher Bedeutung sind. Dazu wird zuerst der Inhalt kurz wiedergegeben, bevor die einzelnen Kameraeinstellungen⁶⁴ und deren Bedeutung untersucht werden.

⁶⁰ Wurm, From Slavko to Slavica, 162f.

⁶¹ Natascha Vitorelli, With or Without Gun. Staging Female Partisans in Socialist Yugoslavia. In: Miranda Jakiša, Nikica Gilić (Hg.), Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture (Edition Kulturwissenschaften 28, 2015) 117-136, hier: 123.

⁶² Nenad Polimac, OBLJETNICA SLAVNOG HRVATSKOG FILMA. Milijun i pol ljudi nahrupilo u kina, a naša slavna glumica slomila se pod teretom slave. In: Jutarnji list (7.5.2017), <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/obljetnica-slavnog-hrvatskog-filma-milijun-i-pol-ljudi-nahrupilo-je-u-kina-a-nasa-slavna-glumica-slomila-se-pod-teretom-slave/6014636/> (14.12.2019).

⁶³ Wurm, From Slavko to Slavica, 191.

⁶⁴ Zu den beiden Subsequenzen in 4.2.2.1 und 4.2.2.2. befinden sich im Anhang Einstellungsprotokolle.

4.2.1 Inhalt

Slavica spielt in einem kleinen Fischerdorf an der dalmatischen Küste. Zu den in der lokalen Sardinenfabrik ausgebeuteten Arbeiterinnen und Arbeitern gehören auch Slavica und ihre Eltern. Die junge Frau wird dazu angehalten, Mate Bigula, den Fabrikbesitzer zu heiraten, um sich und ihre Familie finanziell abzusichern. Slavica weigert sich, nachzugeben und entscheidet sich für den jungen Fischer Marin, der sich einer Gruppe von Arbeiterinnen und Arbeitern angeschlossen hat, um eigenen Fischfang zu betreiben. Auch Slavica schließt sich der neu gegründeten Genossenschaft an, für deren Schiffbau sie genug Geld auftreibt, um es fertigstellen und in weiterer Folge auf den Namen Slavica taufen zu lassen. Slavica und Marin heiraten kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, woraufhin sie sich den Partisanen anschließen und sich so gegen die italienischen Besatzer positionieren, die das neue Schiff für sich beanspruchen. Die Partisanen verstecken das Schiff, flüchten mit Hilfe des Partisanenanführers Ive Marušić und kämpfen zum Schluss auf offenem Meer gegen Deutsche und Italiener. Slavica stirbt im Unterdeck des Schiffes, während sie Einschusslöcher zu stopfen versucht.

4.2.2 Die Darstellung der Frau

Im Film gibt es Frauenfiguren auf der Partisanenseite, die sichtbar vor die Kamera treten und sich artikulieren. Lediglich zwei davon, nämlich Slavica, die Protagonistin selbst und ihre Mutter Luce stellen Hauptakteurinnen dar, die für die erzählte Geschichte im Film von Bedeutung sind. Eine dritte Akteurin, deren Name nicht genannt wird, ist gleichzeitig auch das erste sichtbare (weibliche) Opfer des Krieges, welches durch Zufall von den Partisanen entdeckt wird und ihnen während ihrer letzten Atemzüge mit Müh und Not von der aktuellen Lage im Fischerdorf Bericht erstattet. Frauenfiguren, die zum politischen Feind gehören, treten in den Hintergrund, spielen keine tragende Rolle in der Geschichte und haben de facto keine Stimme.

Slavica ist eine selbstbewusste junge Frau, die Entscheidungen selbst trifft, ohne Rücksicht auf Verluste. Sie widersetzt sich dem strengen Ton ihres Vaters, der ihr ausdrücklich zu verstehen gibt, dass die Vermählung mit Mate Bigula das Beste wäre, was ihr widerfahren könne und weist auf den Klassenunterschied der beiden Familien hin. Dabei sitzt er auf einem Stuhl den beiden Frauen den Rücken zukehrend, und eine Pfeife rauchend, während er dabei seine Ansichten noch sachlich von sich gibt. Bezeichnend für diese Szene ist die Wahl der

Kameraeinstellung: Der Einsatz der Totalen untermauert den Gegensatz der beiden unterschiedlichen Klassen, über die Slavicas Vater spricht. Zu sehen sind die drei Akteure in einem archaisch und simpel eingerichteten, kalt wirkendem Raum, der ihre Armut widerspiegelt, Abb.1). Die Mutter steht hinter Slavica, die vor dem Fenster ihren Blick in die Ferne schweift, und appelliert eindringlich an sie, auf den Vater zu hören, doch Slavica, ihren Blick kurz zu ihren Eltern wendend, entgegnet ihnen harsch: „Ne mogu mama. Ne volim ga!“ (dt.: „Ich kann nicht, Mutter. Ich liebe ihn nicht!“). Wenig beeindruckt von Slavicas emotional geladener Reaktion steht der Vater demonstrativ auf und stellt ihr wütend ein Ultimatum: „Ili njega ili z Bogom!“ (dt.: Entweder er oder auf Widersehen!“). Unverzüglich erwidert seine Tochter: „Onda bolje da idem odmah!“ (dt.: Dann ist es wohl besser, ich gehe gleich!“).



Abb. 1

In ihrer Alltagskleidung, bestehend aus einem langen schwarzen Rock, einer weißen hochgeknöpften Bluse und einem Kopftuch, verlässt sie entschlossen, aber resigniert das Haus ihrer Eltern. Als Slavica zur Tür geht, erweckt die ruckartige Bewegung des Vaters den Eindruck, als ob er ihr nachgehen will, unterlässt dies letztendlich, da ihm Slavicas Mutter im Weg steht. Die Wortwahl, die Lautstärke und Körpersprache des Vaters kann man in diesem Streitgespräch als Zeichen seiner Autorität interpretieren, die unter seinem Dach nicht zu hinterfragen ist. Die wortkarge Mutter spricht nur, wenn sie ihren Mann in seinen Worten bekräftigen möchte, indem sie Slavica nahelegt, auf den Vater zu hören. Von ihr gibt es keine Nahaufnahme, frontal sieht man sie lediglich in der bereits erwähnten Totalen, in der sie Geschirr abtrocknet und ein einziges Mal ist ihr Profil in der Amerikanischen zu sehen, als sie sich verbal ihrer Tochter zuwendet. Ihre Rolle ist im Gespräch, das letztlich nur zwischen dem Vater und Slavica stattfindet, passiv und untergeordnet. Klar ersichtlich ist in dieser Szene, die in der elften Minute des Films zu sehen ist, die Rollenverteilung der Geschlechter. Der Vater ist eindeutig als Familienoberhaupt zu erkennen, dessen Wort für alle gültig ist. Die

Mutter unterstützt ihren Mann in seinen Ansichten und in seiner Herangehensweise, wie er Gesagtes artikuliert. Slavica hingegen verkörpert hier die Rebellion gegen diese alteingesessenen Strukturen und Denkweisen, indem sie die Liebe dem Geld und hohem Status vorzieht – und steht damit vorerst alleine da.

Es ist Slavica, die die vorerst gestoppten Bauarbeiten am Schiff wieder aufnehmen lässt. Sie treibt Geldspenden der Fabrikarbeiter auf, wofür sie auf der Baustelle von den Männern gefeiert wird – sie tragen sie auf Händen und jubeln erfreut. Motiviert setzen die Arbeiter den Schiffbau fort. Diesen Moment der Euphorie nutzen Slavica und Marin, um sich hinter dem Schiff alleine zu unterhalten. Auch hier zeigt sich die junge Frau entschlossen, in zweierlei Hinsicht. Zuerst suggeriert sie ihm, dass er sich wie ein Ehemann verhalte, da er ihr im scheinbaren Befehlston verbietet, weiterhin in der Sardinenfabrik zu arbeiten. Slavica macht sich Marins – wenn auch scherzhafte – Voreingenommenheit zu Nutze, als sie ihn mit der Bedeutung seiner Worte konfrontiert: „Ja sam mislila da si muž kad tako zapovidaš?“ (dt.: „Ich dachte schon, du wärst (m)ein Ehemann, wenn du schon Befehle erteilst.“). Anfänglich etwas verblüfft über ihre Aussage, fragt er sie schließlich „Muž? Ovaj... Mogu i to da budem! Reci Slavice, hoćeš li da se udaš za mene?“ (dt.: „Ehemann? Naja, also... Das kann ich auch sein! Sag‘ Slavica, willst du mich heiraten?“). Sie antwortet ihm wortlos, indem sie lediglich mit dem Kopf nickt und lächelt. Da Slavica ihm verspricht, ihn nach Fertigstellung des Schiffes zu heiraten, macht sich Marin mit einer übertriebenen Euphorie an einen Hobel, um zu zeigen, dass er es ernst meint und seine Angebetete so schnell wie möglich heiraten möchte. Bevor er sich an die Arbeitsplatte macht, geht er einen Schritt auf sie zu, um sie zu küssen, kehrt aber zurück und widmet sich theatralisch dem Hobel. Hier ergreift Slavica noch einmal die Initiative, Marin zu küssen, und läuft davon. Vitorelli weist an dieser Stelle auf die intendierte gesellschaftliche Bestätigung der Heterosexualität und Keuschheit hin, die im Film vermittelt wird.⁶⁵ Tatsächlich kommen sich Slavica und Marin körperlich nie nahe, abgesehen von unschuldig wirkenden Küssen und Umarmungen, die immer nur dann stattfinden, wenn sie sich räumlich voneinander trennen müssen.

Als die gesamte Genossenschaft, der sich nun auch Slavicas Eltern angeschlossen haben, im Kerker auf ihr Todesurteil wartet, ist Luce mit ihrer Verzweiflung allein. Zuerst hält sie ihre Tochter dazu an, den Italienern das Versteck des Schiffes zu verraten. Sie bezeichnet das Schiff als „pišljiv“ (dt.: mickrig/wertlos), weshalb es nicht wert sei, so viele Menschenleben

⁶⁵ Vitorelli, *With or Without Gun*, 126.

zu kosten. Kaum spricht sie dies aus, wird der Vater, der nicht derselben Meinung wie seine Frau zu sein scheint, in einer Nahaufnahme eingeblendet, in der er wortlos seinen Kopf schüttelt. Luces Wortwahl signalisiert eine geringe Überzeugung von den Idealen, für die die anderen sterben würden. So kommt es, dass, nachdem Slavica sich weigert zu sprechen, auch die Männer auf Luces Anflehen hin sich weigern, das geheime Versteck preiszugeben. Luces Angst kann anhand ihrer Mimik und Intonation festgestellt werden. An Slavica wendet sie sich mit einem Feingefühl, das ihre Tochter umstimmen soll. Da dieser Versuch scheitert, spricht sie zu Barba Tone, der ebenfalls Stillschweigen bewahrt. Aufgelöst, nahezu hysterisch spricht sie mit Stipe, der wie die anderen standhaft bleibt. Ihre Bemühungen die Gefangenen umzustimmen werden in Nahaufnahmen wiedergegeben. In ihrem kurzen Monolog darüber, dass sie nun alle sterben werden und die letzte Sekunde geschlagen hat, sieht man ihr Gesicht in einer Großaufnahme, in der ihr Blick meist auf einen dem Zuseher/der Zuseherin nicht sichtbaren Punkt fixiert ist. Ihrer Angst wird durch ihre zunehmend laute und weinerliche Stimme Ausdruck verliehen. Luce verliert die Hoffnung, als plötzlich Ive Marušić in den Kerker stürmt, um die Gefangenen zu befreien.

Den Weg des geringsten Widerstands wählt Luce, ohne dies aber zu diesem Zeitpunkt zu ahnen, ein zweites Mal. Als die Partisanen zufällig auf den hilflosen Nikša treffen, der als Informant für die Italiener und Ustaša tätig ist und nun die Partisanen anfleht, ihn mitzunehmen, um ihm zu helfen, zeigen sie sich gütig, indem sie ihm Unterschlupf bei sich gewähren. Wohlwissend, dass der Neuankömmling nicht vertrauenswürdig ist, wird er dennoch lediglich in Luces Obhut gegeben. Da sie Nikša noch aus der Zeit in der Sardinienfabrik kennt, lässt sie ihn auf sein Flehen und Bitten hin fliehen, da er fürchtet, sonst von den Partisanen getötet zu werden. Ihn gehen zu lassen stellt sich als ein fataler Fehler heraus, schließlich ist er als Spitzel für die Besatzer und den kooperierenden Bürgermeister tätig. Als die anderen bemerken, dass Nikša davongelaufen ist, wird Luce zunächst von Marin für ihr „Vergehen“ zur Rede gestellt. Sie argumentiert damit, dass Nikša vor dem Krieg dafür gesorgt hat, dass Luce und ihre Familie ausreichend mit Nahrungsmitteln und Geld versorgt wurden. Erst als Ive Marušić sich einmischt, und Marin befiehlt, sich zurückzuhalten, lässt er Luce gehen. Bemerkenswert an dieser Szene ist die Tatsache, dass Luce nicht nur von Marin zu spüren bekommt, dass sie einen Fehler gemacht hat, sondern auch von ihrem Ehemann. Sie geht mit gesenktem Kopf an ihm vorbei, richtet diesen kurz auf und sieht ihrem Ehemann in die Augen. Ohne ein Wort zu sagen, sieht er zornig zu ihr herab, bleibt regungslos stehen und

dreht lediglich seinen Kopf und seinen verachtenden Blick zu der an ihm vorbeigehenden Luce. Dabei wird seine Mimik in einer Nahaufnahme deutlich, in der lediglich der obere Teil von Luce's Kopf beziehungsweise ihres Kopftuches am unteren Rand des Bildes zu erkennen ist. Musikalisch wird der stumme Gedankenaustausch mit tiefer, dumpfer Blasmusik untermalt, die das Unbehagen in der Situation untermauert.



Abb. 2

Der hier visualisierte Tiefstatus, in dem sich Luce nun aufgrund von Eigenverschulden befindet, suggeriert, dass die Männer an einem Strang ziehen, obwohl Luce's Ehemann ebenso von Nikša's einstigen Bemühungen der Versorgung der Familie profitiert hat. Er nimmt dieselbe Position ein wie Marin und die anderen Partisanen, indem er seiner Frau nicht den Rücken stärkt, sie stattdessen verurteilend anschweigt und mit gesenktem Kopf an sich vorbeiziehen lässt. Ähnlich wie in der Szene im Kerker ist Luce erneut nicht in der Lage, den Ernst der Situation zu erkennen und dementsprechend nach kommunistischen Prinzipien zu handeln – zuerst scheitert sie am solidarischen Schweigen und nun lässt sie einen quasi Kriegsgefangenen laufen. Nachdem sich herausstellt, dass Nikša Informationen über das weitere Vorgehen der Partisanen im Dorf verbreitet, müssen sie einen neuen Plan aufstellen, wie sie vorankommen. Luce erkennt nun die Tragweite ihres Malheurs und entschuldigt sich ehrfürchtig bei Ive Marušić: „Ive, možes li mi oprostiti? Znam strašnu sam stvar napravila. Ne razumim se ja u to sinko. Oprosti mi, oprosti mi.“ (dt.: „Ive, kannst du mir verzeihen? Ich weiß, dass ich Schlimmes angerichtet habe. Ich kenne mich in diesen Dingen nicht aus, mein Sohn. Verzeih mir, verzeih mir.“). Dabei steht sie zwischen ihrem Mann und Ive und hält sich, nachdem sie zum wiederholten Male um Verzeihung bittet, die Hand vor ihren Mund.



