



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Zelebrierung des Balkanmenschen bei Emir
Kusturica“

verfasst von / submitted by

Matija Ilić BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

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

UA 066 250 364

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

Masterstudium Slawistik Bosnisch/Kroatisch/Serbisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Miranda Jakiša

Inhaltsverzeichnis

	Abstract	3
	Einleitung	4
1	Über Kusturica	6
1.1	Anfänge	6
1.2	Internationaler Durchbruch	7
1.3	Krieg und <i>Underground</i>	7
1.4	Neues Jahrtausend	8
2	Der primitive Balkan	10
2.1	Balkanismus	10
2.2	New Primitives	13
2.2.1	Kusturica als New Primitive	15
3	Konventionsbrecher Kusturica	18
3.1	Postmoderne Intertextualität	18
3.1.1	Selbstreferenzialität	19
3.2	Exzentrik und Einzigartigkeit	21
3.2.1	Narrative Offenheit	22
3.2.2	Visuelle Exzentrik	22
3.2.3	Barock und Kitsch	24
3.3	Ethno-Kino und Magischer Realismus	25
3.3.1	Ethno	25
3.3.2	Magischer Realismus	26
3.4	Anti-Helden	27
3.4.1	Amateurismus	29
4	Der Balkanmensch	31
4.1	Exzess und Karneval	31
4.1.1	Musik und <i>sevdah</i>	34
4.1.2	<i>Underground</i>	37
4.2	Romadarstellung	42
4.2.1	<i>Dom za vešanje</i>	43
4.2.2	<i>Crna mačka, beli mačor</i>	47
4.3	Der Balkanmensch in Amerika	51
4.3.1	<i>Arizona Dream</i>	52

5	Gesamtkunstwerk Kusturica	58
5.1	Kusturica als universeller Künstler	59
5.1.1	The No Smoking Orchestra	59
5.1.2	Der Maradona des Filmemachens	62
5.1.3	Küstendorf	63
5.2	Selbstinszenierung	65
5.2.1	Identitätsfrage und Nationalismusdebatte	66
5.2.2	Kusturica heute	68
	Zusammenfassung	71
	Zusammenfassung in B/K/S	74
	Bibliografie	77

Abstract

Die vorliegende Arbeit analysiert das Gesamtwerk des bosnisch-serbischen Regisseurs Emir Kusturica auf den Aspekt der Zelebrierung des Balkanmenschen. Der Filmemacher invertiert in seiner Kunst das primitive Bild des Balkanmenschen zu einem positiv-vitalen Primitivismus und hat dieses Konzept mit der Zeit u.a. auf die Musikperformance und Architektur ausgeweitet, aber auch mittels einer Selbstinszenierung entscheidend zu seinem Gesamtkunstwerk beigetragen.

Das erste Kapitel der Arbeit gibt chronologisch einen Einblick in das Leben und Werk Kusturicas und soll nicht nur dazu dienen, alle seine Projekte kurz vorzustellen, sondern auch helfen, einen zeitlichen Überblick zu bewahren.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Phänomen des Balkanismus. Hierbei wird aufgezeigt, wie im Westen ein Bild des primitiven Balkans konstruiert wurde. Zudem wird die popularkulturelle Bewegung der New Primitives vorgestellt, welche dieses Bild invertiert und als größter Einfluss auf Kusturicas Balkan-Poetik verstanden werden kann.

Im dritten Kapitel dieser Arbeit wird analysiert, wie Kusturica das Bild des Balkanmenschen in seinen Filmen ästhetisch umsetzt, indem er sich als Konventionsbrecher präsentiert und eine Exzentrik und Einzigartigkeit in seine Bildsprache einführt, von welcher sein Gesamtwerk gekennzeichnet ist.

Das vierte und zentrale Kapitel der Arbeit setzt sich mit der tatsächlichen Präsentation des Balkanmenschen in Kusturicas Filmen auseinander. Im ersten Unterkapitel wird Kusturicas Verwendung von Exzess und Karneval dargestellt, für welche vor allem die Musik eine tragende Rolle spielt. Der dafür stellvertretende Film *Underground* (1995) wird näher beleuchtet, der das zentrale Werk in Kusturicas Opus bildet und zahlreiche Debatten im Zusammenhang mit der Balkanismus-Frage ausgelöst hat. Im zweiten Unterkapitel geht es um die Romadarstellung in den Filmen *Dom za vešanje* (1988) und *Crna mačka, beli mačor* (1998), denn Kusturica wählt hier Roma als größte ethnische Minderheit in Ex-Jugoslawien als Repräsentanten des Balkanmenschen. Im dritten Unterkapitel dieses Kapitels wird betrachtet, wie Kusturica in Hollywood mit *Arizona Dream* (1993) einen Film dreht, mit dem er die exotische Darstellung umkehrt und Amerika und den American Dream aus den Augen eines „Balkanmenschen“ dekonstruiert.

Im fünften und letzten Kapitel wird schließlich aufgezeigt, wie Kusturica im neuen Jahrtausend seine Balkan-Poetik auf die Musikperformance und Architektur ausweitet, und wie er mit kontroversen Aktionen rund um die Identitätsfrage und Nationalismusdebatte seine Selbstinszenierung als Balkanmensch bekräftigt.

Einleitung

In meiner Abschlussarbeit des Masterstudiums Slawistik wird der Frage nachgegangen, inwiefern das Werk und die Selbstinszenierung Emir Kusturicas als Zelebrierung des Balkanmenschen verstanden werden können. Inwieweit invertiert Kusturica negative Balkan-Stereotype zu einem positiv-vitalen Primitivismus?

Kusturica wird von Kritikern einerseits vorgeworfen, er würde mit seiner stereotypisierten und überspitzten Darstellung des Balkanmenschen das im Westen vorherrschende Bild des Balkans befriedigen wollen, andererseits wird darin der Versuch gesehen, mittels eben dieser Art der Darstellung die Stereotype zu invertieren und dadurch eine Zelebrierung zu erreichen. Die Frage nach den Absichten eines Künstlers ist komplex und vermutlich auch schwer zu beantworten, jedoch stellt diese Arbeit einen Versuch dar, Kusturicas Gesamtwerk vom Standpunkt der Zelebrierung des Balkanmenschen aus zu analysieren, und gleichzeitig die Darstellungsweise kritisch zu hinterfragen.

Der Umfang der Arbeit reicht nicht aus, um alle Filme Kusturicas im Hinblick auf die Forschungsfrage analysieren zu können, weswegen ich mich mit *Dom za vešanje*, *Arizona Dream*, *Underground* und *Crna mačka, beli mačor* auf vier Filme fokussiere, die zwischen 1988 und 1998 entstanden sind – also jenem Zeitraum, in dem sich Jugoslawien aufgelöst hat und der letztlich ausschlaggebend für Kusturicas Karriere und seine Balkan-Poetik war. *Underground* (1995) fungiert als zentraler Film in Kusturicas Opus und hat zahlreiche Kontroversen hervorgerufen, die gerade mit der Balkanismus-Frage verbunden sind. In *Dom za vešanje* (1988) und *Crna mačka, beli mačor* (1998) macht Kusturica Roma zu seinen Protagonisten und somit zu Repräsentanten des Balkanmenschen, wählt allerdings zwei sehr unterschiedliche Zugangsweisen. *Arizona Dream* (1993) ist zwar Kusturicas einziger Film, der keine Balkan-Charaktere hat, da er in Hollywood produziert wurde und sich in den Vereinigten Staaten abspielt, jedoch sehe ich darin in gewisser Weise genauso einen Balkanfilm aus umgekehrter Sicht, denn er zeigt ein exotisches und artifizielles Amerika, das aus der Perspektive eines Jugoslawen dekonstruiert wird.

Etwas ausführlicher, wenn auch nicht in dem Ausmaß wie die vier genannten Filme, werden die beiden Dokumentarfilme *Super 8 Stories* (2001) und *Maradona by Kusturica* (2008) behandelt, die nach der politischen *Underground*-Debatte einen „neuen“ Kusturica zu Beginn des 21. Jahrhunderts zeigen, der sich als universeller Künstler inszeniert und neue Ausdrucksformen für seine Balkan-Poetik findet. Seine anderen Filme werden nicht näher zur Analyse herangezogen, auch wenn sie in den Auslegungen zu den einzelnen Aspekten immer

wieder angeschnitten werden. In dieser Arbeit wird zudem vorausgesetzt, dass der Inhalt der Filme bekannt ist, weswegen er nur grob wiedergegeben wird.

Neben Kusturicas Filmen werden auch seine Musik- und Bauprojekte behandelt, die zum Gesamtbild seiner Selbstinszenierung beitragen. Natürlich lässt es sich in einer Arbeit, die sich mit Emir Kusturica befasst, nicht vermeiden, sich auch mit Kusturicas politischen Einstellungen und der um den serbischen Nationalismus kreisenden Identitätsfrage auseinanderzusetzen, vor allem da jene nach den Jugoslawienkriegen Teil seiner Selbstinszenierungsstrategie und seines künstlerischen Konzepts geworden sind.

Um sich Kusturicas künstlerischem Konzept widmen zu können, muss jedoch zunächst erläutert werden, was es mit dem Terminus Balkanismus auf sich hat, und wie im Zuge der Geschichte im Westen ein Bild des primitiven Balkans konstruiert wurde. In weiterer Folge wird auch die popularkulturelle Bewegung der New Primitives in Sarajevo behandelt, welche diese Darstellung auf performative Weise umsetzt, und die als entscheidend für Kusturicas Poetik betrachtet werden kann.