Abb. 3

Ive Marušić entgegnet ihr in gewohnter Besonnenheit: „Ništa majko, ništa. Sad znate da nije svakom‘ vjerovati.“ (dt.: Kein Problem, (Groß)Mutter, kein Problem. Jetzt wissen Sie, dass man nicht jedem vertrauen sollte.“). Die gewählte Kameraeinstellung der Nahaufnahme, in der alle drei agierenden Personen sichtbar sind, kann verschieden interpretiert werden. Fest steht, dass Lucas Tiefstatus hier weiterhin im Fokus bleibt, da auch ihr Mann im Bild ist, obwohl er selbst lediglich die Rolle des passiven Zuhörers einnimmt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Tatsache, dass Ive Marušić physisch über ihr steht und ihr nicht auf Augenhöhe begegnet. Obwohl die Kameraeinstellung ganz klar ihre unterwürfige Position bekräftigt, steht ihr Mann dieses Mal demonstrativ hinter ihr. Daraus ableitend lässt sich vermuten, dass er ihr nun auch symbolisch den Rücken stärkt, indem er räumlich hinter ihr positioniert ist und Lucas Problem sie selbst lösen lässt. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit wäre, dass Luce auf Drängen ihres Mannes nun vor Ive Marušić steht, um sich zu entschuldigen. Dafür spricht einerseits sein stummer Auftritt in dieser Szene und allen voran seine durchgehend ernste und zornige Mimik, die sich nach Ives wohlwollenden Worten nicht ändert. Unabhängig davon, ob sich Slavicas Mutter aus einer eigenen Erkenntnis heraus oder von ihrem autoritären Ehemann dazu bewegt wurde, sich zu entschuldigen, übernimmt sie die Rolle der naiven alten Dame, der ein junger Kommandant eine Lebensweisheit mit auf den Weg gibt, als er ihr sagt, sie könne nicht jedem Menschen vertrauen.

4.2.2.1 Die Bewaffnung der Frau

Slavicas Streben nach Selbstbestimmung ist begleitet vom Autoritätsanspruch ihres Vaters, aber auch von jenem der Mutter. Jedweder Versuch, Slavica an einer Entscheidung zu hindern, scheitert, sowohl bei der Partnerwahl als auch bei dem Entschluss, die Sardinenfabrik zu verlassen. Besonders hervorgehoben wird das emanzipatorische Moment in jener Szene, in

der Slavica auf spontane Eigeninitiative hin bewaffnet wird. Dass es überhaupt zur Verteilung der spärlich vorhandenen Waffen kommt, ist Stipe zu verdanken, der davor seine „Scham“ darüber äußert, dass er noch nicht bewaffnet ist. Daraufhin entscheidet Ive Marušić, drei Gewehre und einen zur Verfügung stehenden Revolver an seine Kameraden zu übergeben. Die folgende Abbildung besteht aus Momentaufnahmen der sieben wechselnden und zum Teil unterschiedlichen Kameraeinstellungen der Szene, in der die Bewaffnung ausgetragen wird. Es gilt die Darstellung der Frau in Hinblick auf die Korrelation zwischen Visuellem und Auditivem zu untersuchen. Im Anhang befindet sich dazu das Kameraeinstellungsprotokoll 1, das die einzelnen Kameraeinstellungen, Zeitangaben und auditiven Merkmale der Aufnahmen beinhaltet.



E1



E2



E3



E4



E5



E6



E7

Abb. 4 Revolverübergabe an Slavica

Nachdem Ive Marušić die drei Gewehre an drei Männer übergibt (einer davon ist Marin, Slavicas Ehemann), scheint er kurz zu zögern, wem er den Revolver überreichen möchte. Noch bevor er etwas sagen kann (E1), fällt ihm Slavica entschlossen und fröhlich ins Wort: „Daj ga meni!“ (dt.: „Gib ihn mir!“) (E2). Sichtlich überrascht, aber nicht abgeneigt von ihrer Idee, streckt er seinen Arm aus, um ihr den Revolver zu geben (E3), als sich in diesem Moment Slavicas Mutter einmischt und ihre Bedenken darüber äußert, dass ihre Tochter von nun an eine Waffe bei sich tragen soll: „Nemoj Ive! Di je za ženu takvo šta?“ (dt.: „Tu das nicht, Ive! So etwas ist doch nichts für Frauen!“) (E4). Ive erklärt ihr eindringlich: „Ne majko, i ona ima i ruke i glavu. I ona ima pravo da se bori.“ (dt.: „Nein, (Groß-)Mutter, auch sie hat Hände und einen Kopf, daher hat auch sie das Recht zu kämpfen.“) (E5). Erneut stellt sich Slavicas Mutter gegen das Vorhaben ihrer Tochter mit den Worten: „Ive, nemoj, daj to muškoj glavi, pa šta ona zna?!“ (dt.: Ive, tu das nicht. Gib das doch einem männlichen Kopf. Was weiß sie denn schon!?). Dieses Mal interveniert nicht Ive Marušić, sondern Slavicas Vater, der seiner Frau befiehlt, die Anordnungen zu akzeptieren und sich verbal zurückzuhalten (E6). Schlussendlich bekommt Slavica ihren Revolver, den sie an einem Gurt festmacht während im Hintergrund Musik eingespielt wird (E7).

Die Visualisierung der Bewaffnung Slavicas spiegelt drei wichtige Aspekte in Hinblick auf die Funktion der Frau in diesem Film wider: (1) die Emanzipation der Frau, (2) das Spannungsverhältnis zwischen den Generationen und den damit verbundenen Geschlechterrollen, (3) die Darstellung der historischen Erfahrung jugoslawischer Frauen im Krieg.

Das emanzipatorische Moment der Bewaffnung zeichnet sich in dieser Szene in Slavicas entschlossener Haltung ab, die sie dazu bewegt, auch für sich eine Waffe zu beanspruchen,

nachdem die Männer vor ihr bewaffnet wurden. Slavicas Verlangen nach dem Revolver impliziert eine intendierte Gleichstellung und Gleichberechtigung mit ihren männlichen Kollegen, für die es schließlich selbstverständlich ist, auf, wie Vitorelli es beschreibt, männlich codiertem Terrain⁶⁶, bewaffnet zu sein.

Slavicas emanzipatorisches Verhalten wird gleich zwei Mal durch ihre Mutter unterbrochen, die sich nicht direkt an Slavica wendet, sondern an Ive Marušić appelliert, ihrer Tochter keine Waffe in die Hand zu geben, da diese für eine Frau nicht geeignet sei. In einer Nahaufnahme steht sie versetzt neben ihrem Ehemann, der über ihr steht und sich zunächst nicht äußert. Mit ihrer Aussage positioniert sich Luce als Vertreterin bisher geltender Geschlechterrollen, die nun von den Partisanen überholt werden. Die Mutter hofft bei dem jungen Mann auf Verständnis ihrer Denkweise zu stoßen, anstatt ihre Tochter damit zu konfrontieren. Diesen Moment nutzt Ive Marušić der alten Dame zu erklären, Slavica verfüge allein aufgrund der Tatsache, Hände und einen Kopf zu besitzen, selbstverständlich auch das Recht zu kämpfen. Seine Aussage impliziert eine natürliche Gleichstellung von Frauen und Männern – zumindest in Bezug auf den bewaffneten Widerstand, für den „Hände und Kopf“ als die einzigen Voraussetzungen genannt werden. Ein erneuter Versuch, Ive von seinem Vorhaben abzuhalten, scheitert. Luce steht mit ihren Ansichten alleine da, da ihr nun auch ihr Ehemann befiehlt, sich zurückzuhalten und die Anordnung zu akzeptieren.

Slavica ist das Symbol der neuen Geschlechterordnung, in der Frauen auch vermeintlich männlich konnotierte Verhaltensweisen und Tätigkeiten übernehmen. Visualisiert wird dies durch die amerikanische Kameraeinstellung, in der sie ihr um die Schultern angelegtes schwarzes Tuch euphorisch gegen den Waffengurt samt Revolver eintauscht. Dabei steht sie alleine im Bild und strahlt vor dem Hintergrund der Berglandschaft in einer leichten Untersicht der Kameraperspektive eine gewisse Stärke aus, die von der einsetzenden Hintergrundmusik verstärkt wird (E7) Dabei trägt sie noch ihre Alltagskleidung, bevor sie danach zur Uniform wechselt.

Slavicas Mutter hingegen symbolisiert die bisherige Gesellschafts- und somit Geschlechterordnung, nicht nur durch ihre unmissverständlichen Worte, sondern auch durch die visuelle Darstellung ihrer selbst. Man sieht sie ausschließlich neben ihrem Mann, der

⁶⁶ Vitorelli, *With or Without Gun*, 117.

räumlich über ihr steht und nach ihrem zweiten Appell auf sie von oben herab in einem rigorosen Ton einredet, sich nicht einzumischen (E6).

Die Verteilung der Waffen findet vor dem Hintergrund der kargen Berglandschaft Dalmatiens statt, die ohnehin bezeichnend ist für den gesamten Film und die erzählte Geschichte. Galt betont die zentrale Bedeutung der Landschaftsbilder in den Filmen während der Formationsphase Jugoslawiens als einen wichtigen Faktor der Artikulierung der nationalen Identität des neuen Staates einerseits und Begründung der patriotischen Erzählungen über den nationalen Widerstand andererseits. Sie untersuchte unter anderem die spezifische Bedeutsamkeit der Darstellung der Berge in *Afrićs Slavica* und stellt einen Zusammenhang zwischen Slavica, den ästhetischen Landschaftsblicken und der Idee des Vaterlandes im Partisanenkampf her. Es findet, so Galt, eine Verlagerung der ruralen Landschaft auf den Körper der weiblichen Figur Slavica statt. Diese Erkenntnisse zieht Galt aus einer Szene, in der Slavica mit einem gleichnamigen Partisanenlied besungen wird, während dazwischen immer wieder Bilder der Berg- und Hügellandschaften gezeigt werden.⁶⁷

Obwohl die von Galt untersuchte Sequenz erst nach der Visualisierung der Bewaffnung in den Bergen zu sehen ist, ließe sich ihr Fazit dennoch auf die in diesem Kapitel untersuchte Szene übertragen. In jeder der sieben Kameraeinstellungen ist die karge Berglandschaft im Hintergrund unübersehbar. Slavicas Hervortreten in E2 und E7 ist ebenfalls durch den auffälligen Hintergrund gekennzeichnet. In Anbetracht der Rückschlüsse von Galt kann auch in diesem Kontext durchaus eine Verbindung zwischen den Bergen und der hier visualisierten Bewaffnung hergestellt werden. Kein anderer Schauplatz eignet sich besser, um die Bewaffnung der Partisanen, und allen voran jene einer Frau, vor dem Hintergrund einer Berglandschaft darzustellen, zumal die rurale Landschaft ein wichtiger Aspekt des Partisanennarratives ist, wie bereits Galt zum Ausdruck gebracht hat.

Bewaffnete Frauen im Widerstand waren in der jugoslawischen Volksbefreiungsarmee, wie bereits im ersten Kapitel geschildert, keine Ausnahme. Somit stellt die Visualisierung Slavicas Bewaffnung nicht nur die intendierte Emanzipation ihrer selbst und eine Andeutung einer neuen Geschlechterordnung dar, sondern schlicht auch die Tatsache, dass es auch bewaffnete Frauen gab, die im Krieg eine wichtige Rolle spielten.

⁶⁷ Rosalind Galt, *The New European Cinema. Redrawing the Map* (New York 2006) 163-167.

Obwohl Slavica lediglich den Revolver erhält, der handlich, klein und weniger gefährlich zu sein scheint, ist sie dennoch in einer anderen Szene mit einem Gewehr am Rücken inmitten einer Menschenmasse zu sehen. Interessant dabei ist die Tatsache, dass sie zu keinem Zeitpunkt Gebrauch von ihren Waffen macht, stattdessen sieht man sie ein einziges Mal an Marins Seite den Munitionsgurt haltend, während er aus einem Maschinengewehr schießt.

Die Visualisierung von bewaffneten Frauen, die ihre Waffen allerdings nie aktiv benutzen, ist nur eine der vorhandenen Gemeinsamkeiten, die *Slavica* mit *V gorach Jugoslavii* innehat. Slavica spiegelt die drei weiblichen Charaktere des sowjetischen Vorgängerfilms wider: Milica, Simela und Anda. In *Rooms* Film werden die weiblichen Darstellerinnen ebenfalls mit Waffen ausgerüstet, nicht aber die Waffen bedienend dargestellt. Afrić entscheidet sich hier primär für eine konventionellere Darstellung der Partisanin Slavica: Bewaffnet kümmert sie sich um Verwundete und nimmt die Rolle der (bewaffneten) pflegenden Krankenschwester ein.⁶⁸

4.2.2.2 Frau als Opfer

Bei der alles entscheidenden Kampfhandlung gegen deutsche Einheiten am offenen Meer wird Slavica von Marin dazu angehalten, im Unterdeck zu bleiben, um die im Schiff entstandenen Einschusslöcher weiter zu stopfen. Abbildung 4 besteht aus Momentaufnahmen der 4 wechselnden Kameraeinstellungen, mit Hilfe derer Slavicas letzter Kampf festgehalten wird.



E1



E2

⁶⁸ Wurm, *From Slavko to Slavica*, 190.



E3



E4

Abb. 5 Slavicas Tod

Gerade als Slavica versucht, das gleichnamige Schiff vor dem Untergehen zu bewahren, wird sie selbst, so wie das Schiff zuvor, von einer Kugel getroffen. Slavicas Kampf um Leben und Tod wird mit der Einstellung der Halbtotale eröffnet, in der sie auf ihren Knien mit Müh und Not ein Einschussloch stopft, als sie plötzlich von einer Kugel getroffen wird. Der Schuss ist als solcher akustisch deutlich zu registrieren, als sie beginnt, sich mit ihren Händen an der Wand festzuhalten. Bereits in diesem Moment wird klar, dass Slavica nicht lange überleben wird. Sechs Sekunden lang harrt sie im angeschossenen Zustand aus (E1), ehe sie in der zweiten Kameraeinstellung, der Nahaufnahme, bereits langsam das Gleichgewicht verliert, aber immer noch nicht aufgibt (E2). Verstärkt wird der ausweglose Zustand durch die Detailaufnahme, in der bloß noch ihre beiden Hände sichtbar sind, die mit allerletzter Kraft versuchen, das hereinströmende Wasser aufzuhalten (E3). Schließlich endet die Szene dramatisch, in der erneut die Halbtotale ihre die Wand heruntergleitenden Hände aufnimmt, bis sie schließlich nicht mehr zu sehen sind und man davon ausgehen kann, dass Slavica den Kampf um das Überleben nicht überstanden hat (E4).

Slavica stirbt gerade auf dem Schiff, das ihren Namen trägt, während sie in Alltagskleidung, nämlich einem Rock und einer Bluse, das Schiff vor dem Untergehen zu bewahren versucht. Sie stirbt, doch das Schiff und ihre allen voran männliche Gefolgschaft überstehen die Schlacht am offenen Meer unbeschadet. Es ist vor allem der Zeitpunkt ihres Todes, der den Ausgang der Schlacht selbst und des Krieges nicht nur mitbestimmt, sondern auch entscheidet: Nachdem Slavica stirbt, ist der Krieg vorbei und allen voran gewonnen.

Vitorelli verortet Slavicas Rolle in jener der Heldin, gerade deshalb, weil sie stirbt, wogegen die männlichen Helden sich als solche dadurch auszeichnen, überlebt zu haben. Slavica opfert

ihren jungen Körper⁶⁹ einem höheren Zweck: Für die Freiheit des jugoslawischen Volkes, das nach ihrem Tod hoffnungsvoll nach vorn sieht - so wie es die letzte Szene im Film suggeriert, in der die Partisanentruppe im befreiten Split gemeinsam mit den Einwohnerinnen und Einwohnern mit ihren nach vorne gerichteten Blicken hoffnungsvoll in die Zukunft blickt.

Ebenso wie die weibliche Figur Simela in Rooms Film aus dem Jahre 1946 stirbt auch Slavica als Märtyrerin. Während Simela als eine allegorische Inkorporation der russischen Mythologie von „Mutter-Russland“ angesehen werden kann, so Wurm, geht Slavica symbolisch als Vaterfigur der Nation voraus, indem sie auf dem gleichnamigen Schiff, das sich zu einem Denkmal für Slavicas heldenhaftes Opfer verwandelt, für einen höheren Zweck ums Leben kommt und dennoch „gerettet“ wird für die öffentliche Aufbahrung – beides für die Nation, für Jugoslawien.⁷⁰

Die Frau – hier: Slavica – als Symbol der jugoslawischen Nationsbildung folgt einem in Serbien bereits verbreiteten Narrativ: Das sogenannte Kosovomädchen wird als Symbol für Serbien beziehungsweise des Vaterlandes angesehen. Die weibliche namenlose Figur entspringt nicht der ursprünglichen Erzählung des Kosovo-Mythos⁷¹, sondern wurde erst im Laufe der Zeit hinzugedichtet. Sie steht für alle Frauen der in den Krieg gezogenen Männer, die von ihr hingebungsvoll auf dem Kosovofeld mit Wasser versorgt werden. In ihren Armen stirbt ein Krieger, der ihr die Nachricht über den heroischen Tod ihres Verlobten übermittelt. Damit verkörpert das Kosovomädchen Fürsorge und Hilfe, was zu einer Idealisierung von Pflegerinnen führte und in weiterer Folge mit sich brachte, dass im Zweiten Weltkrieg Pflegerinnen (in den Partisanenreihen) mit *Kosovske devojke* (dt.: die Kosovomädchen) gleichgesetzt wurden.⁷²

⁶⁹ Vitorelli, With or Without Gun, 125.

⁷⁰ Wurm, From Slavko to Slavica, 191.

⁷¹ Erzählung über die Schlacht am Amselfeld, die 1389 zwischen dem osmanischen Heer unter Sultan Murad und einer serbischen (und anderen Kämpfern christlichen Glaubens) Truppe stattgefunden haben soll. Der der serbische Fürst Lazar soll der Legende nach vom Propheten Elijah in der Gestalt eines grauen Falken aufgesucht und gefragt worden sein, ob er ein irdisches oder himmlisches Königreich wünsche. Der Fürst entscheidet sich für Letzteres, worauf die Annahme basiert, das serbische Volk sei ein himmlisches. Fürst Lazar opfert sich, die serbische Truppe verliert die Schlacht, woraufhin der Fürst von der serbisch-orthodoxen Kirche für heiliggesprochen wird. Siehe: Klaudija Sabo, Ikonen der Nationen. Heldendarstellungen im post-sozialistischen Kroatien und Serbien (Berlin/Boston 2017) 90-92.

⁷² Sabo, Ikonen der Nationen, 89-113.

5 Fadil Hadžić: Abeceda Straha (1961)

Dieses Kapitel befasst sich mit Fadil Hadžićs Spielfilmdebüt *Abeceda Straha* (dt.: „ABC des Schreckens“), das im Jahre 1961 Premiere feierte. Das erste Unterkapitel widmet sich Fadil Hadžić als Regisseur. Das Hauptaugenmerk liegt auf der systematischen Filmanalyse, die im zweiten Unterkapitel auf die Frauendarstellung im Film und die damit verbundene Korrelation zwischen Dialog, Musik und Kameraeinstellung ausgewählter Szenen eingehen soll. Daher wird zuerst der Inhalt des Films wiedergegeben, um die darauffolgenden zu analysierenden Szenen und deren Hintergrund besser erfassen zu können. Anschließend daran werden die Frauenfiguren im Film in Bezug auf ihre Darstellung untersucht. Es soll – wie in der vorhergehenden Filmanalyse – Aufschluss darüber gegeben werden, auf welche Mittel der Visualisierung zurückgegriffen wurde, die Frauenfiguren darzustellen und auf welche Weise diese interpretiert werden können.

5.1 Fadil Hadžićs Debut

Fadil Hadžić wurde am 23. April 1922 in Bileća, in der jugoslawischen Teilrepublik Bosnien und Herzegowina geboren. Sich mit Zeichenaufträgen über Wasser haltend studierte er ab 1943 in Zagreb an der Akademie der bildenden Künste. 1949 wurde er zum Chefredakteur des Satireblattes *Kerempuh* ernannt. Hadžićs Verdienste lassen sich an der gesteigerten Auflage des Blattes, an den damit verbundenen Animationsfilmen und an der Gründung des Theaters *Kerempuh* messen. Diese Leistungen brachten ihm schlussendlich die Aufnahme in die Kommunistischen Partei Jugoslawiens ein. Nach seinen Tätigkeiten im Bereich Animations- und Kurzfilm in den 50er Jahren widmet sich Hadžić Dokumentar- und ab 1960 Spielfilmen.⁷³

Das Drehbuch zu *Abeceda Straha* schrieb Hadžić gemeinsam mit dem Buchautor Fedor Vidas. Laut eigenen Angaben wagte er das Unternehmen Spielfilm als reinen Selbstzweck. Die darin erzählte Geschichte beruht auf teilweise wahren Begebenheiten, wie er sagt, namentlich auf den Erfahrungen von Radojka Katić, einer späteren Ministerin in Jugoslawien, die im Zweiten Weltkrieg als Haushälterin eines Ustaša-Beamten tätig gewesen sein soll. Für sein Filmdebüt fertigte Hadžić sogar Zeichnungen jeder einzelnen Kameraeinstellung an – ein

⁷³ Dean Soša, Razgovor: Fadil Hadžić – Filmmove za publiku, In: Hrvatski filmski ljetopis 34, (Zagreb 2003) 39-58, hier: 39-42.

Maß an Eifer, den er bei seinen späteren Filmen nicht mehr aufbrachte.⁷⁴ Sein Dasein als vielseitiger Künstler spiegelte sich in den verschiedenen Genres und Themen wider, welcher er sich während seines Filmschaffens bediente. Den Anfang machte er mit dem in dieser Arbeit zu behandelnden Thriller *Abeceda Straha*. Darauf folgten Partisanenspektakel (*Desant na Drvar*, 1963), Krimis (*Druga strana medalje*, 1965), unter dem Einfluss des *Novi film* kritische Verfilmungen (*Protest*, 1967) und Experimentalfilme (*Idu dani*, 1970). Kritisiert wurde Hadžić für die Heterogenität seiner Werke einerseits und für den darin enthaltenen Einfluss vorhergehender Filme andererseits, was schließlich in den Vorwurf gipfelte, er sei kein authentischer Künstler und habe keine wiedererkennbare „Handschrift“, nach der man seine Filme identifizieren könne. Darüber hinaus bezeichnete man ihn aufgrund seiner Parteimitgliedschaft als „Regimekünstler“, der im Vergleich zu anderen Autoren häufiger und schneller an Filmaufträge kam. Kritik, die, nach Pavičić, zu einer nicht adäquaten Bewertung seiner Filme und seiner selbst als Künstler führte.⁷⁵

5.2 Systematische Filmanalyse

Die folgende Systematische Filmanalyse fokussiert sich primär auf einzelne Szenen im Film, in denen die Darstellung der Frau darin von Bedeutung ist. Dabei sollen – so wie in der vorhergehenden Filmanalyse – die einzelnen Kameraeinstellungen in Beziehung gebracht werden mit Dialog und Hintergrundmusik/Hintergrundgeräuschen. Auch hier gilt es zuerst den Inhalt grob wiederzugeben, bevor die einzelnen Szenen analysiert werden.

5.2.1 Inhalt

Zagreb 1943. Vera tritt ihre Mission als Analphabetin getarnte Partisanin in der Wohnung der Familie Bolnar an, in der Herr Bolnar gemeinsam mit Frau Bolnar und den beiden Töchtern Elza und Sasa lebt. Sie nimmt den Namen Katica an und gibt vor, eine religiöse, junge Frau vom Land zu sein, die weder lesen noch schreiben kann. Herr Bolnar, Bankdirektor und politischer Opportunist, arbeitet heimlich für die Gestapo, Frau Bolnar, ebenso wie ihr Mann politisch sich gegebenen Umständen anpassend, unterstützt ihren Ehegatten bei geschäftlichen Angelegenheiten mit ihrem weiblichen Charme und Erotik, um die potenziellen Partner auf ihre Seite zu ziehen. Die ältere Tochter Elza hingegen ist eine glühende, antisemitische Ustaša-/Nazi-Anhängerin, die sich regelmäßig über ihren Vater echauffiert aufgrund seiner schwammigen politischen Ansichten. Zur 15-jährigen Saša baut sich Katica (Vera) eine

⁷⁴ Šoša, Razgovor, 42f.

⁷⁵ Jurica Pavičić, Igrani filmovi Fadila Hadžića, In: Hrvatski filmski ljetopis 43 (Zagreb 2003) 3-38, hier: 4-6.

innige freundschaftliche Beziehung auf, die auf den gemeinsam verbrachten Stunden basieren, in denen Sasa dem Hausmädchen lesen und schreiben beibringt. Saša ist eine verträumte Jugendliche, die sich als Einzige hingebungsvoll um Katica sorgt, im Gegensatz zu den anderen, die sie herablassend behandeln. Katica nutzt jede Gelegenheit, in den Privaträumen Herrn Bolnars ihrer eigentlichen Tätigkeit nachzugehen: Die Liste der Namen der faschistischen Spione zu finden, die sich unter die Partisanen gemischt haben. Das Unterfangen erweist sich allerdings schwieriger als gedacht, zumal Katica nicht in der Lage ist, das Versteck der geheimen Liste eigenständig zu finden. Mit der Angst als permanenten Begleiter geht das vermeintliche Zimmermädchen mit ihren Gesten und ausgesprochenen Worten behutsam um, bis sie sich letzten Endes selbst verrät, indem sie in Anwesenheit deutscher Gäste, dem Wunsch eines solchen – in deutscher Sprache geäußert – eifrig zunickt. Ein ebenfalls anwesender Mann von der Gestapo, Bolnars Vorgesetzter und Freund, entlarvt die getarnte Partisanin als solche, was ihr beinahe zum Verhängnis wird.

5.2.2 Darstellung der Frau

In *Abeceda Straha* sind die vier Protagonistinnen von zentraler Bedeutung: Vera/Katica, Frau Bolnar, Elza und Saša. Weitere Frauenfiguren treten gelegentlich auf, sind aber für die Dramaturgie von keiner großen Bedeutung. Veras Mission, im Hause der Bolnars eine Namensliste aller „Provokateure“, die sich in die Partisanenreihen eingeschleust haben, zu finden, stellt zwar den Rahmen für die erzählte Geschichte dar, steht aber dennoch nicht im Mittelpunkt. Abgesehen von den drei Szenen, in denen die illegale Partisanin damit beschäftigt ist, etwas Brauchbares zu entdecken, dreht sich die eigentliche Handlung um etwas anderes als die Liste. Vordergründig ist die Verflechtung der Beziehungen und Machtspiele der Protagonistinnen untereinander, aber auch jene zwischen den weiblichen und männlichen Figuren.

Den Beginn des Films markiert eine Detailaufnahme, in der ein Streichholz für die in der linken Hand gehaltene Zigarette angezündet wird. Bereits hier wird aufgrund der gepflegten Nägel, Hände und des Brustkorbs ersichtlich, dass die zu rauchende Person eine Frau ist. Bestätigt wird diese erste Vermutung durch ein angedeutetes, langsames Zoom zurück, der bei der Nahaufnahme des Gesichtes stehen bleibt, in dem nun die Protagonistin als solche zu erkennen ist. Das Zoom zurück wird fortgesetzt und endet, als eine modern gekleidete und geschminkte junge Frau in der Amerikanischen zu sehen ist, die an einem Sessel neben einem

Schreibtisch sitzt, während sie eine Zigarette sichtlich zu genießen scheint und einer männlichen Stimme aufmerksam zuhört (Abb. 6).



Abb. 6

Der Anweisungen erteilende Mann, der nicht vor die Kamera tritt, empfiehlt ihr im Zuge ihres Auftrags mit dem Rauchen aufzuhören, da sie ab nun eine völlig neue Person verkörpere, die nichts mit ihrer eigenen zu tun hat. Sie habe auf jedes Wort und jede Geste zu achten, die ihr zum Verhängnis werden können. Wortlos akzeptiert sie die vorgeschlagene Maßnahme und dämpft daraufhin ihre Zigarette aus.

Vera heißt nun Katica und befindet sich in der Wohnung der Bolnars. Sie tauscht ihre Identität als Studentin und Partisanin im illegalen Widerstand gegen jene einer vermeintlich religiösen Frau vom Land aus, die weder lesen noch schreiben kann. Sie fungiert gemäß ihrer neuen Rolle als stille Beobachterin der Geschehnisse im Hause Bolnar.

Katica baut sich lediglich mit Saša eine innige Beziehung auf, die auf Vertrauen und platonischer Liebe beruht. Ein erster Hinweis auf die Gefühle, welche die 15-Jährige für ihre Haushälterin hegt, wird zu Beginn des Filmes preisgegeben. Elza weist ihre jüngere Schwester amüsiert darauf hin, ihr Tagebuch nicht mehr verstecken zu müssen, da sie dieses schon gelesen habe. In diesem Moment, als Katica das gemeinsame Zimmer der beiden Schwestern betritt, zitiert Elza aus dem Tagebuch jene Textstelle, in der Saša Katica beschrieben hat: „Nepismena seoska guščica sa andeoskim krilima.“ (dt.: „Ein ungebildetes Bauerngänschen mit Engelsflügeln“). Das Unbehagen, das Elza dadurch auslöst, wird durch eingespielte Töne untermauert, die kurz den Anschein erwecken, Saša habe womöglich etwas verschriftlicht, das sie entlarven könnte. Die Hintergrundtöne, die nun bereits eine enorme Spannung aufgebaut haben, bleiben bestehen, als schließlich Elza misstrauisch zu werden scheint, als sie Katicas gepflegte Hände registriert. Skeptisch, aber auch belustigt geht sie

dieser Entdeckung nicht weiter nach. Während des Gesprächs mit ihrer Schwester ist kaum zu übersehen, dass das jüngste Bolnar-Mitglied hauptsächlich vor dem Hintergrund einer mit Postern glamouröser Persönlichkeiten dekorierten Wand steht. Elza hingegen wird vor dem Hintergrund eines Ante Pavelić Bildes an der Wand positioniert, während sie ihrer Schwester erklärt, dass Schulwissen keinerlei Bedeutung beigemessen werden solle, es vielmehr darauf ankäme, einen Juden von einem ehrlichen Menschen unterscheiden zu können (Abb. 5).