Zudem wird versucht darzustellen, wie Kusturica dieses „primitive“ Konzept in seine Filmsprache integriert. Dabei werden vor allem sein Bruch mit Konventionen und ein Beharren auf Exzentrik und Einzigartigkeit in den Vordergrund gestellt, was sowohl durch film- als auch erzähltechnische Aspekte erreicht wird. Es ist besonders das Visuelle, das bei Kusturica hervorsticht, denn er vermittelt Botschaften vor allem mittels einprägsamer, unvergesslicher Bilder.

Die drei Hauptwerke, die zur wissenschaftlichen Analyse der Forschungsfrage herangezogen wurden und deren Thesen in dieser Arbeit am häufigsten vertreten sind, da sie sich sehr ausführlich mit Kusturicas Person und seinem Werk auseinandersetzen, sind Goran Gocićs *Notes from the Underground: The Cinema of Emir Kusturica* (2001) und Dina Iordanovas *Emir Kusturica* (2002) sowie Giorgio Bertellinis *Emir Kusturica* (2015), das vor allem aufgrund von seiner Aktualität an Bedeutung gewinnt. Auch wenn aus Gocić und Iordanova sehr bedeutende Ansätze gewonnen werden konnten, können manche von ihnen als „veraltet“ betrachtet werden, da ihre Werke zu einer Zeit verfasst wurden, zu der Kusturicas post-*Underground* Schaffensphase gerade erst angefangen hatte.

1 Über Kusturica

Emir Kusturica ist am 24. November 1954 in Sarajevo geboren. Seine Familie war muslimisch, jedoch bekannten sich seine Eltern als nicht religiös, und Kusturica wurde nach religionsfreien kommunistischen Prinzipien erzogen (vgl. Wunderlich 2008: I). Kusturica wuchs in Gorica auf, einem nicht besonders prestigeträchtigen Viertel in Sarajevo, wo er u.a. in Kontakt mit Kleinkriminellen kam (vgl. Gocić 2001: 14).

1.1 Anfänge

Seine ersten Begegnungen mit dem Film hatte Kusturica in einem kleinen Sarajevo Kino, in welchem zahlreiche Filmklassiker gezeigt wurden. Als Teenager erprobte sich Kusturica erstmals in der Rolle des Regisseurs und drehte zwei Kurzfilme, *Dio istine* (1971) und *Jesen* (1972), welche er heute als impressionistisch und naiv bezeichnet (vgl. Iordanova 2002: 45). 1972 spielte der 17-jährige Kusturica eine kleine Rolle im Partisanenfilm *Valter brani Sarajevo*, in der Regie von Hajrudin Krvavac, einem guten Freund seines Vaters. Krvavac soll es auch gewesen sein, der schon früh Kusturicas Potenzial erkannt und ihn beeinflusst haben soll, sich näher mit dem Medium Film zu befassen (vgl. Bertellini 2015: 14). Ein Jahr später ging Kusturica nach Prag, um an der FAMU Regie zu studieren, jener berühmten Prager Schule, die große Regisseure wie Miloš Forman, Jiří Menzel, Jan Němec und andere Vertreter der Tschechischen Neuen Welle hervorgebracht hatte (vgl. Gocić 2001: 15). Auch einige bekannte jugoslawische Filmemacher besuchten die FAMU, unter anderem Goran Paskaljević, Lordan Zafranović, Goran Marković, Rajko Grlić und Srđan Karanović (vgl. ebd.). 1978 schloss Kusturica seine Ausbildung mit dem Studentenfilm *Guernica* ab, welcher auf einem Roman des serbischen Schriftstellers Antonije Isaković basierte, und für den Kusturica mit dem Preis für den besten Kurzfilm auf dem Internationalen Filmfestival Karlovy Vary ausgezeichnet wurde (vgl. Britannica Academic¹).

Nach dem Studium kehrte Kusturica nach Sarajevo zurück, wo er seine professionelle Karriere als Fernsehregisseur begann (vgl. ebd.). Er drehte die TV-Dramen *Nevjeste dolaze* (1978) und *Bife Titanik* (1979), eine Adaptation der gleichnamigen Kurzgeschichte Ivo Andrića (vgl. ebd.).

¹ Zitiert wird hierbei aus: Emir Kusturica. Bosnian-born Serbian director, screenwriter, actor, and producer. (URL: <https://www.britannica.com/biography/Emir-Kusturica>)

1.2 Internationaler Durchbruch

1981 wurde Kusturicas erster Spielfilm *Sjećaš li se Dolly Bell?* mit dem Goldenen Löwen in Venedig ausgezeichnet (vgl.: Britannica Academic). In diesem autobiografisch geprägten Film zeigt Kusturica eine Familie im Sarajevo der 1960er Jahre und die kulturellen Veränderungen, die sich auf ihr Leben auswirken. Gelobt wurde er besonders für eine neuartige realistische Darstellung, die Verwendung des authentischen Sarajevoer Slang sowie die Inkorporierung der Einflüsse der Tschechischen Neuen Welle (vgl. Gocić 2001: 2). Kusturicas nächster Film *Otac na službenom putu* (1985) „continues Kusturica’s historiographical exploration into the political and, especially, the cultural past of the former Yugoslavia.“ (Bertellini 2015: 34) Der Film, welcher den Untertitel „an historical love story“ (Keene 2001: 246) trägt, zeigt eine Familie in Sarajevo kurz nach dem Bruch Jugoslawiens mit der stalinistischen Sowjetunion, also jener Zeit, welche entscheidend für die Formierung der jugoslawischen Nationalidentität war (vgl. ebd.). Kusturica wurde für den Film 1985 bei den Filmfestspielen in Cannes mit dem Hauptpreis der Goldenen Palme ausgezeichnet und erhielt eine Oscar-Nominierung in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“. Auf *Otac* folgte 1988 *Dom za vešanje*, Kusturicas erster von zwei Roma-Filmen. Beeinflusst wurde der Film vor allem vom serbischen *Crni talas* (vgl. Britannica Academic), jener Bewegung, die in Jugoslawien in den 1960ern und frühen 1970ern für Skandale sorgte, da sie sich gegen die vorherrschende kommunistische Ideologie richtete. Spätestens mit dem Erfolg von *Dom za vešanje* war Kusturica seinem Ruf als einer der aufregendsten europäischen Autorenfilmer gerecht geworden.

1.3 Krieg und Underground

1990 wurde Kusturica von seinem Kollegen und Freund Miloš Forman eingeladen, seinen Posten als Professor der Filmregie an der Columbia University in New York zu übernehmen (vgl. Iordanova 2002: 28). Kusturica willigte ein und fand sich somit zu Beginn des Jugoslawienkriegs weit von seiner Heimat entfernt. Aus einem Projekt seines Studierenden David Atkins drehte Kusturica seinen nächsten Film (vgl. Gocić 2001: 151) – seinen ersten und bis dato letzten Hollywoodfilm *Arizona Dream*, mit dem damals aufstrebenden Superstar Johnny Depp. Der Dreh erwies sich als äußerst problematisch, zum einen aufgrund von Kusturicas psychischer Verfassung, die eng mit den Geschehnissen rund um den Jugoslawienkrieg verbunden war (vgl. Iordanova 2002: 30), zum anderen, weil Kusturica nicht bereit war, auf die Wünsche und Vorgaben der Hollywood-Produzenten einzugehen und das Budget gesprengt wurde. Der Film war ein finanzieller Flop, brachte Kusturica aber dennoch einen Silbernen Bären in Berlin ein (vgl. Britannica Academic).

Nach *Arizona Dream* wollte Kusturica nach Europa zurückkehren, sah sich aber nicht länger in dem vom Krieg betroffenen Sarajevo beheimatet. Er zog nach Frankreich, von wo aus er seinen nächsten europäisch finanzierten Film *Underground* (1995) realisierte (vgl. Wunderlich 2008: II). Der Film, der die Freundschaft zweier Männer in einen Zeitraum abhandelt, der sich vom Zweiten Weltkrieg bis hin zu den Jugoslawienkriegen erstreckt und als „parable on the breakup of Yugoslavia“ (Britannica Academic) betrachtet werden kann, sorgte für zahlreiche Kontroversen. Kusturica wurde u.a. vorgeworfen, er habe sich mit diesem Film auf die Seite Serbiens gestellt und Unterstützung für den Präsidenten Serbiens Slobodan Milošević ausgedrückt. Kusturica bestritt solche Vorwürfe und war, trotz seiner zweiten Goldenen Palme in Cannes, dermaßen von der Rezeption seines Films enttäuscht, dass er ankündigte, nie wieder einen Film drehen zu wollen (vgl. Wunderlich 2008: II).

Es dauerte jedoch nicht lang bis Kusturica zum Filmemachen zurückkehrte und 1998 *Crna mačka, beli mačor* veröffentlichte (vgl. Naficy 2001: 226). Der Film, in dem Kusturica erneut einen Blick ins Roma-Milieu wirft, wird als Screwball-Komödie angesehen (vgl. Britannica Academic), die sich scheinbar jeglicher politischer Themen enthält, was als Statement Kusturicas zur Rezeption von *Underground* verstanden werden kann. Für den Film gewann Kusturica in Venedig einen Silbernen Löwen für die Regie (vgl. Britannica Academic).