Abb. 7



Abb. 8

Elza, fanatische, antisemitische Ustaša-Funktionärin, ist überzeugt davon, arischer Abstammung zu sein. Dies wird nicht nur durch ihre rassistische Rhetorik zum Ausdruck gebracht, sondern auch visuell. Die Abbildungen 7 und 8 stammen nicht aus derselben Sequenz, dennoch ist es bezeichnend, wie die beiden unterschiedlichen Welten der beiden Schwestern visuell dargestellt werden. Beide sind in einer Nahaufnahme zu sehen, in denen der Hintergrund jeweils für die zwei divergierenden Lebenswelten steht. Ustaša-Anführer Pavelić steht für die intolerante, rassistische Welt Elzas, in der selbst ihr Vater, ein politischer Opportunist, von ihr nicht verschont wird. Sie vergleicht die „Mentalität“ des alten Bolnar mit der eines Juden, da beide eine „Geldaffinität vorweisen“. Ebenfalls unverkennbar ist die äußerliche Aufmachung der beiden jungen Frauen: Elzas Haare sind durchgehend wie in Abb. 7 makellos frisiert und ihr Gesicht permanent geschminkt, während ihre jüngere Schwester androgyne Züge aufweist mit ihrem kurzen Haarschnitt, gepaart mit bescheidener, hochgeschlossener Kleidung. Mit ihren gefühlsschwangeren Aussagen über die Liebe und ihren romantischen Ansprüchen daran repräsentiert sie das ideologische Pendant zu ihrer Schwester. Auch ihr Name scheint bewusst kein per se femininer zu sein: Sasa ist zwar ein durchaus verbreiteter Frauenname, der allerdings unter den Männernamen häufiger auftritt. Elza steht mit der unreflektierten Übernahme von Stereotypen der antisemitischen Nazi-/Ustaša-Propaganda und ihrer augenscheinlichen Bemühungen nach außen hin feminin und

erotisch zu wirken, für eine gewisse Oberflächlichkeit, die keinen Raum für Empathie und Toleranz offen lässt. Sie erscheint wie eine „femme fatale“, die lediglich auf ihren eigenen Vorteil aus ist, ohne Rücksicht auf Verluste. Dass ihr deutscher Liebhaber verheiratet ist und zwei Kinder hat, scheint sie nicht im Geringsten zu stören. Im Mittelpunkt steht ihr Bedürfnis nach einem „starken“ und, wie sie selbst sagt, groben Mann, der ihr damit imponiere. Kein Wunder, dass der wenig attraktiv erscheinende Zdenko keine Chance bei Elza hat. Letzterer wird von ihr höhnisch ausgelacht, als er ihr seine Liebe und sexuelle Unschuld gesteht. Sein Versuch der physischen Avance scheitert schlussendlich an ihrem Desinteresse, dennoch scheint sie seine Aufmerksamkeit auch zu genießen.



Abb. 9

Um ihm ihre Macht nach der Zurückweisung über ihn zu demonstrieren, zieht sie sich ungeniert ihre Strümpfe, ihm zwar den Rücken zukehrend, aber dennoch ihre weiblichen Attribute für ihn sichtbar, hoch (Abb. 9). Auch in dieser Szene wird ihre Oberflächlichkeit visualisiert, indem der ambitionierte Mann zwar ganz nach ihrer Präferenz grob vorgeht, sie ihn dennoch ablehnt, da er -dunkler Haare und korpulenten Körperbaus - nun mal nicht ihrem männlichen Schönheitsideal, entspricht. (In einer der letzten Sequenzen bekommt man auch Hans, ihren deutschen Liebhaber zu sehen, einen den „arischen“ Idealen entsprechend aussehenden Mann). Interessant ist in diesem Zusammenhang der aufgrund der Totalen sichtbare Hintergrund. Zdenko, sich langsam vom Boden erhebend, bleibt nach Elzas forschem Rückzieher resigniert zurück, über ihm ein Bild Jesu auf dem Kreuz, während Elza sich ihre gelockerten Strümpfe hochzieht. Zwischen den beiden Figuren hängt dieses sakrale Bild, allerdings scheint in dieser Szene nur eine Person einer Anbetung würdig zu sein: Die unerreichbare Elza. Bezeichnend dafür ist der am Boden immer noch kniende Zdenko, dessen Bitten nicht erhört werden.

Die weiblichen Attribute für sich sprechen zu lassen hat Elza mit ihrer Mutter gemeinsam. Frau Bolnar wird bereits in ihrem ersten Auftritt im Film an einem Morgen als verführerische, sich ihren Reizen bewusste Frau vorgestellt (Abb. 10). Bolnar weist seine Frau darauf hin, die gesellschaftlichen Kontakte vernachlässigt zu haben, von welchen sie schließlich leben. Selbstgefällig fragt sie ihren Mann, wen sie denn dieses Mal verführen müsse, um sie auf ihre Seite zu ziehen. Herablassend spricht sie über die Ehefrauen der Geschäftspartner ihres Mannes, deren Gesellschaft sie nicht unbedingt genießt, sich aber dem Eigeninteresse folgend opfern werde. Die Rollenverteilung im Hause Bolnar ist offensichtlich: Herr Bolnar, gekleidet in einem feinen Anzug auf dem Weg zu einer Sitzung, in der er notgedrungen als unentbehrliche Stimme partizipieren muss, ist der primäre Versorger der Familie, während seine Frau eine passive Stütze darstellt, ohne eine professionelle Expertise in einem Bereich vorweisen zu können.



Abb. 10

Gekleidet in einem weißen Nachthemd, sichtlich ausgeruht, liegt Frau Bolnar noch im Bett mit einem angewinkelten, nackten Bein, zu dessen Knie Herr Bolnar sich beugt, um es zum Abschied zu küssen. Bolnars zärtliche Zuwendung, die sich kein zweites Mal im gesamten Film wiederholt, ist in einem der beiden Spiegelbilder zu sehen, die in einer Totalen festgehalten werden. Der Spiegel im Vordergrund reflektiert die kurzweilige physische Annäherung, während der Spiegel im Hintergrund Frau Bolnars Torso und Kopf unscharf abbildet. Ein horizontaler Schwenk nach links holt Frau Bolnar zurück ins Bild, die dezent verbittert anmerkt, ihr Mann sei das letzte Mal vor 20 Jahren derart einfühlsam gewesen. Herr Bolnar lässt die Aussage seiner Frau unkommentiert und widmet sich unmittelbar danach seinen Geschäften. Ihre Gesprächskultur und wagen Annäherungsversuche signalisieren ein eher symbiotisches Verhältnis zwischen den beiden Eheleuten, in dem beide lediglich finanziell und materiell profitieren.

Aus den Alphabetisierungseinheiten Sašas für Katica entwickelt sich eine platonische Beziehung, in der Saša ihrer deutlich älteren Schülerin private und intime Ereignisse aus ihrem Leben anvertraut, über die sonst niemand Bescheid weiß. Die 15-Jährige fühlt sich von der ungebildeten Haushälterin verstanden, die sie, im Gegensatz zu ihrer Schwester, ernst nimmt. Wenn die verträumte Saša von der Liebe und ihrem Freund Ivica spricht, so hört ihr Katica empathisch zu und geht auf ihre Monologe ein. So äußert sie ihre Unzufriedenheit mit ihrem Freund, der ihrer Meinung nach zu nett ist und sich wie ein Püppchen verhalte und sie nun mal zu alt sei, um mit Puppen zu spielen. Um die Rolle der Analphabetin vom Land glaubhaft rüberbringen zu können, entgegnet Katica ihrer Lehrerin: „A ja ću naći momka koji će me voliti i tući. U nas vele, ko te tuče, taj te voli.“ (dt.: „Ich werde mir einen Freund suchen, der mich schlägt. Wie man bei uns zu sagen pflegt, jemand der dich schlägt, liebt dich auch.“). Belustigt über ihre Aussage beendet Saša das Gespräch über die Liebe und legt ihrer Haushälterin eine neue Schreibaufgabe auf.



Abb. 11

Die Lerneinheit, visualisiert in einer Nahaufnahme, vermittelt eine intime Verbindung zwischen den beiden jungen Frauen, indem Katica an ihrem Tisch sitzend vorgibt, unbeholfen mit dem Schreiben der neuen Buchstaben zu sein, während Saša neben ihr steht und sich helfend über sie beugt. Dabei lehnt Katica ihren Kopf zur Seite, dass es fast so aussieht, als ob sie auch die körperliche Nähe zu ihrer Lehrenden sucht (Abb. 11). Der vertrauliche Moment der beiden wird durch das Eintreten Elzas gestört, die stumm und beobachtend im Türrahmen steht. Katica reagiert damit, dass sie dem jüngsten Bolnar-Familienmitglied erklärt, sie habe Angst vor Dörfern, da sich dort Partisanen befinden, die bösartiger seien als der schwarze Teufel, vor dem sie der Heilige Antonius beschützen solle. Elza verlässt daraufhin höhnisch grinsend das Zimmer.

Über Sašas Liebesleben genau instruiert, fungiert Katica als vertrauensvolle Bezugsperson und hilft sich in einem entscheidenden Moment damit selbst. Nachdem sie eines Nachts heimlich die Wohnung der Bolnars verlassen hat und Saša dies mitbekommen hat, droht die Tarnung aufzufliegen. Noch bevor Beamte das Domizil der Bolnars durchsuchen, die ohne es zu diesem Zeitpunkt zu wissen, nach Katica suchen, die ihnen die Nacht zuvor entwischt ist, schafft es die Haushälterin ihre einzige Bezugsperson in der Wohnung der Bolnars davon zu überzeugen, mit ihrem Freund die Nacht zuvor verbracht zu haben und aus diesem Grund nicht im Bett vorgefunden worden zu sein. Katica gewinnt Sašas Vertrauen wieder, die ihr von ihrem neuen Freund erzählt und sie darauf hinweist, vor ihrer Mutter nichts auszulaulern, als plötzlich Polizeibeamte auftauchen. Die einzige, die Verdacht schöpft, ist Elza. Die präpotente Ustaša-Funktionärin führt die beiden Männer zu Katicas Zimmer, in dem sie allerdings nicht fündig werden, wonach sie suchen. Der mit Holzscheitel befüllte Korb neben dem Ofen, in dem die von Katica zuvor vertauschte Aktentasche des alten Bolnar versteckt ist, veranlasst einen der beiden Beamten mit seinem Fuß dagegen zu treten, sodass es danach aussieht, als ob er ahnte, der Korb wäre ein Gegenstand von Bedeutung. Auch als Katica vom Einkaufen in die Wohnung zurückkehrt, durchsuchen sie lediglich ihre Einkäufe, geben aber schließlich auf.

Abeceda straha lebt von jeder einzelnen Szene, in der die Protagonistin Angst hat, entlarvt zu werden. Der damit verbundene Spannungsaufbau wird mittels Toneinspielungen in Szenen erzielt, in denen die Protagonistin dem Risiko ausgesetzt ist, bei ihren Unterfangen erwischt zu werden. Pavičić erwähnt in diesem Zusammenhang Hitchcock und den Terminus *suspense*, der sich in Nahaufnahmen des Gesichtes und ausschweifender Blicke der Protagonistin äußern soll.⁷⁶ Mit dem Hitchcock'schen Suspense-Begriff⁷⁷, wie Pavičić ihn erwähnt, wäre ein Vergleich durchaus angebracht, der im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht behandelt werden kann. Angesichts der Tatsache, dass Hitchcocks Schaffen einerseits lange vor Hadzics Anfängen stattgefunden hat, und er zum Zeitpunkt der Entstehung von *Abeceda straha* bereits internationalen Ruhm und Erfolg genoss, ist es nicht ausgeschlossen, dass Hadzic dezidiert von Hitchcock inspiriert wurde, seinen eigenen Thriller zu drehen. Die Spannungsmomente in

⁷⁶ Pavičić, *Igrani filmovi Fadila Hadžića*, 8.

⁷⁷ Hitchcock äußerte sich zum Suspense-Begriff unter anderem wie folgt: „If the audience does know, if they have been told all the secrets that the characters do not know, they'll work like the devil for you because they know what fate is facing the poor actors. That is what is known as ‚playing God‘. That is suspense.“ In: Sidney *Gottlieb*, *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews* (1995), 113. Zitiert nach: Christina *Stiegler*, *Die Bombe unter dem Tisch. Suspense bei Alfred Hitchcock – oder: Wie viel weiß das Publikum wirklich?* (Konstanz 2011), 34.

Abeceda straha lassen sich generell dem Suspense-Phänomen, wie er in der Kunst beziehungsweise in Film und Literatur charakterisiert wird, zuordnen. Eine für Hadžićs Werk und die darin enthaltenen Suspense-Momente adäquate Definitionen des Terminus lautet:⁷⁸

„a feeling of excitement or anxiety when you do not know what will happen next.“

Katicas heimliche Durchsuchungen des Arbeitszimmer des alten Bolnars, Elzas skeptische Beobachtungen des Zimmermädchens während der von ihrer Schwester geleiteten Alphabetisierungseinheiten, das heimliche Verlassen der Wohnung, die Durchsuchungen der Polizei, Katicas gepflegte Hände und der Herr von der Telefonzentrale, der Katica eindeutig als die Studentin Vera identifiziert, aber von der Hausherrin abgewimmelt wird, gehören zu jenen Szenen, die ein Gefühl der Aufregung und Angst darüber vermitteln, ob die Tarnung der Protagonistin schlussendlich doch vorzeitig auffliegt, bevor sie zum Ziel kommt. Diese Ungewissheit des Publikums ist mit dem im Zitat erwähnten Gefühl der Aufregung und Angst verbunden, die für Spannung sorgt. Hinzu kommt die ausnahmslos eingespielte Melodie im Hintergrund, die dieses Unbehagen, ja gerade diese Ungewissheit untermauert. Auch wenn die Zuschauerin/der Zuschauer nicht weiß, was als nächstes passieren wird, so dient die akustische Untermalung als Warnung für eine gefährliche Situation, in der sich Katica befindet.

Wie bereits erwähnt, wird Katicas Antlitz in solchen Gefahrensituation in Nahaufnahmen festgehalten, die ihre ohnehin im ganzen Film über andauernde, emotionslose Mimik ins Bild setzt. (Die wenigen Augenblicke, in denen Katica positive Gefühle zulässt und diese mittels freundlicher Mimik nach außen trägt, sind jene, die sie mit Sasa verbringt.)

Viel eindeutiger als die Anlehnung an Hitchcocks Methoden ist jene an Branko Bauers und Vladimir Pogacićs Herangehensweise zu erkennen, die, wie in Kapitel 3 bereits erwähnt wurde, maßgebend war in den späten 50er Jahren. *Abeceda straha* ist mit Pogacićs *Veliki i mali* und Bauers *Ne okreći se sine* zwar nicht demselben Genre zuzuordnen,⁷⁹ dennoch können hier signifikante Parallelen gezogen werden.

⁷⁸ Longman's Dictionary of Contemporary English (1995). Zitiert nach: Alwin Fill, Das Prinzip Spannung: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen. (Tübingen 2003), 70.

⁷⁹ *Veliki i mali* wird dem Drama zugeschrieben, siehe Kapitel 3 oder: <https://www.imdb.com/title/tt0174320/> (16.01.2020).

Alle drei Erzählungen spielen in urbanen, dunklen, von Klaustrophobie erregenden Räumen beziehungsweise Wohnräumen der gesellschaftlichen Oberschicht (in *Abeceda straha* ist es die Zagreber Bourgeoisie) mit aktiven Kinderrollen (die Wertung dieser divergiert allerdings). Alle drei Werke beruhen auf der Darstellung der individuellen, nuancierten Einstellung dem Okkupationsregime gegenüber, wobei diese in einem der drei angeführten Beispiele, nämlich in *Abeceda straha*, bipolar ist. Dies zeichnet sich in den nach Stereotypen orientierten Charakteren im Film ab, deren Handlungen in Bezug auf ihre politischen Ansichten vorhersehbar sind.⁸⁰

Die Grenzen von Gut und Böse sind klar gezeichnet: Die Mitglieder der Familie Bolnar – abgesehen von Elza – sind rein aus opportunistischen (monetären) Gründen Kollaborateure des Regimes, was sie zu moralisch flexiblen, fragwürdigen und egoistischen Charakteren macht, mit denen eine Identifikation nahezu unmöglich ist. Bauers und Pogacićs Figuren weisen, ähnlich wie die zuvor erwähnten, opportunistischen Züge auf, nichtsdestoweniger sich in geradezu altruistischer Manier selbst in Gefahr begebend, indem sie dem vom Regime verfolgten Protagonisten helfen.