1.4 Neues Jahrtausend

Auf *Crna mačka, beli mačor* folgte dann tatsächlich eine etwas längere Auszeit vom Regieführen von Spielfilmen. Kusturica widmete sich anderen Projekten, wie beispielsweise der Musik, und ging mit seiner Rock-Band No Smoking Orchestra auf Tour, was er im Film *Super 8 Stories* (2001) dokumentierte. Er erprobte sich zudem als Schauspieler in Filmen wie *La Veuve de Saint-Pierre* (2000, Regie: Patrice Leconte) und *The Good Thief* (2002, Regie: Neil Jordan) (vgl. Britannica Academic).

2002 begann Kusturica das Set für seinen nächsten Spielfilm *Život je čudo* (2004) im südwestlichen serbischen Bezirk Mokra Gora zu bauen, das sich nahe der bosnischen Grenze befindet. Nach den Dreharbeiten setzte Kusturica die Bauarbeiten fort, was schließlich im Bau des Ethno-Dorfs *Drvengrad* resultierte, heute auch als *Küstendorf* bekannt, wo Kusturica und seine Frau Maja heute zeitweise leben (vgl. Britannica Academic). *Život je čudo*, ein Film in dem sich im Laufe des Bosnienkriegs ein Serbe und eine gefangen gehaltene Bosniakin ineinander verlieben, wurde in Cannes mit dem „Prix de l'Education Nationale²“ ausgezeichnet.

² Ein von 2003 bis 2010 vergebener Preis für einen Film „von großem künstlerischem und pädagogischem Interesse“.

(URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_de_l%27%C3%89ducation_nationale_du_Festival_de_Cannes)

2005 erregte Kusturica Aufsehen, als er sich im Kloster Savina (nahe Herceg Novi in Montenegro) auf den Namen Nemanja Kusturica taufen ließ und somit offiziell Mitglied der serbisch-orthodoxen Kirche wurde (vgl. Jakiša 2015: 337).

Nachdem er 2005 zum anthologischen Film *All the Invisible Children* die Episode *Plavi ciganin* (*Blue Gypsy*) beigesteuert hatte (vgl. Bertellini 2015: 126), begann Kusturica die Dreharbeiten für seinen nächsten Film *Zavet*, welcher 2007 veröffentlicht wurde und in Cannes Premiere feierte. Im Film gibt ein Dorfjunge seinem Großvater das Versprechen, dass er in die Stadt gehen und eine Frau finden würde, die er heiratet. 2007 wurde von Kusturica auch *Dom za vešanje* zu einer Punk-Oper adaptiert, die in Paris in der Opéra Bastille Premiere feierte und anschließend durch ganz Europa tourte (vgl. Britannica Academic).

2008 wurde Kusturicas nächster Dokumentarfilm *Maradona by Kusturica* veröffentlicht, welcher den legendären argentinischen Fußballspieler Diego Maradona zum Subjekt hat. Im gleichen Jahr rief Kusturica das Filmfestival Küstendorf (*Internacionalni festival filma Kustendorf*) ins Leben, welches seither jährlich in *Drvengrad* stattfindet.

2010 veröffentlichte Kusturica sein erstes Buch, die Autobiografie *Smrt je neprovjerena glasina*. 2013 folgte *Sto jada*, ein Buch, das sich aus sechs Kurzgeschichten zusammensetzt.

2011 begann Kusturica in Višegrad, nur einige Kilometer von *Drvengrad* entfernt, eine weitere Stadt zu bauen – *Andrićgrad*, die dem berühmten jugoslawischen Schriftsteller und Nobelpreisträger Ivo Andrić gewidmet, und auch als *Kamengrad* (dt. Steinstadt) bekannt ist. Die Stadt, die als „cultural centre and a city within a city“ (Britannica Academic) erbaut wurde, sollte Kusturica ursprünglich auch als Filmkulisse für die geplante Verfilmung von Andrićs prämiertem Roman *Na drini ćuprija* dienen, jedoch wurde das Projekt (Stand 2022) noch immer nicht realisiert. *Andrićgrad* wurde offiziell am 28. Juni 2014, am serbischen Feiertag *Vidovdan* eröffnet.

2014 steuerte Kusturica auch als einer von neun Regisseuren seinen Beitrag zum anthologischen Film *Words with Gods* bei, dessen Reihenfolge vom peruanischen Schriftsteller und Nobelpreisträger Mario Vargas Llosa kuratiert wurde.

2016 wurde Kusturicas bis dato letzter Spielfilm *On the Milky Road* (*Na mlečnom putu*) veröffentlicht, in welchem Kusturica auch die Hauptrolle an der Seite von Monica Bellucci übernahm. 2018 erschien *El Pepe, una vida suprema*, Kusturicas Dokumentarfilm über den ehemaligen Präsidenten Uruguays José Mujica.

2 Der primitive Balkan

Ein Motiv, das sich durch das Werk Emir Kusturicas wie ein roter Faden durchzieht, und welches auch den zentralen Aspekt dieser Arbeit darstellt, ist jenes des Balkanmenschen. Eng damit in Verbindung steht der Begriff „Balkanismus“.

Emir Kusturica's opus presents itself as an obvious choice for the study of Balkanism in the visual narrative. Most of Kusturica's internationally distributed feature films are concerned with subject topics characteristic of the former-Yugoslav region. His *Sjećaš li se Dolly Bell?*/*Do You Remember Dolly Bell?* (Kusturica 1981) and *Otac na službenom putu*/*When Father Was Away on Business* (Kusturica 1985) play on the theme of the father figure as an allegory for Tito's cult of personality. On the other hand *Dom za vešanje*/*Time of the Gypsies* (Kusturica 1988) and *Crna mačka, beli mačor*/*Black Cat, White Cat* (Kusturica 1998) deal with the Roma ethnic minority in a mythopoetic manner. Although commonly regarded as apolitical, critical reading of these films provides an insight into the politics of representation of the other. Finally, *Underground* (Kusturica 1995) and *Life is a Miracle* (Kusturica 2004) explicitly address the wars of the 1990s, events paving the way for reintroduction of Balkanism. (Slugan 2011: 38)

Um sich Kusturicas Konzept der Zelebrierung des Balkanmenschen anzunähern, muss zunächst der Begriff Balkanismus näher betrachtet werden, um anschließend erläutern zu können, woher der Ansatz für dieses künstlerische Konzept kommt.

2.1 Balkanismus

Giorgio Bertellini schreibt zum Begriff Balkanismus:

A well-known geopolitical and cultural concept, Balkanism consists of a deviously antihistorical intellectual tradition that before and after the cold war has projected violent instincts, primitivism, joie de vivre, and political irresponsibility onto the Balkan Peninsula and its populations. (Bertellini 2015: 4)

Ante Bašić schreibt, dass jede Erwähnung der Begriffe „Balkan, Balkanac, balkanski“ sowohl im Westen als auch auf dem Balkangebiet für vorwiegend negative Konnotationen sorgt (vgl. Bašić 2012: 245).

[...] to je područje izvan europskih kulturnih tokova, zaostao i nerazvijen, s povijesti obremenjenom turskim osvajanjima i čestim sukobima, rascjepkan prostor

vjerske i etničke nehomogenosti te stalne netrpeljivosti. Ukratko – područje nimalo poželjno za normalan i uljuđen način života. (ebd.)

Durch den westlichen Blick auf den Balkan hätte sich mit der Zeit ein ähnliches Verhältnis wie zwischen dem Orient und dem Westen herausgebildet (vgl. ebd.), was Edward Said in den 1970er Jahren mit dem Begriff „Orientalismus“³ beschrieben hat. Nach Maria Todorova würde, ähnlich wie beim Orientalismus, das grundlegende Problem im Verständnis des Westens liegen, dass der Balkan in Bezug auf Europa immer „das Andere“ darstellt, vor allem was den Standard des Benehmens des zivilisierten Volkes betrifft (vgl. Todorova 1999: 15). „Upravo kao što je to nekada bio slučaj s Orijentom, Balkan se na Zapadu reflektirao kao Drugo u odnosu na Europu i ostatak Zapada“ (Bašić 2012: 246).

Balkan je zgodno poslužio da apsorbuje mnoštvo eksternalizovanih političkih, ideoloških i kulturnih frustracija koje potiču iz tenzija i protivrečnosti svojstvenih regionima i društvima izvan Balkana. Balkanizam je vremenom postao zgodna zamena za emocionalno pražnjenje koje je ranije pružao orijentalizam, pošto je oslobodio Zapad optužbi za rasizam, kolonijalizam, evrocentrizam i hrišćansku netrpeljivost prema islamu. [...] Kao i u slučaju Orijenta, Balkan je poslužio kao skladište negativnih karakteristika naspram kojih je konstruisana pozitivna i samohvalisava slika „Evropejca“ i „Zapada“. (Todorova 1999: 323 f.)

Todorova betont jedoch, dass Balkanismus nicht als Untergattung des Orientalismus betrachtet werden kann und hierbei die Rede von etwas Größerem ist als bloß einer „orijentalističke varijacije na temu Balkana“ (ebd.: 23). Der Unterschied ist, dass der Balkan als konkretes historisches und geografisches Ganzes besteht, aber auch in der Entwicklung des Balkanismus unabhängig vom Orientalismus (vgl. ebd.: 28).

Der französische Linguist und Slawist Paul Garde bemerkt, dass es beinahe unmöglich wäre über den Balkan als rein (physisch-)geografisches Phänomen zu sprechen (vgl. Bašić 2012: 247). Der Begriff „Balkanisierung“, unter welchem man ursprünglich „stvaranje malih, teritorijalno rascjepkanih i „životno nesposobnih država““ (ebd.) verstand, habe mit der Zeit breitere gesellschaftliche, politische und kulturologische Konnotationen bekommen (vgl. ebd.). Hierbei kann durchaus das für den Orientalismus aufgestellte Konzept Saids der binären Opposition zwischen dem „rationalen“ und „übermächtigen“ Westen und dem „irrationalen“ und „unterlegenen“ Anderen, dem Westen entgegengesetzten, dem „anderen“ und

³ Said bezeichnet einen eurozentrischen, westlichen Blick auf den Nahen Osten als „Stil der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient“ (Said 1981: 10).

„verschiedenen“ Balkan verwendet werden, auf dessen Grundlage der Westen seine positive Identität bildet (vgl. ebd.). Somit lässt es sich sagen, dass es sich mehr um eine *Idee*, oder eine Vorstellung des Balkans handelt als um die tatsächliche geografische Region, oder um auf Said und den Orient zurückzukommen: „[...] u pitanju je manje mjesto nego topos, skup referencija, gomila obilježja.“ (ebd.)

Mario Sluga bezieht sich auf Todorova, wenn er beschreibt, wie der „primitive, backward and tribal, Balkanism“ (Sluga 2011: 38) das westliche Bild des Balkans vom frühen 20. Jahrhundert bis hin zum Beginn des Zweiten Weltkriegs dominiert hat, und dann nach dem Zerfall der Sowjetunion wieder aufgegriffen wurde. „During the communist era, the Balkans had been an indistinguishable part of the monolith of Eastern Europe; after 1989, the Balkans reappeared as the ‘Other’ of the newly forming Central Europe.“ (ebd.) Bertellini schreibt, dass schließlich die 1990er und die Jugoslawienkriege für die Rückkehr des politischen Begriffs „Balkanisierung“ verantwortlich waren (vgl. Bertellini 2015: 3).

Als zentral für Todorovas Beschreibung der Differenzierung zwischen Balkan und Orient, sieht Sluga die Art und Weise in welcher die Konstruktion der Balkanidentität stattfindet: „Self-perception plays a critical role in shaping the image of the Balkans.“ (Sluga 2011: 38) Milica Bakić-Hayden hat die Theorie weitergedacht und die Anwendung des Orientalismus auf die Nationen des ehemaligen Jugoslawiens festgestellt (vgl. Szeman 2009: 100). Demnach würden die jeweiligen Nationen Zuflucht im Balkanismus suchen, wenn sie die anderen Nationen beschreiben, und sich somit vom Balkan abgrenzen indem sie ihre Nähe zum Rest Europas betonen (vgl. Sluga 2011: 38) Bei der Frage nach der nationalen Identität fast aller Balkanvölker bezeichnet deswegen das Adjektiv „balkanski“ in der Regel immer jemand anderen (vgl. Bašić 2012: 247).

It seems as if there is no definitive answer to the question ‘Where do the Balkans begin?’ – the Balkans are always somewhere else, a little bit more towards the southeast...For the Serbs, they begin down there, in Kosovo or in Bosnia, and they defend the Christian civilization against this Europe’s Other; for the Croats, they begin in orthodox, despotic and Byzantine Serbia, against which Croatia safeguards Western democratic values; for the Slovenes they begin in Croatia, and we are the last bulwark of the peaceful Mitteleuropa [...] (Žižek 2000: 3 f.)

Deswegen würde die kulturelle Produktion innerhalb des Balkans dem Balkanismus ebenso eine Form verleihen, wie jene kulturelle Produktion die von außerhalb kommt (vgl. Sluga 2011: 38). „Absorbed and processed within the Balkan borders, over the years such alterity has

found translation into a range of (self-)othering audiovisual and narrative strategies“ (Bertellini 2015: 2).

Balkanism creates an environment in which Balkan intellectuals have been prepared to ‘mirror’ Western stereotypes of themselves in order to be admitted to the fold of the Western European intelligentsia. (Keene 2004: 240)

Für Dina Iordanova verkörpert Kusturica den Balkanismus in der Filmkunst (vgl. Keene 2004: 240), denn er präsentiert den Balkan als „exotic and attractive but incomprehensible to western eyes and impossible to deal with“ (Iordanova 1996: 887).

Wenn man etwas weiter zurückschaut, kann man feststellen, dass sich bereits Ivo Andrić, einer der größten jugoslawischen Schriftsteller, mit diesem Phänomen beschäftigt hat, indem er in seinen Werken *Sveske* und *Znakovi pored puta* den Begriff *Homo balcanicus* eingeführt hat. In seinem Artikel über die beiden Werke stellt Ante Bašić anhand einer Analyse der beiden Texte eine Klassifikation von Andrićs Perzeption des Balkanmenschen auf:

1. nekulturan, neciviliziran, sklon izazivanju sukoba
2. egocentričan, s manjkom poštovanja i osjećaja prema drugima, naglašeno hipertrofirano
3. nesposoban i lijen, nesklon stvaranju novih vrijednosti
4. nerealan, pati od viška mašte, nemaran, površan i neuredan

(Bašić 2012: 249)

Aus diesen Punkten lässt sich ablesen, dass Andrićs Perzeption des Balkanmenschen vorwiegend negativ ist. All jene Merkmale wären aber im Selbstbild des Balkanmenschen verankert (vgl. ebd.).

Der *Homo balcanicus* spiegelt sich in weiterer Folge in der populärkulturellen Bewegung der New Primitives wieder, welche dieses Bild des primitiven Balkanmenschen performativ umsetzt.

2.2 New Primitives

Pojava „Zabranjenog pušenja“, „Elvisa J. Kurtovića“ i „Top liste nadrealista“ bila je sasvim revolucionarna stvar. Ova popularna umjetnost omogućila je nasljednicima „Travničke hronike“ i „Na Drini ćuprije“ da se prepoznaju u njihovim pjesmama, ali i u televizijskim parodijama. (Kusturica 2010: 228)

Borislava Vučković bezeichnet die New Primitives als eine alternative, und später kulturelle Bewegung, welche in Sarajevo in den späten 1970ern und frühen 1980ern entstand, und offiziell

1987 zu bestehen aufhörte (vgl. Vučković 2017: 99). Die Bewegung gilt als „one of the most significant youth alternative movements in Yugoslavia during the 1980s“ (Vučković 2017: 99), und hatte es zum Ziel, eine authentische Rock-Kultur zu kreieren. Bertellini schreibt über die New Primitives:

After the death of Tito in 1980, certain sectors of the Bosnian youth culture developed a poetics of ironic rebellion, alternatively juvenile and eloquent; they also adopted a primitivism of customs and street language as a preferred performative strategy. All this was done in an inventive way, mixing familiar avant-garde experimentations with the multicultural localism of Sarajevo and the Bosnian dialect (Bertellini 2015: 8)

Mišina beschreibt „Sarajevo’s music movement of New Primitives and its unique “poetics of the local” as a struggle against the cultural hypocrisy of Yugoslavia’s new socialist culture.“ (Mišina 2013: 172) Miranda Jakiša schreibt, die Bewegung „kokettierte mit der Zurückgebliebenheit Sarajevos und insbesondere mit dem Dialekt seiner Bewohner, der die Rückständigkeit auf einen populärkulturell wieder erkennbaren Punkt brachte.“ (Jakiša 2015: 337) Auch Iordanova stellt fest, dass eine „mockery of their own self-confessed provincial mentality and subversive use of domestic jargon and imagery“ (Iordanova 2001: 12) charakteristisch für die Bewegung war. Nach Nermina Zildžo wäre das Hauptprinzip der New Primitives eine Erkundung der Identität: „an attempt to explain one’s self in one’s own words, through one’s own, un-imposed prism. It manifests itself in: an alleged anti-intellectualism; [and] the use of local iconic and lexical properties“ (Zildžo 1990, zitiert nach Yovanovich 2014: 234 f.). Dalibor Mišina betont:

[...] the struggle of New Primitives was a struggle for socio-cultural awareness of the reality that the only way to be in and of the world was to be authentically “primitive” – i.e. to exist as a distinct, authentic and autochthon socio-cultural self. (Mišina 2013: 172)

Der „Primitivismus“ wäre in diesem Kontext „a means of socio-cultural critique of the Western cultural encroachment and, on a larger cultural plane, a platform for an advocacy of authentic local values and a return to what is indigenous to one’s socio-cultural being.“ (ebd.: 178) „To be “primitive”, thus, meant not to be anti-modern but to be modern in an authentically local way.“ (ebd.: 179)

Sarajevo wurde dabei zum „dark vilayet“ (ebd.: 174), einem Ort, der

[...] because of its “cultural peculiarity”, could not offer anything substantial to the wider cultural community, and whose contributions were therefore possible only in the form of either ironed-out cultural ruggedness or sympathetically inconsequential pseudo-culture. (Mišina 2013: 174 f.)

Vučković schreibt in ihrer Auslegung über den „New Primitive Man“, dass im Gegensatz zu den Subkulturen aus dem Westen, die vorwiegend der Arbeiterklasse entsprangen, „the Primitives” actually belonged to the middle class, just like many other young followers of subculture in Yugoslavia.“ (Vučković 2017: 102) Aus diesem Milieu kam eine ganze Bewegung an Künstlern, Autoren, Sängern, Performern, etc. hervor. Obwohl sie ursprünglich an „experimental narration and in a derisory automystification through rock music“ (Bertellini 2015: 8) interessiert waren, wandten sich die Primitives bald auch zur Poesie und Videokunst (vgl. ebd.). Bald waren sie „in a variety of artistic activities – music, literature, theatre and fine arts – mostly within the bounds of popular culture“ (Iordanova 2001: 12) involviert.