Der wohl interessanteste gemeinsame Nenner der Filme ist die Rolle der Kinder. Pogačić und Bauer stellen jeweils einen Jungen in den Mittelpunkt ihrer Erzählung. In *Ne okreći se sine* ist es der Junge selbst, der eine tiefgründige psychologische Entwicklung durchlebt, wogegen in *Veliki i mali* der Kindsvater durch seinen Sohn (zum Besseren) transformiert wird.

Eine solche bedeutungsschwere Rolle kann der 15-jährigen Sasa aus *Abeceda straha* nicht zugesprochen werden, zumal sie keinen Einfluss – zumindest keinen signifikant modifizierenden – auf die anderen Charaktere im Film innehat. Dennoch erfüllt sie – gemeinsam mit Katica (hier: Vera) – die Funktion der gebildeten, toleranten, jungen Frau, die sich der von ihrer Schwester einverlebten Ustaša-Doktrin bewusst entzieht. Sasa, Interesse an Partisaninnen bekundend, verkörpert in der Erzählung, und innerhalb ihrer Kernfamilie das Gute, Tugendhafte als ein Hoffnungsträger der sozialistischen Zukunft des Landes.

Ein weiterer erkennbarer Einfluss in Hadzics Thriller ist in einer Szene zu apperzipieren, die während Katicas zweiter Durchsuchung des Arbeitszimmers des alten Bolnars visualisiert wird. Katica wird in ihrer Unternehmung eines Durchzugs und offenem Fenster gestört, das

⁸⁰ Pavičić, *Igrani filmovi Fadila Hadžića*, 8.

permanent gegen den Fensterrahmen schlägt. Sie beschließt, den dadurch erzeugten Lärm einzudämmen, indem sie das Fenster schließt. Dabei sieht sie am gegenüberliegenden Haus eine Gestalt am Fenster, die keinerlei Emotionen in ihr hervorruft, obwohl die Erscheinung ein seltsam aussehender älterer Herr ist, der mit seinen großen Ohren, dem kahlen Kopf und Gesichtsausdruck unweigerlich an Murnaus *Nosferatu* (1922) erinnert (Abb.13). Abgesehen vom Erscheinungsbild des Herrn scheint auch die Szene selbst eine Art Nachbildung zu sein: Er lugt, festgehalten in einer Totalen, aus dem Fenster und richtet seinen Blick direkt auf Katica, die zwar weniger der Magie, mehr des Durchzugs wegen gezwungen war, überhaupt zum Fenster zu eilen. Ihr Gesichtsausdruck, als sie den unheimlichen Herrn erblickt, ist bezeichnend für ihre Mimik im ganzen Film: Sie reagiert nicht. In *Nosferatu* blickt die Schreckensgestalt ebenfalls aus einem Fenster – visualisiert in einer Nahaufnahme – das gegenüber des Schlafzimmerfensters einer Frau liegt.



Abb. 12



Abb. 13 (*Nosferatu*)

Die von Hadzic integrierte unheimliche Figur (Abb. 12) ist zweifellos an Murnaus *Nosferatu* angelehnt, wenngleich diese eine abgeschwächte Version des Originals darstellt. Dass ausgerechnet Katica auf die mysteriöse Gestalt am Fenster stößt – wie die weibliche Hauptfigur Ellen in Murnaus Film – ist ein weiteres Argument für einen Vergleich⁸¹ mit Murnaus *Nosferatu*. Gerade in Hinblick auf die Bedeutung der Fensterszene kann eine Parallele zwischen den beiden Filmen beziehungsweise im weitesten Sinn sogar zwischen Katica und der Figur Nosferatu am Fenster gezogen werden. Dabei funktioniert das (Gitter-)Fenster als Allegorie für Gefangenschaft für beide Figuren gleichermaßen: Wie Murnaus

⁸¹ Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass die hier angeführten Szene aus Murnaus Werk lediglich für die hier behandelte Frauendarstellung von Bedeutung ist. Für einen umfassenden komparativen Zugang beider Filme bedürfte es einer Auseinandersetzung mit der Rezeption und Symbolik *Nosferatus* u.a. in Hinblick auf Antisemitismus, Romantik, Gender-Aspekte, und Murnaus Biographie.

Schreckensgestalt ist auch Katica gefangen – Nosferatu in seinem Körper,⁸² sie im Hause der Bolnars und in ihrer neuen Identität, die sie für unbestimmte Zeit nicht aufgeben kann.

Katicas Leidensweg ist, wie der Titel (*Abeceda straha*, dt.: *Das ABC der Angst*) des Films bereits verrät, von Angst geprägt. Abgesehen von den Suspense-Momenten ist die finale Sequenz, in der Katicas wahre Identität zum Vorschein kommt, die bedeutungstragende des Films, die sämtliche im Film behandelten Motive zum Vorschein bringt: Opportunismus, Machtverhältnisse und Identitätswechsel.



Abb. 14

Darin wird sie vom Gestapo-Kollegen Bolnar, dazu angehalten, die ohnehin viel lukrativere, politisch-ideologische Seite zu wechseln (Abb. 14): Die Kommunisten zahlen mit Parolen, die andere Seite biete ihr Geld. Passend dazu werden die beiden gegensätzlichen Charaktere in einer Nahaufnahme (Abb. 14) deutlich als solche dargestellt: Auf das sichtbare Profil des Gestapo-Beamten fällt ein Schatten, der ihn optisch für den Zuseher/die Zuseherin als dunkle, moralisch fragwürdige Gestalt wirken lässt. Katicas Profil hingegen wird stark beleuchtet, ihre Intentionen hinter ihrem Agieren sind klar und allen voran nicht verwerflich. Zum ersten Mal wird auch eine partei-politische Phrase zum Besten gegeben, indem Katica ihre Mission als „borba protiv fašizma“ (dt.: „Kampf gegen den Faschismus“) bezeichnet und sich zum Gespött der beiden anwesenden Herren macht.

Eine eindrucksvolle Sequenz, in der die Protagonistin in gewöhnlicher Manier eine passive Erscheinung darstellt, die aus der Gefahrensituation nicht mehr herauszukommen scheint.

⁸² [...] Das war einmal ein Haus, jetzt ist es nur noch Fassade, Gerippe, und aus dem ordnenden Raster der Fenster [...] sind Gitter geworden, die niemanden zurückhalten. Da steht der Nosferatu eingesperrt in eine Ruine von Körper, auf Befreiung wartend aus einem Gefängnis, das unbegrenzt ist. [...] Vgl. F. W. Murnau *Nosferatu*. Eine Publikation des Kulturreferates der Landeshauptstadt München (Redaktion Fritz Göttler), 1987, S. 10-13. Zitiert nach: Frieda *Grafe*, *Licht aus Berlin*. Lang Lubitsch Murnau. Und Weiteres zum Kino der Weimarer Republik (Berlin 2003) 131.

Verstärkt wird ihre scheinbar apathische Präsenz durch die aus dem Radio ertönende kirchliche Messe mit sakraler musikalischer Begleitung. Dramatische Orgelmusik gepaart mit lateinischen Worten, zwei ihr physisch überlegenen und mächtigen Männern ausgeliefert, sollen nun die letzten Augenblicke Katicas Leben ausmachen, da sie sich weiterhin weigert, die Seiten zu wechseln. Gefangen im sadistischen Machtspiel der beiden männlichen Figuren hat Katica – nachdem sie von Bolnar sogar ins Gesicht geschlagen wird und zu Boden fällt – keine Chance, sich eigenmächtig aus ihrem Tiefstatus zu befreien. Dazu bedarf es zwei weiterer männlicher Charaktere, ihrer Kameraden, die sich in der Zwischenzeit in die Wohnung geschlichen haben, um das potentielle weibliche Opfer zu retten.

In der vorletzten Szene des Films schafft es Katica nicht mehr rechtzeitig, die von ihr fallengelassenen Notizen aus den Lernstunden mit Sasa aufzuheben, da sie in diesem Moment vom alten Bolnar angeschossen und in weiterer Folge von ihren Kameraden ins Auto getragen wird. Sie kommt in der letzten Szene im Auto wieder zu sich und findet gleichzeitig zu ihrer alten Identität zurück. Visualisiert wird der finale Identitätswechsel mit dem Anzünden einer Zigarette – ebenso wie der Film begonnen hat.

Abeceda Straha ist zweifellos ein Produkt seiner Zeit, eingereiht in die zahlreich produzierten psychologischen Dramen in den späten 50ern (siehe Kapitel 3). Ein zum Zeitpunkt der Dreharbeiten außergewöhnliches Merkmal des Films ist die vorherrschende erotische Stimmung, die von den weiblichen Charakteren ausgeht – namentlich von Elza und ihrer Mutter.

Hadžić entgegnete auf eine Interviewfrage, inwiefern eine Szene mit einer sich ihre Strümpfe hochziehende Dame in einen Partisanenthiller passe, dass es immer notwendig sei, eine neue Atmosphäre zu schaffen, um das Gesamtprojekt nicht langweilig wirken zu lassen.⁸³ In Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei *Abeceda straha* um sein Spielfilmdebüt handelt, kann angenommen werden, dass Hadžić hier versucht hat, bereits bekannte Muster neu zu interpretieren, allen voran in Bezug auf die angedeutete Erotisierung der Figuren Elza und Frau Bolnar.

⁸³ Šoša, Razgovor, 44.

6 Hajrudin Krvavac: *Valter brani Sarajevo* (1972)

Das folgende Kapitel bildet den abschließenden Teil der Filmanalyse. Dabei handelt es sich um den 1972 erschienenen Kultfilm Hajrudin Krvavacs *Valter brani Sarajevo* (dt.: *Einer ist Sarajewo*). Im ersten Unterkapitel werden der Regisseur des Kultfilms, Hajrudin Krvavac und sein Schaffen vorgestellt. Wie in den zuvor behandelten Filmen bleibt auch in diesem Kapitel der Fokus auf der Systematischen Filmanalyse und der damit verbundenen Darstellung der Frau weiterhin bestehen. Aufgrund der Tatsache, dass in *Valter brani Sarajevo* lediglich zwei Frauenfiguren für die erzählte Geschichte von Bedeutung sind, wird zuerst eine allgemeine Beschreibung dieser Frauenrollen dargelegt, bevor einzelne Szenen, in der die beiden Frauen bedeutungstragend sind, systematisch analysiert werden. Es soll – wie in den vorhergehenden Filmanalysen – Aufschluss darüber gegeben werden, auf welche Mittel der Visualisierung zurückgegriffen wurde, die Frauenfiguren darzustellen und auf welche Weise diese interpretiert werden können.

6.1 Hajrudin Krvavac

Hajrudin Krvavac wurde am 22. Dezember 1926 in Sarajevo geboren, wo er im Zweiten Weltkrieg als illegaler Widerstandskämpfer Teil der Jugoslawischen Volksbefreiung war. Als überzeugter Kommunist, der nach 1945 sogar auf der Gefängnisinsel Goli otok inhaftiert war, blieb er weiterhin seinen kommunistischen Werten treu, und weigerte sich im Bosnienkrieg 1992, während der Belagerung Sarajevos, seine Heimatstadt zu verlassen und stirbt dort am 11. Juli 1992.⁸⁴

Neben Dokumentar-, Kurz- und Animationsfilmen drehte er Partisanenfilme⁸⁵, für die er letztlich primär bekannt wurde. Sein Spielfilmrepertoire setzt sich aus vier Spielfilmen zusammen, wobei *Valter brani Sarajevo* zum berühmtesten und am vielfältig rezipiertesten zählt. Die Rezeption des Films, der Kultstatus genießt, kann auch gegenwärtig beobachtet werden: Bezüge zum Kultfilm lassen sich in Literatur, Theater und der (jugoslawischen Pop-) Musik seit 1972 bis heute, vor allem in China, eruieren.⁸⁶ Krvavacs Spielfilme werden dem Genre des Actionfilms zugeordnet, die Comic- und amerikanische Westernfilm-Elemente

⁸⁴Nebojša Jovanović, Diverzant za novu epohu. In: Nebojša Jovanović, Jasmila Zbanic (Hg.), Hajrudin Krvavac (Kinematografija Bosne i Hercegovine 1, Sarajevo 2019) 9-18, hier: 9f.

⁸⁵<https://www.imdb.com/name/nm0472954/> (25.01.2020).

⁸⁶Jovanović, Diverzant, 9.

enthalten: *Diverzanti* (1967), *Most* (1969), *Valter brani Sarajevo* (1972) und *Partizanska eskadrila* (1979).⁸⁷ Die Rezeption des Films, der schlussendlich Kultstatus innerhalb Jugoslawiens erreicht hat, ging über die damaligen Landesgrenzen hinaus. Er wurde in 60 Ländern weltweit verkauft und, wenn man der Statistik von Jugoslavija Film folgt, mehrere Millionen Mal gesehen. Die hohe Anzahl an Zuseherinnen und Zusehern lassen sich nicht zuletzt dadurch erklären, dass allein in China sich der Film auch heute noch großer Popularität erfreut. In Szechuan sollen Straßennamen nach den Filmfiguren benannt sein und eine eigene Biermarke trägt den Namen Walter, worauf sein Antlitz abgebildet ist. Der heimische Erfolg lässt sich, so Šešić, mit Krvavacs formelhafter Dramaturgie, die an amerikanische Western angelehnt ist und dennoch sozialistische Kredos enthalten, erklären: Furchtlose, tapfere Partisanen und Partisaninnen, die an Cartoon-Figuren erinnern, die keine fanatischen Kommunisten darstellen, sondern lediglich für die richtige politische Seite eintreten. Gedreht wurde der Film in einer Zeit, in der nationale Bestrebungen vorangetrieben wurden, die im Falle des Kroatischen Frühlings niedergeschlagen und im Falle der Muslime zur Anerkennung als Nation geführt hat.⁸⁸ 2019 wurde das Museum Valter brani Sarajevo zu Ehren des Films eröffnet. Darin sind original ausgewählte Schauplätze aus dem Film fast originalgetreu nachgeahmt mit originalen Requisiten und sämtliche authentischen Dokumente wie Schauspielverträge zur persönlichen Begutachtung frei ausgestellt.⁸⁹

6.2 Systematische Filmanalyse

Die folgende Systematische Filmanalyse zielt auf eine präzise Untersuchung der visuellen Mittel der in *Valter brani Sarajevo* dargestellten Frauen. Im Fokus stehen Szenen und Subsequenzen, die für die erzählte Geschichte im Film von maßgeblicher Bedeutung sind. Dazu wird zuerst der Inhalt kurz wiedergegeben, bevor die einzelnen Kameraeinstellungen und ihre Wirkung ergründet werden.

6.2.1 Inhalt

Sarajevo 1944. Die deutschen Truppen planen ihren Rückzug aus dem Balkangebiet durch Griechenland und Jugoslawien, in dem Sarajevo als Schwerpunkt der Versorgung der

⁸⁷ „Krvavac Hajrudin“, In: Filmska enciklopedija 1 (Zagreb 1986) 730. Zitiert nach: Radina Vučetić, Kauboji u partizanskoj uniformi. Američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. Veka. In: Tokovi istorije 2 (2010) 129-150, hier: 144

⁸⁸ Rada Sešić, Valter brani Sarajevo, In: Dina Iordanova (Hg.), The Cinema of the Balkans (London 2006) 107-115, hier: 109-115.

⁸⁹ <http://fcs.ba/bs/projects-2/#muzejvalter> (30.01.2020).

Truppen und Mittelpunkt der „Operation Laufer“ sein soll. Die strenggeheime Operation stellt eine ausreichende Versorgung der Truppen aus Thessaloniki bei ihrer Ankunft in Višegrad sicher, indem Brennstoffreserven von Sarajevo nach Višegrad gebracht werden sollen. Damit der Plan reibungslos verläuft, soll der illegale Widerstand in der Stadt gebrochen werden, der von einem „gerissenen“ Partisanen angeführt wird, der unter dem Decknamen „Valter“ bekannt ist.

Dazu wird Kondor mit der Aufgabe betraut, eine Partisanentruppe zu bilden, in der er vorgibt, der echte Valter zu sein, nachdem in der Stadt ohnehin nur die wenigsten wissen, wer Valter ist und wie er aussieht. Zirkulierende Fehlinformationen und die ersten Toten innerhalb der Partisanenreihen veranlassen Pilot (der echte Valter), einen Polizeibeamten damit zu beauftragen, herauszufinden, wer sich fälschlicherweise als Valter ausgibt und was es mit der Operation Laufer auf sich hat.

Den falschen Valter außer Gefecht gesetzt, kann nun die Operation Laufer sabotiert werden. Pilot, Suri und Zis schlüpfen dazu in deutsche Uniformen und geben sich als deutsche Zugführer aus. Als die Deutschen den von den Partisanen ausgeheckten Plan durchschauen, ist es bereits zu spät, den Zug anhalten zu lassen. Währenddessen liquidiert das Partisanentrio einen deutschen Soldaten nach dem anderen, bis sie schließlich die Lokomotive von den Anhängern lösen, um sie in entgegengesetzte Fahrtrichtung auf die Anhänger prallen zu lassen. Ein pyrotechnisches Spektakel der aufprallenden Lokomotive auf die mit Benzin geladenen Anhänger zeigt die erfolgreich erfüllte Mission der Partisanen.

6.2.2 Die Darstellung der Frau

Valter verteidigt Sarajevo gemeinsam mit seinen charmanten Kameraden Zis und Suri – aber so ganz ohne Frauen kommen die Partisanen nicht aus. Im Film treten – wenn auch „nur“ – drei Frauen sichtbar vor die Kamera: Azra Kapetanović, Mirna und eine namenlose Apothekerin.

Partisan Ivan macht während einer Verfolgungsjagd einen Zwischenstopp in einer Apotheke, in der er einen Kontakt aus dem Untergrund hat, um dort Informationen zu erhalten. Dort bekommt er von der Apothekerin ein „Schmerzmittel“, in dem eine Notiz enthalten ist, die ihn vor der Verfolgung warnt und ihm rät, er solle ins Museum, wo wiederum ein weiterer Kontakt bereits auf ihn wartet, mit dessen Hilfe er vor dem Verfolger fliehen kann. Die Szene

in der Apotheke scheint auf den ersten Blick wie eine gewöhnliche konspirative Situation zu sein, in der Code-Wörter verwendet werden, um an Informationen zu gelangen. Genau genommen visualisiert die in einer Totalen festgehaltenen Szene eine junge, gebildete Frau (Abb.15), die offensichtlich ebenfalls Teil des illegalen Widerstands ist. Die im Hintergrund eingespielten Töne in der Apotheke signalisieren einen herankommenden Höhepunkt der Verfolgung. Obwohl die namenlose Apothekerin lediglich in dieser 28 Sekunden langen Szene zu sehen ist, repräsentiert sie die widerständige, gebildete Bürgerin, die mit ihrem latenten politischen Agieren auf der moralisch richtigen Seite steht.



Abb. 15

Azra Kapetanović ist die Tochter des verwitweten Uhrenmachers und illegalen Partisanen Sead Kapetanović. Wie auch ihr Vater beteiligt sich Azra am illegalen Widerstand, indem sie einerseits in ihrer Tätigkeit als Operationsgehilfin im Krankenhaus an Sabotageakten teilnimmt und andererseits als Informantin innerhalb einer Widerstandsgruppe fungiert. Zumal Azra und ihr Vater zum muslimischen⁹⁰ Teil Bevölkerung gehören, ist es kein Zufall, dass sich gerade ihr Domizil in „Svrzina kuća“⁹¹ („Svrzos Haus“) befindet.

Bezeichnend für die Sequenz, in der Azra und ihr Vater das erste Mal im Film in Erscheinung treten, ist, dass nicht nur die typisch bosnische Architektur (Abb.16) auffällt, sondern auch die klassische Geigenmusik im Hintergrund, die offensichtlich ihren bürgerlichen Status beziehungsweise einen gewissen Bildungsgrad vorausdeuten soll. Bekräftigt wird dieser Eindruck durch Azras Aussage, sie sei aufgrund einer von ihr assistierten schweren Operation, die mehr Zeit in Anspruch genommen hat als geplant, spät

⁹⁰ Namen wie Sead und Azra sind (im jugoslawischen Kontext) ausschließlich unter den bosnischen Muslimen verbreitet.

⁹¹ Ein seit den 60er Jahren zugängliches, während der Osmanischen Herrschaft erbautes Haus eines ehemaligen bosnischen Kadis. <http://www.muzejsarajeva.ba/bs/dani-kantona-dan-noc-muzejadepandansi/svrzina-kuca> (22.01.2020).

dran. Auf diese Weise erfährt der/die Zuschauer/in, dass Azra gebildet ist und einer Tätigkeit nachgeht.



Abb. 16

Die Sequenz visualisiert Azras Maß an Freiheit, das ihr allerdings vom Autoritätsanspruch des Vaters eingeräumt wird. Diese zeichnet sich in der sorgfältig gewählten und ruhig-nüchternen Sprache des Vaters aus, der seine Tochter vor der grausamen Ungnade der Deutschen warnt. Kurz die Tür zu einem anderen Zimmer öffnend, trifft sie auf zwei illegale Partisanen, die Azra nicht fremd sind. Der Vater rechtfertigt deren Präsenz mit ihrem späten Besuch, der schlussendlich zu einer Übernachtung führte. Azra lässt es sich nicht nehmen, unterschwellig ihre politischen Aktivitäten preiszugeben, indem sie ihm gesteht zu wissen, wer diese Männer sind und weshalb sie des Öfteren zu Besuch sind, darauf hinweisend, sie sei kein Kind mehr. Sie nehme ihm sein Verhalten nicht übel, verstehe dennoch nicht, weshalb er von ihr verlangt, auf die eine Weise zu denken, gleichzeitig auf eine andere Weise zu agieren. Mahnende Worte des Vaters, der seine Angst um Azras Leben äußert, werden mit der bereits verstorbenen Ehefrau/Mutter in Verbindung gebracht: Er wolle bloß, dass sie lebend den Krieg übersteht, etwas, das auch ihre Mutter gewollt hätte, wäre diese noch am Leben. Wohlwissend, dass seine Tochter – so wie er selbst – auf der richtigen Seite steht, verbietet er ihr nicht explizit, sich den Partisanen anzuschließen, hat aber mit seiner Ausführung, sie habe als Frau die Aufgabe zu warten, das letzte Wort. Es sei schließlich den anderen überlassen, sich zu ergeben oder zu kämpfen. Worte, die Azra mit einem bejahenden Kopfnicken annimmt, sie dennoch nicht davon abbringen, politisch weiter zu agieren. Die in Abbildung 16 dargestellte Nahaufnahme zeigt die junge muslimische Frau⁹²

⁹² Die Religiosität per se ist hier nicht relevant, eher die durch den Namen bedingte ethnische Zugehörigkeit.

adrett und modern gekleidet, ihr kurzes Haar offen tragend,⁹³ die sich optisch in keiner Weise von den anderen im Film auftretenden Frauen unterscheidet.

Anders als Azra Kapetanović agiert Mirna als vermeintlich illegale Partisanin zu Gunsten der in Sarajevo machthabenden Deutschen als Informantin. Innerhalb der vom Kondor gegründeten Partisaneneinheit spielt sie augenscheinlich eine passive, zurückhaltende Rolle. Bevor die Operation Laufer und deren Sabotage, um die es schließlich im Film geht, visualisiert werden – immerhin bis zur 99. Minute (von insgesamt knapp 129 Minuten Spielfilmlänge) – dreht sich die Handlung um den gesuchten Verräter.⁹⁴ Erst nachdem dieser – oder konkret in diesem Fall – die Verräterin, gemeinsam mit den Geheimnissen rund um die Operation entlarvt wird, kann sich das Partisanentrio um Valter, Zis und Suri der Sabotageaktion widmen.

Jene Sequenz, in der Pilot Mirna alleine besucht, ist visuell dahingehend interessant, dass dem Zuschauer/der Zuschauerin immer noch vorenthalten wird, dass Pilot mehr weiß als er zu wissen vorgibt. Denn in einer vorhergehenden Szene entdeckt er ein in einer Schneiderpuppe verstecktes Funkgerät, das ihn bereits an Mirna zweifeln lässt. Bei seinem Alleingang zu ihrer Wohnung hegt er die Intention, die vermeintliche Widerstandskämpferin in eine Falle zu locken, die sich aber erst zu einem späteren Zeitpunkt im Film als solche entpuppt: Er informiert sie darüber, dass einer der beiden für den falschen, von der Gestapo eingesetzten Valter tätig sei, wohlwissend, dass sie ein doppeltes Spiel spielt. Obwohl die Spannung über die Auflösung des Rätsels damit aufrechterhalten wird, den Zuseher/die Zuseherin mit mangelnden Informationen zu versorgen, wird in der in Abbildung 17 dargestellten Szene bereits subtil darauf hingewiesen, dass Mirna ein Geheimnis hütet.

⁹³ Erst 1950 wurde die weit verbreitete Verschleierung der Frauen per Staatsgesetz verboten. Siehe: *Džaja*, Die politische Realität des Jugoslawismus, 221.

⁹⁴ Bezeichnend ist in diesem Kontext die Wahl einer Frau als Verräterin, zumal im Bosnisch/Kroatisch/Serbischen der Terminus „Verräter“ häufiger mit der femininen Form benannt wird: *izdajica* (f.) – so auch in *Valter brani Sarajevo*. Es existiert zwar auch eine maskuline Form *izdajnik*, die seltener im Gebrauch ist als die feminine.



Abb. 17



Abb. 18

Dies äußert sich visuell darin, indem Valter in keinem Moment auf Augenhöhe mit Mirna spricht, sondern die ganze Sequenz über physisch, aber auch im übertragenen Sinne über ihr steht: Visualisiert wird dies in der Amerikanischen Einstellung, die Mirna sitzend nur bis zum Brustkorb ins Bild rückt, während Valter stehend auf die herabsieht und in einem entschlossen strengen Ton zu ihr spricht (Abb. 17). Deutlich erkennbar befindet er sich im Hochstatus, Mirna hingegen im Tiefstatus. Bezeichnend für die dargestellte Situation ist einerseits das im Hintergrund akustisch registrierbare Getrommel und Mirnas von Angst beeinflusste, regungslose Mimik andererseits, die eine angespannte Atmosphäre produzieren. Der Zuschauer/die Zuschauerin kann nur ahnen, dass Valter etwas gegen Mirna plant, da er sie vor seinem Abgang noch einmal warnt: „[...] Pazi na svoju glavu, Mirna. Od sada je jezikom čuvas!“ (dt.: „Pass auf deinen Kopf auf, Mirna. Von jetzt an schützt du ihn mit deiner Zunge (beziehungsweise mit deinen Worten!“). Sie bleibt mit besorgter Miene zurück, die in einer Großaufnahme zu sehen ist (Abb 18).

6.2.2.1 Frau als Heldin

Die junge Operationsgehilfin Azra rebelliert nicht nur gegen die Deutschen, sondern auch in gewisser Hinsicht gegen ihren Vater, der ihr, wie bereits erwähnt, davon abrät, am bewaffneten Widerstand teilzunehmen. Es stellt sich heraus, dass die Ängste des Vaters in Bezug auf ihr Schicksal sich bewahrheiten: Azra wird von den Nazis bei einer gescheiterten Militäraktion ihrer Widerstandsgruppe getötet. Die Partisanin entgegnet kurz vor der Aktion auf die Frage, ob sie Angst habe, entschlossen: „Ne! Jedva čekam da počnemo!“ (dt.: „Nein! Ich kann es kaum erwarten, bis wir anfangen!“).



Abb. 19

Abbildung 19 stellt eine Subsequenz jener Sequenz dar, in der die Sabotageaktion der Partisanen durch die Deutschen verhindert wird, da die Deutschen von Kondor und Mirna bereits über den Plan der Widerstandskämpfer informiert worden sind. Dabei kommen die Nazis den Partisanen zuvor und eröffnen zuerst das Feuer, aus dem kein einziger der jungen Partisanen lebend davongekommt – auch Azra Kapetanović nicht. Die Subsequenz visualisiert Azras letzten Momente, nachdem sie ihrem Freund Brzi letztlich zu Hilfe eilen will, da dieser angeschossen worden ist.

Da die Sabotageaktion in der Nacht stattfindet, rückt der Fokus auf die Mimik und Gestik der Figuren. In einem tragischen Moment wie diesem verleiht der gänzlich unsichtbare, schwarze Hintergrund der Szenen eine düstere Atmosphäre. Die Subsequenz ähnelt einem klassischen Schusswechsel: In den kurzweiligen Einstellungen ist jeweils eine der beiden Figuren zu sehen, die den Namen des anderen einander zurufen. Es entsteht eine Dynamik, die zwar das Geschehene vorausdeuten lässt, dennoch aber Spannung erzeugt.

Bevor Brzi von einer Kugel getroffen wird, schafft es Azra beinahe lebend aus dem Schussfeuer zu kommen, eilt aber ihrem Freund Brzi zur Hilfe, der sich, nachdem er getroffen wird, zu seiner Freundin dreht und nach ihr ruft. Dabei wird er in einer Nahaufnahme gezeigt, in der er sich an die verletzte Brust greift, aus der er blutet (E1). Unmittelbar danach – es liegen zwei Sekunden dazwischen – wird Azra eingeblendet, ebenfalls in einer Nahaufnahme, in der sie lautstark und besorgt seinen Namen ihm zuruft und dabei beginnt loszulaufen (E2). Brzi, der realisiert, dass Azra in seine Richtung läuft, reagiert hektisch und fordert sie lautstark auf, wegzulaufen: „Biježi Azra! Azra, biježi!“ (Lauf, Azra! Azra, lauf!“). Die Kamera bleibt unverändert in einer Naheinstellung, in der Brzi Azra davon abbringen will, ihm entgegen zu laufen (E3). Die Situation spitzt sich zu, als Azra sich Brzi laufend nähert. Dieses Mal wechselt die Kamera für zwei Sekunden in die Einstellung der Totalen, in der sie in einer Sekunde in der Dunkelheit verschwindet und in der anderen von einem Scheinwerfer noch einmal zurück ins Bild geholt wird (E4). Brzi, der noch immer nahezu gelähmt und nicht in der Lage ist zu Azra vorzurücken, schafft es lediglich ihr erneut mit aller Kraft zuzurufen, sie solle laufen (E5). Der folgende Kamerawechsel ist nun mit einer Sekunde pro Einstellung noch dynamischer: Azra läuft in Brzis Richtung, wird dabei erneut in der Totalen aufgenommen, dieses Mal im fixierten Scheinwerferlicht, das den ersten Einschuss auf sie deutlich erkennbar macht (E6). Der Höhepunkt der Subsequenz wird mit der vorletzten Einstellung der Großaufnahme visualisiert, in der Brzis verzweifelter, ängstliches Gesicht das Bild füllt und mit allerletzter Kraft Azras Namen schreit (E7). Die Kamera holt erneut mit der Totalen Azra zurück ins Bild, die nun in acht Sekunden erneut und mehrmals angeschossen wird und in weiterer Folge leblos zu Boden fällt (E8).