Mit der Bewegung der New Primitives bringt man automatisch die Band „Zabranjeno pušenje“ („No Smoking“) sowie die parodistische Comedy-Show „Top lista nadrealista“ in Verbindung (vgl. Vučković 2017: 99). Das Gesicht, das stellvertretend für beide sowie, neben Elvis J. Kurtović, für die gesamte Bewegung war, ist Nenad Janković alias Dr. Nele Karajlić – Komiker und Musiker, Frontman von „Zabranjeno pušenje“ und einer der Gründer von „Top lista nadrealista“. Karajlić war unter anderem 1984 für einen der größten Skandale in der Geschichte des jugoslawischen Rock verantwortlich, als er bei einem Konzert „Crk’o Maršal!“⁴ sagte.

Pojavu Doktora Karajlića ja sam shvatao kao logičan nastavak evropske zabave koju su u tamni vilajet donijeli Austrougari, sa prvim pleh orkestrima i kapel majstorima, ali i kao akrobatu iz cirkusa. (Kusturica 2010: 229)

2.2.1 Kusturica als New Primitive

In seiner Jugend wurde Kusturica Mitglied der New-Primitives-Bewegung, da er an das Recht auf Selbstbestimmung glaubte (vgl. Yovanovich 2014: 234 f.). Seine Verstrickung mit den Primitives lässt sich auf Mitte der 1980er Jahre datieren (vgl. Iordanova 2001: 12). Laut Bertellini war die Entdeckung des tschechischen absurden und sarkastischen Humors während Kusturicas Studiums in Prag dafür verantwortlich, dass er sich im künstlerischen Konzept der

⁴ Gemeint war ein Verstärker der Marke „Marshall“, jedoch war klar, dass dies eine Anspielung auf den ehemaligen Präsidenten Jugoslawiens, Josip Broz Tito war, der den Spitznamen „Maršal“ trug (vgl. Vučković 2017: 99).

New Primitives beheimatet sah (vgl. Bertellini 2015: 12). „The New Primitives and Kusturica shared the same artistic sensibility.“ (ebd.: 8)

Nele Karajlić zufolge, würde Kusturicas größter Einfluss auf die New Primitives darin liegen, dass er eine neue Ästhetik für die Manifestation einer „new-primitive“ Denkweise eingeführt hat (vgl. Mišina 2013: 175).

The youthful, anti-ideological, and rock-music rebellion of *Do You Remember Dolly Bell?* became a sort of manifesto of this Sarajevan climate, but it also and quickly spread to all of Yugoslavia. For years it defined Kusturica's national popularity within the boundaries of the former Yugoslavia. (Bertellini 2015: 8)

Kusturicas erster Spielfilm *Sjećaš li se Dolly Bell?* war nach Mišina „the first, and perhaps most important, indication of the awakening of Sarajevo's new socio-cultural conscience, encapsulated by the New Primitives' poetics of the local“ (Mišina 2013: 175), und hat in gewisser Weise „the shifting sociocultural dynamic in Sarajevo's milieu“ (ebd.) angekündigt. Der Film war somit ein Vorläufer der „ensuing cultural fermentation and everything that would come to full fruition with the affirmation of the New Primitives.“ (Mišina 2013: 175) Kusturicas Ästhetik war darauf ausgerichtet, dass „only through acknowledging the local [...] one gains the ability to authenticate oneself as a true and actually existing self“ (ebd.: 176).

Goran Gocić schreibt, dass sich Kusturicas Zugangsweise zum künstlerischen Konzept des Primitivismus jedoch in einem Punkt von der New Primitives Bewegung unterscheidet: „Sarajevo's 'new primitive' movement had definite common features. It was pointedly local, exaggerating Balkan stereotypes“ (Gocić 2001: 17), jedoch war ein Teil der Sarajevar Szene „transparently ironic towards its subject, parading 'uncultured' views“ (ebd.). Bei Kusturica hingegen gäbe es keine Spur von Ironie, denn er wäre von der Folklore und ihren „primitiven“ Aspekten begeistert, was sich darin zeige, dass er in seinen Filmen „primitives“ (nicht-professionelles) Schauspiel fördert, oder „primitive“ (Ethno-)Musik für die Soundtracks verwendet (vgl. ebd.). „[...] even Hitchcockian cameo appearances in his own films support the 'primitive' image.“ (ebd.) So inszeniert er sich in *Dom za vešanje* als Besucher eines Cafés, in dem sich eine „Gypsy gang“ versammelt, in *Arizona Dream* als pöbelhafter Betrunkener, oder in *Underground* als Kriegsgewinnler (vgl. ebd.). Auch in den Filmen, in denen er nur als Schauspieler tätig ist, nimmt er ähnliche Rollen an, und spielt zum Beispiel im bosnischen Film *13. jul* (1982) einen italienischen Offizier, oder in *La veuve de Saint-Pierre* (2000) gar einen Mörder (vgl. ebd.).

Kusturica baute auch sein Image in der Öffentlichkeit auf jenem „primitiven“ Bild auf: „He almost played out infantile fantasies of ‚new primitives‘ and his own ‚barbaric‘ characters.“ (ebd.)

[...] he turned his flirtation with ‚outlaws‘ and ‚primitivism‘ into a complete, multileveled exposure strategy, applying it not only to his stories and fictional characters, but also as a way of transposition in real life. (Gocić 2001: 19 f.)

Unter anderem beleidigte und beschimpfte Kusturica in den Medien all jene Personen, die er nicht mochte, forderte den serbischen rechtsextremen Politiker Vojislav Šešelj zu einem öffentlichen Duell heraus, brachte eine Gypsy-Blaskapelle nach Cannes um *Underground* zu promoten, und soll ebendort sogar in einen Faustkampf verwickelt gewesen sein (vgl. ebd.: 17). Zudem bedrohte er immer wieder Filmkritiker, welche seine Filme nicht mochten, und soll nach eigenen Angaben mindestens zwei von ihnen verprügelt haben (vgl. ebd.). In Interviews, Auftritten in der Öffentlichkeit oder auf Musikkonzerten gibt sich Kusturica als „*poète maudit*“⁵, wild, oft unkempt, and with a (Cuban) cigar in his mouth, above and beyond contingent historical and national issues.“ (Bertellini 2015: 95) „One could conclude that Kusturica’s posture, as well as creations, are unexpected junctures of Slavic tenderness and cruelty, naiveté and machiavellianism, repulsion and charm“ (Gocić 2001: 17).

Dieses selbsterbaute Image Kusturicas und seine Reputation würden „conveniently with a Balkan exoticism defined by a geopolitics of antimodern taste“ (Bertellini 2015: 95) zusammenfallen.

Dieses Image eines Oppositionellen, das er durch seine Kommentare in Interviews regelmäßig bestätigt, bildet für die Rezensenten eine geeignete Ausgangsbasis für Interpretationen der formalen Gestaltung und politischen Aussagen seiner Filme. (Wunderlich 2008: 84)

⁵ „*poète maudit* (French: “accursed poet”), in literary criticism, the poet as an outcast of modern society [...]“ (Britannica – URL: <https://www.britannica.com/art/poete-maudit>)

3 Konventionsbrecher Kusturica

Bevor man sich mit den einzelnen Filmen Kusturicas befasst, wäre es von grundlegender Bedeutung, nicht nur die Themen und Motive seiner Filme zu untersuchen, sondern auch aufzuzeigen, wie Kusturica das „primitive“ Bild des Balkanmenschen filmisch umsetzt indem er sich als Filmemacher präsentiert, der durch den Bruch mit den Konventionen eine Andersartigkeit demonstriert, von der sein Werk gekennzeichnet ist.

3.1 Postmoderne Intertextualität

With *Time of the Gypsies*, and especially after it, Kusturicas opus increasingly levitates towards the characteristics of the postmodern. It includes references and quotes from a broad range of sources, from several modes (mostly those belonging to ‘low culture’) and several arts (always ‘popular’ ones, from music to painting, poetry, and cinema). (Gocić 2001: 137)

Susanne Wunderlich stellt, sich auf eine Analyse Dina Iordanovas stützend, fest, „dass Emir Kusturica alles zitiert, was ihm gefällt und ihn beeinflusst.“ (Wunderlich 2008: 30) „Kusturica, like a gypsy, has stolen from everyone, including from his native Bosnian and Yugoslav tradition to folk surrealism and magic realism.“ (Horton 1998: 181)

Iordanova erkennt in Kusturicas Filmen eine Vielzahl an internationalen Einflüssen, so unter anderem aus dem jugoslawischen, tschechischen, russischen, französischen, italienischen, deutschen und amerikanischen Film (vgl. Iordanova 2002: 134 ff.). In seinen Filmen lassen sich Stil-⁶, Figuren-, Szenen-, Topos- sowie „Film-im-Film“⁷-Zitate von Regiegrößen wie Federico Fellini, Orson Welles, Luis Buñuel, Andrej Tarkowskij und Alfred Hitchcock erkennen (vgl. Wunderlich 2008: 30 ff.). Die meisten dieser Zitate sind sogenannte *make-overs*, „d.h. Figuren oder Szenen aus Filmen, die in replizierter Form in die Geschichten integriert sind.“ (Wunderlich 2008: 33) Iordanova stellt fest, dass so viele verschiedene Elemente aus verschiedenen Filmen „for the absence of a clearly articulated stylisation and for the postmodern feel of his films“ (Iordanova 2002: 149) stehen würden. Dadurch, dass Kusturica die Zitate neutral aneinanderreihet, würde er nach Wunderlich ein „transnationales Pastiche oder filmgeschichtliches Palimpsest“ (Wunderlich 2008: 38) erzeugen, weshalb seine Filme „als Hommage an den Film als Medium gedeutet werden“ (ebd.) können. Andrew Horton bemerkt, dass all diese Zitate darauf verweisen, dass Kusturica seine Filme als Teil von sowohl