Musikalisch wird die Subsequenz von Hornmusik-Tönen begleitet, die als eine dezente Modifikation der eigentlichen Filmmusik erkennbar sind und gleichzeitig eine Abwandlung der Hintergrundmusik darstellen, die sonst nur in triumphalen Szenen eingespielt werden. Der Triumph in dieser Subsequenz gebührt aber den Deutschen, die den militärischen Aufstand brechen, bevor er überhaupt angefangen hat. Die ganze Sequenz endet damit, dass sie die Bürgerinnen und Bürger Sarajevos sich solidarisch mit den Angehörigen der Opfer zeigen, indem sie gemeinsam zu den Toten aufmarschieren, nachdem die Nazis vorher verlautbaren lassen, sie erschießen jeden, der es wage, sich zu nähern. Musikalisch wird dieses Unterfangen mit der Fanfare-Filmmusik verknüpft.

Daher stellen Azras Tod und die Bedeutung dessen ein bereits bekanntes Motiv des höheren Zwecks dar: Die junge Partisanin opfert ihre Weiblichkeit, ihr potentielltes Mutter-Dasein, ihr Leben für ein freies Jugoslawien beziehungsweise für ein freies Sarajevo – und das auch nur durch den unglücklichen Zufall, ihrem verwundeten, sterbenden Freund helfen gewollt zu haben. In Anbetracht der Tatsache, dass Krvavacs Werk erst 1972 Premiere feierte, also lange nach den Filmen der Formationsphase, wo die oben erwähnte Symbolik noch tragend war, stellt sich die Frage, ob eine solche Interpretation in Bezug auf Azras Tod überholt ist. Nicht nur der zeitliche Abstand zwischen den ersten jugoslawischen Filmproduktionen und *Valter brani Sarajevo* sollte in dieser Hinsicht berücksichtigt werden, sondern auch die Tatsache, dass es sich hierbei um einen unterhaltsamen Actionfilm handelt, der, wie Horton⁹⁵ es ausdrückt, von einer „Hollywoodization“ geprägt ist, der keinerlei Anspruch auf Belehrung oder subtil integrierte Botschaften innehat. Und dennoch: Dass eine junge Kommunistin ihr Leben furchtlos opfert und dies visuell besonders hervorgehoben wird, ist bezeichnend, um nicht zu sagen, kein Zufall.

6.2.2.2 Frau als Verräterin

Mirna nimmt im Film eine besondere Rolle ein, zumal sie die gesuchte Verräterin ist, die als Spionin für die Nazis arbeitet. Wie bereits erwähnt, lockt Valter Mirna in eine Falle, lässt sie im Glauben, sie sei sicher, so lange sie darauf aufpasse, mit wem und worüber sie spricht. Bei einem erneuten Treffen, dieses Mal inmitten eines Friedhofs, behauptet Valter Zis sei der gesuchte Verräter, um sie schlussendlich überführen zu können: Zuvor hat Mirna Zis gefälschte Polizeiakten untergeschoben, die beweisen sollen, dass er für die Gestapo arbeitet. Valter, der ohnehin Mirnas Machenschaften durchschaut hat, gibt vor, darauf reingefallen zu sein. Valter und seine Leute inszenieren Zis' Entführung, um Mirna auf die falsche Fährte zu bringen.

Gerade als Mirna schlussendlich davon ausgeht, dass ihre Falle tatsächlich aufgegangen ist, wird sie mitten in der Nacht von Valter und vom totgeglaubten Zis besucht. Die Sequenz in Abbildung 20 ist verkürzt auf die wichtigsten Szenen, in denen Mirna dargestellt wird. Mirna wird von einem Geräusch geweckt, das sie dazu veranlasst, in ihrer Kommode nach ihrem Revolver zu suchen. Als sie den Revolver berührt, wird eine zweite Hand in einer Großaufnahme gezeigt, die sich als Zis seine herausstellt. Mirna ist sichtlich geschockt, Zis in

⁹⁵ Horton, *The Rise and Fall*, 18. Siehe Kapitel 2.

ihrer Wohnung zu sehen, da dieser schließlich tot sein sollte. Aufgelöst fragt sie Valter, der ebenfalls anwesend ist, warum er ihr gesagt habe, Zis sei tot. Valter erklärt ihr: „Jedno sam govorio a drugo mislio, isto kao i ti!“ (dt.: Ich habe das eine gesagt, aber etwas anderes gedacht, genauso wie du selbst!“) und fasst in einem Satz Mirnas doppeltes Spiel in der ganzen Geschichte zusammen. Mirna befindet sich nun in einer ausweglosen Situation, in der sie von zwei Männern umgeben ist, die sie scheinbar nicht zu verschonen gedenken. Valter konfrontiert sie mit seinem Wissen darüber, dass sie nach einer Haftstrafe als illegale Partisanin schließlich die Seiten gewechselt hat und nun für die Gestapo arbeitet. Mehr als Valter zeigt sich allen voran Zis erzürnt über seine vermeintliche Kameradin und beginnt ihr zu drohen, bis er schließlich seine Hand gegen sie erhebt und ihr mehrmals ins Gesicht schlägt (E1). Während er sie misshandelt, wird Zis in einer Nahaufnahme gezeigt, in der seine Wut durch seine Mimik sichtbar wird. Mirnas Gesicht hingegen wird nicht eingeblendet. Es ist lediglich ihr seitliches Profil, aber keinerlei Widerstand von ihrer Seite aus zu erkennen. Dabei rechtfertigt er jeden seiner Schläge mit jeweils einem der ermordeten Partisanen und den Worten: „Ovo ti je za Branka, za Nedu, za Brzog, za sve izginule SKOJ-evce, za sve, za sve!“ (dt.: „Die hier ist für Branko, für Neda, für Brzi, für jeden der gefallenen Mitglieder der kommunistischen Jugend, für jeden von ihnen, für jeden!“). Den wutentbrannten, unkontrollierten Zis fordert Valter schließlich auf, aufzuhören. Mirnas Gesicht erscheint erst dann im Bild, als Zis bereits seinen Frust an ihr ausgelassen hat und sie schließlich zur Wand stößt. Wortlos und mit Tränen im Gesicht fixiert sie ihren Blick auf ihn (E2), bevor sie an der Wand einen Monolog darüber führt, dass sie als Informantin arbeiten müsse. Dabei bricht sie über die Inhaftierung sprechend in Tränen aus und beteuert, sie sei währenddessen misshandelt worden und habe keine andere Wahl gehabt: „Morala sam. Vi ne znate šta oni rade. Danima umireš a smrti nema. To niko ne može izdržati, niko. Pokušala sam, nisam mogla, to čovjek ne može izdržati, ne može izdržati, ne može.“ (dt.: „Ich musste es tun. Ihr wisst nicht, was sie mit einem dort machen. Tagelang hat man das Gefühl, man stirbt, aber der Tod tritt nicht ein. Niemand hält das aus, niemand. Ich habe es versucht, aber ich konnte einfach nicht, so etwas hält kein Mensch aus“.) (E3).



E1



E2



E3



E4



E5



E6

Abb. 20

Mirnas Zusammenbruch wird in einer Nahaufnahme gezeigt, bei dem sie langsam an der Wand gleitend allmählich körperlich schwächer wird (E3) und schließlich zu Boden fällt (E4). In E3 wird ihr Antlitz so beleuchtet, sodass lediglich ihr Kopf und dessen Schatten an der Wand sichtbar sind. Sie wirkt durch das laute, verstörte Wiedergeben ihrer Worte hilflos und verängstigt (E3). Ihr emotionaler Ausbruch und ihre physische Schwäche, die in der dunklen Ecke ihres Zimmers visualisiert wird, (E4) lässt selbst Zis nicht unberührt, der mittlerweile ebenfalls mit Tränen im Gesicht kurz eingeblendet wird. Danach bleibt Mirna auf dem Boden, dieses Mal wieder in klaren Lichtverhältnissen, die auf eine positive Wendung hindeuten. Mit nun gefasster Stimme schafft sie es, eigenständig wieder aufzustehen, und verspricht von nun an mit Valter zu kooperieren, aber nur unter der Bedingung, dass er sie künftig beschützen

werde. Dabei werden die drei Figuren in der Amerikanischen Einstellung aufgenommen, in der Zis und Valter auf der einen Seite stehen, Mirna an der Wand auf der anderen. Die beiden Männer stehen mit gesenktem Blick vor Mirna, als diese noch einmal eindringlich fragt, ob sie auf Valters Hilfe zählen könne (E5). Die Sequenz endet in der Amerikanischen Einstellung, in der Mirna, auf Valters Befehl, Kondor kontaktiert, um ein Treffen mit ihm zu arrangieren. Eine sitzende Mirna, über der ein stehender Valter schwebt, seine Macht demonstrierend, ist ein bereits bekanntes Bild: Sie befindet sich erneut im Tiefstatus, Valter und Zis auf sie herabsehend im Hochstatus.

Mirna wird hier klar als opportunistische Figur visualisiert, die aufgrund ihres Handelns mit Konsequenzen, wie der körperlichen Misshandlung, geradezu rechnen muss. Wie bereits erwähnt, wehrt sich Mirna in keinem Moment, als Zis physisch auf sie losgeht. Ihrer Erzählung nach ist sie auch von den Deutschen misshandelt worden, allerdings aus ihrer Partisanenmitgliedschaft resultierend. Dass sie nun von Zis zumindest mehrere Ohrfeigen kassiert, weil sie verantwortlich für den Tod mehrerer junger Partisanen und Partisaninnen ist, scheint hier als Rechtfertigung zu gelten, da sie nun mal für die Nazis arbeitet. Die Sequenz vermittelt bis Zis' Wutausbruch eine unmögliche Identifikation der/des Zuschauenden mit der Partisanenverräterin bis schließlich ihr Peiniger Zis selbst Mitgefühl für sie zeigt, und sie in weiterer Folge im wahrsten Sinne in einem anderen Licht dargestellt wird. Sie bleibt zwar von den Männern fremdbestimmt, bekommt dennoch als negativ behaftete Figur für kurze Zeit ein menschliches Antlitz, aufgrund ihres Dilemmas, das sie vorgibt, gehabt zu haben. Doch diese Annahme bezieht sich lediglich auf die eben beschriebene Sequenz. Wie ernst es Mirna tatsächlich mit ihren Intentionen der Kooperation meint, wird in der darauffolgenden Sequenz dargestellt, in der Mirna Valter zwar zum Treffpunkt von Kondor und ihr führt, sie sich allerdings im letzten Moment anders entscheidet, zum Kondor läuft und schlussendlich von diesem aus dem Auto erschossen wird, da er ahnt, dass Valter und seine Männer in der Nähe sind.

Bezeichnend für die beiden weiblichen Figuren, die schlussendlich beide im Film sterben, ist der Unterschied, wie ihre Todesumstände dargestellt werden. Azra ist als Partisanin die junge, sich aufopfernde Frau, deren Tod in einer Subsequenz zumindest eindrucksvoller dargestellt wird als der Tod von Mirna. Letztere wird ebenfalls wie Azra in der Nacht erschossen, allerdings von ihrem Kollaborateur persönlich. Der Unterschied liegt darin, dass die Szene, in der Mirna ums Leben kommt, keiner besonderen Visualisierung untersteht und sie ab dem

Zeitpunkt, wo sie angeschossen wird, keine Rolle mehr im Film spielt. Mit anderen Worten: Azras Ableben (und das ihrer Kameraden) hat eine signifikante Wirkung und Bedeutung im Film. Danach zeigen sich die Bewohnerinnen und Bewohner Sarajevos solidarisch, halten zusammen und verkörpern so den „Geist“ Sarajevos. Mirnas Ableben hingegen symbolisiert im Vergleich zu Azra lediglich ein weiteres Todesopfer auf der Seite des politischen Feindes.

7 Conclusio

Ziel der Arbeit war es, die Darstellung der Frau in drei ausgewählten jugoslawischen Partisanenfilmen zu eruieren. Dabei erwies sich Hellmuth Kortes Systematische Filmanalyse als adäquate Hilfestellung, die in der Einleitung festgelegten Forschungsfragen zu beantworten. Es hat sich gezeigt, dass die Funktion der weiblichen Figuren in den Filmen sich auf unterschiedliche Weise manifestiert, es aber auch Gemeinsamkeiten gibt, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.

Slavica ging 1947 kurz nach den Zweiten Weltkrieg als erster jugoslawischer Spielfilm und gleichzeitig als erste gleichnamige weibliche Heldin darin in die jugoslawische Spielfilmgeschichte ein. Als Sinnbild der revolutionären Geschlechter- und Gesellschaftsordnung fungiert die bewaffnete Partisanin Slavica darüber hinaus als Symbol der Entstehung einer neuen, gesamtheitlichen jugoslawischen Nation. Ihre Mutter Luce hingegen verkörpert im weitesten Sinn das genaue Gegenteil: Die alte Frau kann sich mit dem neuen Wertesystem, das eine Implementierung von Frauen in männlich konnotierten Terrains vorsieht, nicht identifizieren. Damit verkörpert sie die überholten Geschlechterrollen, die von der Revolution abgelöst werden. Die visuelle Darstellung Slavicas ist sehr stark an die im Hintergrund befindlichen Berge⁹⁶ gekoppelt, die beispielsweise bei ihrer Bewaffnung eine wichtige Rolle einnehmen.

Der Thriller *Abeceda straha* aus dem Jahre 1961 ist Fadil Hadzics Spielfilmdebüt, das von Einflüssen des jugoslawischen Kinos aus den 50-er Jahren eminent geprägt ist. Die vier weiblichen Figuren im Film lassen sich in zwei verschiedene Typen kategorisieren: Vera/Katica und Saša fungieren jeweils als Sinnbild der (weiblichen) Autonomie, wogegen Frau Bolnar finanziell und Elza emotional von ihren Männern jeweils abhängig, das Gegenteil repräsentieren. Frau Bolnar und Elza fungieren außerdem als Vertreterinnen der Bourgeoisie und treten daher als dekadente, oberflächliche Persönlichkeiten auf. Das minimalistische Schauspiel der Protagonistin Vera/Katica ist auf ihre Rolle der verdeckten Partisanin zurückzuführen, in der sie ihre Mimik völlig unter Kontrolle haben muss. Nichtsdestotrotz wird gerade deshalb häufig zur Einstellung der Nahaufnahme zurückgegriffen, um in prekären Situationen und Sequenzen Spannung zu erzeugen.

⁹⁶ Galt, *The New European Cinema*, 163-167.

Der Actionfilm *Valter brani Sarajevo* feierte 1972 Premiere und bleibt bis heute der meist rezipierteste Film der jugoslawischen Filmgeschichte. Der große Erfolg lässt sich nicht zuletzt auf die Animationsfiguren-ähnlichen Charaktere zurückführen, die im Film als wahre Helden dargestellt werden. Neben den dominierenden Männerrollen sind es immerhin drei Frauen, die aktiv vor die Kamera treten. Die wohl interessanteste Darstellung im Film ist der Tod der jungen Partisanin Azra Kapetanović. Dieser wird eindrucksvoller visualisiert als die Ermordung Mirnas, einer ehemaligen Illegalen, die letztlich mit der falschen politischen Seite kollaboriert hat. Azras letzten Momente werden in verschiedenen Kameraeinstellungen, wenig Dialog und mit Hilfe von schwankendem Scheinwerferlicht vor dem dunklen Hintergrund der Nacht wirkungsvoll dargestellt.

Zumal Partisanenfilme, wie bereits erwähnt, den Volksbefreiungskrieg als (Rahmen)-Thema behandeln, überrascht es kaum, dass die darin enthaltenen Darstellungen der Frau Gemeinsamkeiten aufweisen. Konkret äußert sich diese in der bipolaren Gegenüberstellung diametraler Frauentypen, die entweder politisch-ideologisch oder psychologisch-moralisch nicht in Einklang zu bringen sind: Slavica's Pendant ist ihre Mutter, Vera/Katica findet in Saša eine Verbündete, mit der sie gemeinsam den Kontrast zu den beiden Bourgeoisie-Damen Frau Bolnar und Elza darstellt, Azras Gegenstück ist Mirna. Ein weiterer essenzieller Aspekt ist, dass in den drei behandelten Filmen der Ausgang ebenfalls immer derselbe ist – ob nun mit ihrem Leben bezahlt oder nicht: Die bewaffneten Partisaninnen werden als Heldinnen dargestellt.

8 Bibliographie

Jelena *Batinić*, *Women and Yugoslav Partisans. A History of World War II Resistance*. (Stanford 2015).

Marie-Janine *Čalić*, *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert* (München 2014).

Srećko *Džaja*, *Die politische Realität des Jugoslawismus (1918-1991)*. Mit besonderer Berücksichtigung Bosnien Herzegowinas (Untersuchungen zur Gegenwartskunde Südosteuropas 37, München 2002).

Andreas *Filipović*, *Debates on Society and Socialism in the Yugoslav Film of the 1960s: The Partisan Issue* (Diss. Universität Wien 2017).

Alwin *Fill*, *Das Prinzip Spannung: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. (Tübingen 2003).

Rosalind *Galt*, *The New European Cinema. Redrawing the Map*. (New York 2006).

Slavko *Goldstein*, *Der Zweite Weltkrieg*. In: Dunja *Melčić* (Hg.), *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen* (Wiesbaden 2007), 170-185.

Daniel *Goulding*, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*. Revised and Extended Edition (Bloomington 2002).

Frieda *Grafe*, *Licht aus Berlin. Lang Lubitsch Murnau. Und Weiteres zum Kino der Weimarer Republik* (Berlin 2003).

Ulrich *Gregor*, *Geschichte des Films ab 1960* (München 1978).

Lutz *Haucke*, *Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südosteuropäischen Filmgeschichte 1960-1970*. (Berlin 2009).

Andrew *Horton*, *The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film. Cinematic Perceptions of a National Identity*. In: *Film Criticism* 12/2 (1987/1988) 18-27.

Wolfgang *Höpken*, *Durherrschte Freiheit: Wie autoritär (oder wie liberal) war Titos Jugoslawien?* In: Hannes *Grandits*, Holm *Sunhaussen* (Hg.), *Jugoslawien in den 1960er Jahren. Auf dem Weg zu einem (a)normalen Staat?* (Balkanologische Veröffentlichungen. Geschichte, Gesellschaft und Kultur in Südosteuropa 58, Wiesbaden 2013) 39-69.

Miranda *Jakiša*, *On Partisans and Partisanship in Yugoslavia's Arts*. In: Miranda *Jakiša*,

Nikica *Gilić* (Hg.), *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture* (Edition Kulturwissenschaft 28, 2015) 9-28.

Miranda *Jakiša*, Großes Kino der Subversion und Affirmation: Vom Schlagabtausch im Film der jugoslawischen 1960er. In: Hannes *Grandits*, Holm *Sundhaussen* (Hg.), *Jugoslawien in den 1960er Jahren. Auf dem Weg zu einem (a)normalen Staat?* (Balkanologische Veröffentlichungen. Geschichte, Gesellschaft und Kultur in Südosteuropa 58, Wiesbaden 2013) 185-211.

Barbara *Jancar-Webster*, *Women & Revolution in Yugoslavia 1941-1945* (Women & Modern Revolution Series, Denver/Colorado 1990).

Nebojša *Jovanović*, Diverzant za novu epohu. In: Nebojša *Jovanović*, Jasmila *Žbanić* (Hg.), Hajrudin Krvavac (Kinematografija Bosne i Hercegovine 1, Sarajevo 2019) 9-18.

Nebojša *Jovanović*, Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme. In: Hrvatski filmski ljetopis 65-66 (Zagreb 2011), 47-60.

Nebojša *Jovanović*, We Need to Talk About Valter. Partisan Film and the Anti-Leftist Odium. In: Miranda *Jakiša*, Nikica *Gilić* (Hg.), *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture* (Edition Kulturwissenschaft 28, Bielefeld 2015) 283-313.

Hellmuth *Korte*, *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch* (Berlin 2010).

Pavle *Levi*, *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema* (Stanford 2007).

Mira *Liehm*, Antonin *Liehm*, *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945* (London 1977).

Jurica *Pavičić*, Igrani filmovi Fadila Hadžića, In: Hrvatski filmski ljetopis 43 (Zagreb 2003) 3-38.

Jurica *Pavičić*, Titoist Cathedrals: The Rise and Fall of Partisan Films. In: Gorana *Ognjenović*, Jasna *Jozelić* (Hg.), *Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory* (Volume 2, *Tito's Yugoslavia, Stories Untold*, Oslo 2016) 37-67.

Barbara N. *Wiesinger*, *Partisaninnen. Widerstand in Jugoslawien 1941-1945* (L'Homme Schriften 17 Wien/Köln/Weimar 2008).

Barbara N. *Wiesinger*, *Der Krieg der Partisaninnen in Jugoslawien 1941-1945*. In: Klaus

Latzel, Franka Maubach, Silke Satjukow (Hg.), Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute (Krieg in der Geschichte 60, Paderborn 2011) 233-257.

Barbara N. *Wiesinger*, Das Geschlecht der Partisanin: Gewalt und Geschlechterkonstruktionen am Beispiel des jugoslawischer (sic!) Widerstands 1941-1945 (*L'Homme* 19 2008) 115-129.

Klaudija *Sabo*, Ikonen der Nationen. Heldendarstellungen im post-sozialistischen Kroatien und Serbien (Berlin/Boston 2017).

Rada *Sešić*, Valter brani Sarajevo, In: Dina Iordanova (Hg.), *The Cinema of the Balkans* (London 2006) 107-115.

Christina *Stiegler*, Die Bombe unter dem Tisch. Suspense bei Alfred Hitchcock – oder: Wie viel weiß das Publikum wirklich? (Konstanz 2011).

Vlastimir *Sudar*, A Portrait of the Artist As a Political Dissident: The Life & Work of Aleksandar Petrović (Bristol 2013).

Dean *Šoša*, Razgovor: Fadil Hadžić – Filmovi za publiku, In: *Hrvatski filmski ljetopis* 34, (Zagreb 2003) 39- 58.

Bogdan *Tirnanić*, Crni Talas (Beograd 2008).

Hrovoje *Turković*, Film kao znak i sudionik modernizacije. In: *Hrvatski filmski ljetopis* 68 (Zagreb 2011) 104-119.

Hrovoje *Turković*, Filmske pedeste. In: *Hrvatski filmski ljetopis* 41 (Zagreb 2005) 122-131.

Natascha *Vitorelli*, With or Without Gun. Staging Female Partisans in Socialist Yugoslavia. In: Miranda *Jakiša*, Nikica *Gilić* (Hg.), *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture* (Edition Kulturwissenschaften 28, 2015) 117-136.

Radina *Vučetić*, Kauboji u partizanskoj uniformi. Američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. Veka. In: *Tokovi istorije* 2 (2010) 129-150.

Petar *Volk*, Istorija jugoslovenskog filma (Beograd 1986).

Rolf *Wörsdörfer*, Krisenherd Adria 1915-1955. Konstruktion und Artikulation des Nationalen im italienisch-jugoslawischen Grenzraum (Paderborn 2004).

Barbara *Wurm*, From Slavko to Slavica. (Soviet) Origins of (Yugoslav) Partisan Film. In: Miranda *Jakiša*, Nikica *Gilić* (Hg.), Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture (Edition Kulturwissenschaften 28, 2015) 159-196.

9 Digitale Quellen

<https://www.imdb.com/name/nm0012744/> (13.11.2019).

<https://www.imdb.com/name/nm0472954/> (25.01.2020).

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=700> (13.11.2019).

<https://www.imdb.com/title/tt0174320/> (20.01.2020).

Nenad Polimac, OBLJETNICA SLAVNOG HRVATSKOG FILMA. Milijun i pol ljudi nahrupilo u kina, a naša slavna glumica slomila se pod teretom slave. In: Jutarnji list (7.5.2017), <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/obljetnica-slavnog-hrvatskog-filma-milijun-i-pol-ljudi-nahrupilo-je-u-kina-a-nasa-slavna-glumica-slomila-se-pod-teretom-slave/6014636/> (14.12.2019).

<http://www.muzejsarajeva.ba/bs/dani-kantona-dan-noc-muzejadepandansi/svrzina-kuca> (22.01.2020)

<http://fcs.ba/bs/projects-2/#muzejvalter> (30.01.2020).

10 Medienverzeichnis

ABECEDA STRAHA [dt.: ABC des Schreckens], Fadil Hadžić, Jugoslawien: 1961.

NE OKREĆI SE SINE [dt.: Dreh dich nicht um, mein Sohn], Branko Bauer, Jugoslawien: 1956

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland: 1922

SLAVICA, Vjekoslav Afrić, Jugoslawien: 1947.

VALTER BRANI SARAJEVO [dt.: Einer ist Sarajewo], Hajrudin Krvavac, Jugoslawien: 1972.

VELIKI I MALI [dt.: Der Große und der Kleine], Vladimir Pogačić, Jugoslawien: 1956.

11 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Slavica*, Vjekoslav Afric (1947), 00:10:57.

Abbildung 2: *Slavica*, Vjekoslav Afric (1947), 00:55:54.

Abbildung 3: *Slavica*, Vjekoslav Afric (1947), 01:00:11.

Abbildung 4: *Slavica*, Vjekoslav Afric (1947), 00:41:59-00:42:32.

Abbildung 5: *Slavica*, Vjekoslav Afric (1947), 01:27:28-01:28:01.

Abbildung 6: *Abeceda straha*, Fadil Hadzic (1961), 00:00:53

Abbildung 7: *Abeceda straha*, Fadil Hadzic (1961), 00:09:21.

Abbildung 8: *Abeceda straha*, Fadil Hadzic (1961), 00:18:31.

Abbildung 9: *Abeceda straha*, Fadil Hadzic (1961), 00:34:59.

Abbildung 10: *Abeceda straha*, Fadil Hadzic (1961), 00:05:54.

Abbildung 11: *Abeceda straha*, Fadil Hadzic (1961,) 00:27:18.

Abbildung 12: *Abeceda straha*, Fadil Hadzic (1961), 00:52:21.

Abbildung 13: *Nosferatu*, Friedrich Wilhelm Murnau (1922), 01:25:19.

Abbildung 14: *Abeceda straha*, Fadil Hadzic (1961), 01:21:26.

Abbildung 15: *Valter brani Sarajevo*, Hajrudin Krvavac (1972), 00:30:07

Abbildung 16: *Valter brani Sarajevo*, Hajrudin Krvavac (1972), 00:24:42

Abbildung 17: *Valter brani Sarajevo*, Hajrudin Krvavac (1972), 01:00:07

Abbildung 18: *Valter brani Sarajevo*, Hajrudin Krvavac (1972), 01:01:17

Abbildung 19: *Valter brani Sarajevo*, Hajrudin Krvavac (1972), 00:54:56-00:55:18

Abbildung 20: *Valter brani Sarajevo*, Hajrudin Krvavac (1972), 01:29:21-01:32:28

12 Anhang

Einstellungsprotokoll 1 (Slavica)

NR.	SEK.	KAMERA	BESCHREIBUNG	TON
1	2	Totale	Ive M. hält Revolver in der Hand	Zählt Waffen
2	1	Nah	Slavica ergreift die Initiative	„Gib ihn mir!“
3	2	Nah	Ive überlegt	„Dir?“
4	3	Nah/Groß	Mutter richtet sich an Ive	„Nemoj, Ive!“
5	5	Groß	Ive widerspricht Mutter	„Ne, majko!“
6	10	Nah/Groß	Mutter eindringlich/Vater mischt sich ein	„Ive, nemoj“
7	11	Amerikan.	Slavica legt sich Gurt samt Waffe um	Musik

Einstellungsprotokoll 2 (Slavica)

NR.	SEK.	KAMERA	BESCHREIBUNG	TON
1	6	Halbtotale	Slavica hervor, wird von Kugel getroffen	Schuss, Töne
2	2	Nah	Verliert Gleichgewicht	Melanchol. Ton
3	7	Detail	Stopft mit letzter Kraft Löcher	Melanchol. Ton
4	8	Halbtotale	Nur noch Arme sichtbar, sinkt zu Boden	

Einstellungsprotokoll 3

NR	SEK	KAMERA	BESCHREIBUNG	TON
1	2	Nah	Brzi angeschossen	Horntöne
2	2	Nah	Azra entscheidet zurückzulaufen	Horntöne
3	4	Nah	Brzi will sie davon abhalten	Horntöne
4	2	Totale	Azra läuft	Horntöne
5	2	Groß	Brzi verzweifelt	Horntöne
6	1	Totale	Azra nähert sich „Fadenkreuz“	Horntöne
7	1	Groß	Brzi schreit mit letzter Kraft	Horntöne
8	8	Totale	Azra wird erneut angeschossen, fällt zu Boden	Horntöne

13 Abstract

Deutsche Version

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Frau in jugoslawischen Partisanenfilmen zwischen 1947 und 1972. Partisaninnen spielten nicht nur im jugoslawischen Volksbefreiungskampf (1941-1945) eine wichtige Rolle, sondern auch im jugoslawischen Kino, das sich während der Tito-Ära erstmals formieren konnte. Von internationalen Einflüssen geprägt entstand eine filmästhetisch mannigfaltige Filmproduktion, die in den 60er Jahren ihren Höhepunkt erreicht hatte. Die Darstellung der Frau wird anhand der drei Spielfilmproduktionen *Slavica* (1947), *Abeceda straha* (1961) und *Valter brani Sarajevo* (1972) mit Hilfe der Systematischen Filmanalyse nach Hellmut Korte eruiert. Es soll Aufschluss darüber gegeben werden, auf welche Weise sich die Frauendarstellung in Korrelation mit Kameraeinstellung, Dialog und Musik manifestiert und wie diese interpretiert werden kann. Angesichts und trotz der Tatsache, dass die hier behandelten Filme in unterschiedlichen Jahrzehnten als unterschiedliche Genrevertreter produziert wurden, wird auch auf Gemeinsamkeiten der Frauendarstellung Bezug genommen.

English Version

This diploma thesis deals with the portrayal of women in Yugoslav partisan films between 1947 and 1972. Female Partisans played an important role not only in the Yugoslav National Liberation Struggle (1941-1945), but also in Yugoslav cinema, which was first formed during the Tito era. Shaped by international influences, a film-aesthetically diverse film production was created, which had reached its peak in the 1960s. The portrayal of women is determined using the three feature film productions *Slavica* (1947), *Abeceda straha* (1961) and *Valter brani Sarajevo* (1972) with the help of systematic film analysis according to Hellmut Korte. The aim is to provide information about how the representation of women manifests itself in correlation with camera shot, dialogue and music and how it can be interpreted. In view of and despite the fact that the films dealt with here were produced in different decades as different genre representatives, reference is also made to similarities in the representation of women.