⁶ Stilzitat = „bestimmte Erzählweise oder Tonfall“ (Bleicher 2002: 120)

⁷ „Hierbei handelt es sich um offensichtliche oder direkte Zitate, die meist als Hommage an die Regisseure verstanden werden und kaum übersehen werden können.“ (Wunderlich 2008: 32)

Hollywood als auch vom Internationalen Kino sieht (vgl. Horton 1998: 181). Iordanova schreibt, dass Horton von „cinematic border-crossings“ und „cross-cultural makeovers“ spricht,

[...] that allow the director to adress an international range of viewers who operate within a system of different cultural connotations. By making over elements from international films, Horton believes, Kusturica is able to strengthen his communicative power and provide a wider access to his idiosyncratic Yugoslav stories. He purposefully uses elements that are familiar to domestic viewers, but also elements that are familiar to international ones, thus speaking simultaneously to multiple international audiences. (Iordanova 2002: 150)

Auch Kusturicas Protagonisten gehen gerne ins Kino, ahmen Szenen aus anderen Filmen nach, oder sind sogar ins Filmemachen involviert, wodurch Kusturica eine „Verdopplung der Realitätswahrnehmung“ erreichen würde (vgl. Iordanova 2002: 132).

Zudem finden sich in Kusturicas Filmen zahlreiche Zitate aus u.a. Literatur, Malerei und Musik (vgl. Wunderlich 2008: 33 ff.). Kusturicas Filme stützen sich kulturell und medial sowohl auf die „hohen Künste“ als auch auf die Populärkultur, jedoch würden Bezüge zur „hohen Kunst“ vorwiegend indirekt oder stilistisch hergestellt werden (vgl. ebd.: 37). Kusturica würde aufgrund seiner „anti-intellektuellen Einstellung keine ‘hohe Kunst‘ auf direkte Weise in seine Bilderwelt“ (ebd.) integrieren. Obwohl Kusturica belesen und sich über „a wide range of artistic works“ (Iordanova 2002: 131) bewusst wäre, würde sein Opus von einem gewissen Anti-Intellektualismus gekennzeichnet sein: „It finds expression in his fascination with excess and kitsch and can be seen as an extension of his overall ‚pagan‘ attitude and devotedness to the ‚buddy‘ culture.“ (ebd.) Bei Kusturica sei eben alles „more primitive, simple, more ‘Balkan‘, endowed with a Fellinesque vitality that radically rejects cerebral and speculative rationality.“ (Iordanova 2002: 131 f.)

3.1.1 Selbstreferenzialität

Gocić bemerkt, dass der interessanteste und außergewöhnlichste Aspekt von Kusturicas Intertextualität die Selbstreferenzialität ist (vgl. Gocić 2001: 145).

[...] the fact that Kusturica is ‚occupied‘ by a limited number of motifs, which he takes from one film to the next, and practices quoting his own films, gives him a lot of space for combined signs and subtle variations. (ebd.: 145 f.)

Jede/r KünstlerIn würde zwar irgendwann von selbst anfangen sein/ihr eigenes Werk nachzubilden, bei Kusturica wäre dies jedoch beabsichtigt (vgl. ebd.: 145). Bertellini stellt fest: „The author’s self-reflexivity is strategic rather than simply narcissistic.“ (Bertellini 2015: 89) Gocić sieht in *Underground* den Film Kusturicas, in dem die größte Anzahl an intertextuellen Verweisen zu finden ist⁸. Er betrachtet den Film als eine Rekapitulation von Kusturicas Œuvre und bezeichnet ihn deshalb als „more than a movie“ (Gocić 2001: 146). „It possesses such a playful irony that it grows into a self-parodic statement about both Kusturica’s own motifs and their rather obsessive repetition.“ (ebd.) Sowohl Bertellini als auch Gocić stellen eine Vielzahl an Motiven aus Kusturicas früheren Filmen fest, die in *Underground* auftauchen:

[...] the arrow-toothed halibut, the white bridal veils, the hypnotic obsessions with socialism, as well as the autohypnotic compulsion for solitude and diversity, his choice of actors [...], the attempts at suicide by hanging (by Ivan, Ankica, Perhan, and Grace), all the way to the almost autobiographical cameo role in which the director plays the part of an arms and drug smuggler (Bertellini 2015: 88 f.)

Here we find a ‚recycling‘ of the film-maker’s principal actors (Slavko Štimac, Miki Manojlović, Davor Dujmović, Mirjana Karanović), of animal *leitmotifs* (fish, duck, turkey, monkey) and thematic units (marriage, death in childbirth, unsuccessful hanging, a flying bride). (Gocić 2001: 147)

Kusturica würde in *Underground* nach Gocić fünf verschiedene Ebenen der Verweise auf die Vergangenheit vermischen: die jugoslawische Geschichte, jugoslawische Mythen, jugoslawische Filme, sein eigenes Opus und den Film *Underground* selbst (vgl. ebd.). „They all point to the same direction: evocation and nostalgia.“ (ebd.) Gocić spricht vom Hervorrufen eines Déjà-vu, das bei der Sichtung von Kusturicas späteren Filmen mittels der Selbstreferenzialität entsteht. Man hätte das Gefühl, alles schon einmal gesehen zu haben und die Geschichte zu kennen, ohne jedoch genau zu wissen wie sie ausgeht (vgl. Gocić 2001: 148). „[...] this kind of quoting/paraphrasing has almost nothing to do with intellectual challenge or even aesthetic choice: it almost singularly rests on, and plays at, nostalgia“ (ebd.). Dass Kusturica dieser Strategie auch in seinem Spätwerk treu geblieben ist, zeige sich nach Bertellini im Film *Zavet*: „The small orchestras that follow weddings and funerals also play in *Underground*, *Black Cat*, *White Cat*, and *Blue Gypsy*.“ (Bertellini 2015: 132) Gocić stellt schließlich fest, dass Kusturicas Werk zwar intertextuell ist, aber

⁸ Zumindest bis zum Jahre 2001, in welchem das Buch erschienen ist.

[...] the difference is that Kusturica's quotes and paraphrases are often not simply 'homages', there for their own sake. More often than not, they are well integrated into respective narratives, interact with the plot (which is particularly valid in case of *Arizona Dream*) and serve to evoke a feeling of nostalgia (most operative in the case of *Underground*). (Gocić 2001: 149 f.)

3.2 Exzentrik und Einzigartigkeit

Susanne Wunderlich bezeichnet Kusturica als „Grenzgänger“, und stellt fest, dass sich an den formalen Eigenschaften von seinen Filmen, nämlich „spektakulär, offen, nostalgisch, Genre und Stile vermischend“ (Wunderlich 2008: 84) ablesen lässt, dass er „durch seine stilistischen Eigenheiten kein Freund von Konventionen ist“ (ebd.), was sich ebenfalls in den Ausführungen zu seiner Person zeige (vgl. ebd.).

In Kusturicas Filmen ist die postmoderne Eigenschaft der Dekonstruktion des Genres zu erkennen. Kusturica würde sich nie innerhalb nur eines bestimmten Genres bewegen, sondern sich vieler verschiedener Genres bedienen um seine Geschichten zu erzählen.

He is far removed from the idea of adherence to prescriptive canons. His subversive attitude to genre is noticeable even in his earliest work, when he is careful to include elements in the script that defy genre categorisation. Serious films, he said, cannot fit any genre (Iordanova 2002: 112 f.)

Dom za vešanje, beispielsweise, ist nach Wunderlich sowohl Komödie als auch Melodram, Liebes-, Mafia- und Abenteuerfilm zugleich (vgl. Wunderlich 2008: 89). „Mithilfe verschiedener formaler Elemente, wie den filmischen Figuren, den Handlungen oder auch der Mise-en-scène werden in den Filmen die Genre-Stereotypen kombiniert, parodiert und gebrochen.“ (ebd.) In *Arizona Dream* würde Kusturica stetig alle Erwartungen einer Entwicklung des Handlungsstrangs nach traditionellen Genrekonventionen brechen, indem er die Genres romantische Komödie, Drama, Thriller, Action, *film noir*, Western und Familiengeschichte vermischt (vgl. Iordanova 2002: 113). „The film contains elements of all these, but only to subvert them.“ (ebd.)

Wunderlich führt dies u.a. auf Kusturicas „Anti-Hollywood-Einstellung“ (Wunderlich 2008: 84) zurück. Sein einziger in Hollywood gedrehter Film *Arizona Dream* wäre, wie schon der Titel verraten würde, eine Persiflage des American Dream: „Ein Film über Amerika aus den Augen eines Europäers – eine Dekonstruktion des American Dream.“ (Wunderlich 2008: 85) In Kusturicas Filmen würde die Dekonstruktion des klassischen Hollywood-Kinos auf mehreren Ebenen erfolgen, und wäre am stärksten im „Bruch mit den linearen

Narrationsprinzipien“ (ebd.) zu erkennen. „Die Offenheit auf allen Ebenen widerspricht der geforderten Eindeutigkeit und Einheit des Klassischen“ (Wunderlich 2008: 87).

3.2.1 Narrative Offenheit

In Kusturicas episodensorientierter Narration [...] die sich aus immer wiederkehrenden Hochzeiten, Suizidversuchen, Bühnen- und Filmvorführungen und anderen kleinen Ereignissen zusammenfügt und das Spektakel als ersten Motivationsfaktor besitzt, verliert die geschlossene Kausalitätskette ihre übergeordnete Bedeutung. (Wunderlich 2008: 87)

Gocić schreibt, vor allem Kusturicas „spätere“ Filme⁹ „possess a loose structure and ‚openness‘ which can result in conflicting interpretations.“ (Gocić 2001: 155) Diese Filme wären von einer Unausgeglichenheit gekennzeichnet, denn „as time passed, the film-maker’s interest in his own, private mythology increased at the expense of his respect for the narrative and integrity of particular sequences which dominated the whole film.“ (ebd.: 153)

Bertellini schreibt, dass es Kusturica trotz der narrativen Offenheit gelingen würde, in seinen Filmen ein Gesamtbild zu zeichnen, und nennt dabei *Život je čudo* als Beispiel: „[...] even amid an explosion of disconnected segments and narrative episodes, it develops a general historical picture that is precise and easily recognizable.“ (Bertellini 2015: 116) Gocić stellt fest:

[...] the director seems to be at times disinterested in continuity, logic, or rounding up his stories. [...] Still, the final products are – again like his characters – infinitely more disarming and leave much stronger impressions than most ‚well-made‘ works. (Gocić 2001: 171)

3.2.2 Visuelle Exzentrικ

Wenn von der visuellen Gestaltung von Kusturicas Filmen die Rede ist, schreibt Wunderlich von einer „De-zentrierung und Ex-zentrik des Visuellen“ (Wunderlich 2008: 92). So würden sich innerhalb eines überfüllten Bildes die Haupthandlungen oftmals an den Ecken und Rändern des Bildraumes abspielen, oder auch im Hintergrund inszeniert werden (vgl. ebd.).

Kusturica likes to stuff his compositions to create dynamic relations between the foreground, the medium ground, and the background. This is why he avoids facile

⁹ Gemeint sind jene bis *Super 8 Stories* (2001), welcher der letzte Film Kusturicas war, der bei Veröffentlichung von Gocićs Buch erschienen war.

close-ups and, favoring lenses that offer great depth of field, seeks to choreograph several moving figures and actions within the shots. (Bertellini 2015: 106)

Iordanova bezeichnet Kusturicas Mise en scène als „moving mosaic“ (Iordanova 2002: 101), und stützt sich auf Kusturicas eigene Aussage, nach welcher es für ihn schwierig wäre, das zentrale Motiv innerhalb eines Bildes zu bestimmen, da er keine so rationale oder logische Herangehensweise an seine Szenen hat wie andere Filmemacher (vgl. ebd.). Chaos regiert über Kusturicas Bildsprache.

He likes to create a complex reality crammed with scores of gadgets, extras, ornaments and many other little things. He then lets the protagonists make their way through it all. (Iordanova 2002: 100)



Abb. 1: Hochzeit in *Underground*

Kusturica arbeitet nach Iordanova so, dass er, statt sich auf die Postproduktion zu stützen, seine Szenen gewissermaßen bereits während des Drehs montiert und sie so oft dreht bis für ihn alle Emotionen und Details stimmen (vgl. Iordanova 2002: 105). „The actual editing takes place during shooting, because only at this stage can emotions be portrayed elegantly.“ (ebd.) Dadurch, dass so vieles innerhalb von Kusturicas Mise en scène passiert, würden sich die Filme mit jeder Sichtung verändern und neue Bedeutungen bekommen. „We are constantly reminded of the conventionality of meaning, significance and signification.“ (ebd.: 103) Die Bedeutung seiner Filme würde sich deswegen aus dem Visuellen ergeben, die Erzählungen finden vorwiegend visuell statt.

The narrative is supposed to enhance the rich texture of the *mise-en-scène*; the events of the story are to supply an extra dimension to the layers of occurrences and fill them with energy and exuberance, being and jubilation. (Iordanova 2002: 111)

3.2.3 Barock und Kitsch

Viele Kritiker stellen eine barocke Stimmung in Kusturicas Filmen fest, was Iordanova auf Kusturicas Interesse an den Roma zurückführt (vgl. Iordanova 2002: 98). Laut ihr kommt das Barocke erstmals im Stil von *Dom za vešanje* auf, und wäre seitdem ein grundlegendes Element in seinem Zugang zum Filmemachen: „bringing together a variety of details, making sure that the elements are not only discordant, but that there are plenty of little things that do not fit but nonetheless find a place in the inner picture.“ (Iordanova 2002: 98)

Time of the Gypsies marks a clear stylistic departure from the earlier works. It is here that we see the beginning of what can now be described as Kusturica's ultimate style – unleashing a Fellinesque imagination and a temperamental exuberance, achieved through combining fantasy elements, music, camera and *mise-en-scène*. Even though the subsequent films differ substantially from each other, I believe that everything Kusturica has made since 1989 [...] belongs to this period of, in his words, „grandiloquent frescoes“. (ebd.: 44)

Dabei würde Kusturica traditionelle ästhetische Kategorien anwenden und sie gleichzeitig subvertieren, mit „the beautiful and the ugly, the sublime and the despicable, the comic and the tragic“ (Iordanova 2002: 97) spielen. „These oppositions supplement each other in a constantly changing interplay of mutual recreation.“ (ebd.) Er bedient sich einer Bandbreite an verschiedenen Kategorien, wie „the flamboyant, the exuberant, the dreamlike, the subversive, the carnevalesque [...]“ (ebd.).

Ein wichtiges Element des Barocken, zu dem Kusturica immer wieder greift, ist der Kitsch.

Er findet sich in den rosafarbenen Häusern aus ARIZONA DREAM, den zusammengebastelten Geräten in UNDERGROUND und SCHWARZE KATZE und vor allem in der Lebenswelt der Gypsies. Inszeniert als triviale Kunst des Volkes, die jeglichen Stils entbehrt, als künstlerisch Banales wird sie von Kusturica in der Favorisierung des Spektakulären, Grotesken und Burlesken bildfüllend und ständig wiederholend eingesetzt. (Wunderlich 2008: 52)

Kusturica betont in seinen Auslegungen zu *Arizona Dream*, dass er an die Macht des Kitsch glaubt, und an Amerika als Kitsch denkt, was durch das rosafarbene Haus des von Jerry Lewis gespielten Charakters Leo Sweetie symbolisiert wird. (vgl. Iordanova 2002: 99)

3.3 Ethno-Kino und Magischer Realismus

Laut Gocić würde in den „Ethno“-Bewegungen des Internationalen Kinos der 1980er Jahre und im Magischen Realismus der bei weitem bedeutsamste Kontext für eine Analyse von Kusturicas Filmen liegen. (vgl. Gocić 2001: 5)

3.3.1 Ethno

Als „Ethno-Kino“ definiert Gocić

[...] a non-Western art-house cinema with strong elements of indigenous worldviews – with their respective cultural circles seen together with artistic heritage, pre-modern customs and ‚exotic‘ settings. (Gocić 2001: 5)

Gocić betont, dass die „Ethno“-Bewegung nicht nur geschichtlich mit der Ankunft des Postmodernen zusammenfällt, sondern grundsätzlich sogar als postmodernes Phänomen betrachtet werden kann (vgl. ebd.: 157). Die symbolische Identifikation mit einer Gruppe, die außerhalb des Machtsystems steht, würde für das zeitgenössische Kino von immer größerer Bedeutung werden (vgl. ebd.: 160).

Generally speaking, Third-World cultures and so-called minority – that is ‚inferior‘ – groups took over a visible, if not somewhat emphasised, position in the space of fiction, both as creators and as heroes. (ebd.)

Kusturicas Filme sieht Gocić als Teil jenes Phänomens des „Ethno“-Kinos, bei welchem die Ästhetik der Filme aufgrund eines höheren Budgets und einer qualitativ hochwertigeren technischen Umsetzung internationalen Standards entspricht, die Motive aber lokal sind und aus der Perspektive eines „Insiders“ gezeigt werden (vgl. Wunderlich 2008: 49). Jene Verbundenheit mit dem Lokalen und Beharrlichkeit auf selbigem „would not work abroad unless combined with a mastery of Western expressive codes, and in dialogue with a Western cultural context.“ (Gocić 2001: 120) Damit ein Kunstwerk schließlich als „Ethno“ bezeichnet werden kann, brauche der/die KünstlerIn „a degree of knowledge about Western tastes, a manipulative taint, and irony“ (ebd.: 157).

Wunderlich bemerkt bei ihrer Auslegung zum Ethno-Kino, dass es nach Iordanova durch die intertextuellen Verweise und Filmzitate „ein cleverer Schachzug von Kusturica ist, seine

jugoslawienspezifischen Filmthemen, die international kaum Erfolg hätten, so multikulturell zu codieren, dass sie weltweit gesehen werden.“ (Wunderlich 2008: 38)

Durch die geplante internationale Ausrichtung der Filme wird dem Massenpublikum der Zugang zu den lokalen (oder nationalspezifischen) Themen, wie das Leben im kommunistischen Jugoslawien oder in einem Gypsy-Dorf, erleichtert. (ebd.: 49)

3.3.2 Magischer Realismus

Eine typische und wichtige Beschreibungskategorie für das Werk Kusturicas ist der Magische Realismus. Er verbindet zwei Welten – die phantastische und die realistische. (Wunderlich 2008: 76)

Bei Kusturica kommt es immer wieder zu Motiven „wie fliegenden Fischen (ARIZONA DREAM), der Wunderheilerei (GYPSIES), schwebenden Bräuten (UNDERGROUND) und kleinen Zauberkunststücken (SCHWARZE KATZE)“ (Wunderlich 2008: 76). „Die magischen Elemente wirken irritierend in einer rational erfahrenen, realen Welt.“ (ebd.) Dieses surreale Gefühl der Realität ist zu einem von Kusturicas Hauptmerkmalen in seiner Zugangsweise zum Filmemachen geworden (vgl. Iordanova 2002: 99). „Even though some of the fantasy elements do not derive naturally from the narrative they are brought in as a trademark visual element.“ (ebd.: 100)

Kusturica nennt den kolumbianischen Schriftsteller Gabriel García Márquez als große Inspiration für seine Verwendung von Magischem Realismus. Besonders in *Dom za vešanje* wäre dieser Einfluss zu erkennen, wo „rich folklore and fantastic events are woven into the film’s fabric“ (Iordanova 2002: 99). Iordanova schreibt, dass besonders Márquez Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* als Quelle der Inspiration für den Film gedient hat, auch wenn sich in ihm keine konkreten Elemente aus dem Buch wiederfinden (vgl. ebd.: 129). Als Kusturica über *Dom za vešanje* spricht, betont er: „I need a little more realism, but with an occasional surrealistic event bursting out of that realism“ (Kusturica, zitiert nach Iordanova 2002: 99). Iordanova bezeichnet *Dom za vešanje* als „the ultimate magic realist film of the director.“ (Iordanova 2002: 100)

Laut Wunderlich wird der Magische Realismus in Kusturicas Filmen „in den Analysen als stilistisches Ausdrucksmittel einer ex-zentrischen Sichtweise angesehen.“ (Wunderlich 2008: 93) Die magischen Elemente würden Kusturicas Abneigung „gegenüber dem ‚Naturalismus‘ der Hollywood-Produktionen“ (ebd.) bekräftigen. Gocić sieht in Kusturicas Verwendung von Magischem Realismus eine Rebellion:

The irrationality of his films is obvious, but Kusturica's investment in irrationality and his postmodern toying with ‚magic realism‘ can be deemed quite pragmatic. His work shows a significant rebellion on many levels – generally against the representational stereotypes and ideology unavoidably found in Western mainstream cinema, but a rebellion which also takes full advantage of the available technology, language, and cultural field, skilfully using them for his own means, as well as reinforcing and exploiting certain Western naive beliefs and deeply rooted prejudices. (Gocić 2001: 172)

Kusturicas Charaktere wären zwar auf der einen Hand benachteiligt, denn „in the Balkans ‘we are worse off‘“ (Gocić 2001: 88), auf der anderen Hand hätten sie aber besondere Gaben. Das Übernatürliche würde jedoch nie in den Vordergrund rücken, sondern wäre nur eine Art Accessoire, und könne als irrationale Reaktion auf die soziale Situation der Charaktere gelesen werden (vgl. ebd.: 89). In *Sjećaj li se Dolly Bell?* sieht Gocić Dinos Interesse an Hypnose als Rebellion gegen den Marxismus seines Vaters, in *Otac na službenom putu* Maliks Schlafwandeln als Reaktion auf die surreale politische Situation, die sich auf das Leben seiner Familie auswirkt (vgl. ebd.).

Dom za vešanje enthält eine Vielzahl an Szenen, die keine Träume sind, aber ein traumähnliches Gefühl vermitteln (vgl. Iordanova 2002: 120). Eine Kombination aus Träumen und magischen Elementen ist auch in *Arizona Dream* vorhanden, wo der fliegende Fisch Axels Einsamkeit und Unsicherheit symbolisiert (vgl. ebd.). Das Motiv des Fliegens kommt bei Kusturica oft vor, und würde für die eine oder andere Art von Eskapismus stehen:

[...] flying is rather a desperate, irrational solution for real and pressing problems. The ‚flying away‘ motif seem to be the only way for Kusturica's marginal characters to escape their squalid conditions of life (Gocić 2001: 90).

3.4 Anti-Helden

Nach Gocić sah sich Kusturica bereits früh als „an outlaw or underdog, sympathising with marginal characters both in life and on screen“ (Gocić 2001: 49). Dies kommt nicht zuletzt daher, dass er selbst eine marginale Position in verschiedenen Hinsichten einnimmt:

[...] an émigré film-maker from Sarajevo who became an outcast in his own community, often at odds with Western mainstream aesthetics and politics and known for films about the most persecuted nations and minorities in Europe (ibd.)

Wunderlich stellt fest: „Kusturica favorisiert marginale Charaktere, die ein Randgruppendasein führen und weniger den ‚American Dream‘ verfolgen, als versuchen, sich mit ihrer gegenwärtigen Situation abzufinden und das Beste daraus zu machen.“ (Wunderlich 2008: 91)

[...] his uncompromising siding with outcasts of all kinds is read as a specific ‚cult of the margin‘, as opposed to the ruling notion of achievement; his celebration of unbridled emotions and unrestrained pleasure is interpreted as both an exploitation of the Balkans‘ space in the symbolic world and a challenge to Western anaemia. (Gocić 2001: 161)

Kusturicas Charaktere sind „Mitglieder ex-zentrischer Kulturen. Sie sind nicht nur arm oder kriminell sondern auch geistig verwirrt, heidnisch, ethnisch unterdrückt, Amateure, technisch zurückgeblieben, [...]“ (Wunderlich 2008: 91)

As someone incurable, as a pariah, as a lunatic, as a criminal, as an infidel, as an enemy, as a member of the other culture, language, camp, and genre, Kusturica’s hero is someone a world apart, yet symbolically accepted and inaugurated into post-modern imagery. The Other is elevated into the exclusive space once reserved only for the clique of the chosen ones. (Gocić 2001: 161)

Dabei würde Kusturica die sozial marginale Position mit einer ekstatischen Lebenserfahrung verschmelzen, und mithilfe dieser Gegensätzlichkeit seine Charaktere als „on one side, outcast/detestable/marginal and, on the other, as gifted/irresistible/superior“ (Gocić 2001: 12) darstellen, sie aber gleichzeitig menschlich machen. „In spite of their weaknesses, flaws, and sins, they come out as vulnerable, flesh-and-blood, understandable and ‚only human‘.“ (ebd.) Wunderlich bemerkt, Kusturicas Charaktere scheinen sich

[...] unabhängig von jedwedem ideologischen Einfluss und als Grenzgänger zwischen Gut und Böse kaum wesentlich zu ändern. Sie waren, sind und bleiben, wie und was sie sind – liebenswerte Gauner. (Wunderlich 2008: 91)

Auch Iordanova merkt an: „classic moral dilemmas are not at the centre of Kusturica’s attention and the distinction between good and evil is never clear-cut.“ (Iordanova 2002: 156) Während es in seinen frühen Filmen noch eine klar definierte Hauptfigur gab, mit welcher die Zuseher mitfühlen und sich mit ihr bis zu einem gewissen Grad identifizieren konnten (Dino, Malik, Perhan, Axel), wäre seit *Underground* eine Identifikation mit den Protagonisten nicht mehr im Fokus (vgl. ebd.: 113 f.). „The characters are to be observed, loathed or admired, but there is no protagonist whose motives and feelings are to be empathised and sympathised with.“ (ebd.)

Damit dekonstruieren die Filme Kusturicas nicht nur das formale Regelsystem des klassischen Films, sondern können auch inhaltlich unter dem Blickpunkt einer ideologischen Dekonstruktion (des dominanten Helden-Typus) gelesen werden. (Wunderlich 2008: 92)

Bertellini sieht in Kusturicas detaillierter Behandlung von marginalen Charakteren einen Einfluss der tschechischen Autoren Jaroslav Hašek und Bohumil Hrabal, deren Literatur gefüllt mit Anti-Helden ist, die ein unglückliches Leben voller Ironie und Paradoxe führen (vgl. Bertellini 2015: 25), stellt aber gleichzeitig fest: „But the ingredients of Kusturica’s cinema, particularly those visible in his early works, are also linked to local events and customs“ (ebd.). Kusturica sagt in einem Interview:

Some of the types that I bore like a cross belong to everything but to film and culture. Yet they bring some authentic scent to the movies. They are charming hoodlums, who emit a strong radiation in front of the camera. Film frames absorb all that. Growing up Gorica [...], I was introduced to these types, and then to criminals in general, and I filtered fragments from life to the film stock. (Kusturica, zitiert nach Gocić 2001: 58)

3.4.1 Amateurismus

Wenn man einen Blick auf die Besetzung von Kusturicas Filmen wirft, wird man feststellen, dass er neben angesehenen professionellen Schauspielern auch gerne mit Laiendarstellern arbeitet – „amateurs who he has discovered himself or with the assistance of friends and co-workers.“ (Gocić 2001: 114) Falls er berühmte Schauspieler verwendet, dann besetzt er sie „on the line of their star-image, asking them to do what they ,do best““ (ebd.: 69). Man sieht in den Filmen oftmals „curious, ,authentic‘ and unforgettable faces, rather than Hollywood beauties [...] strange appearances that bring surreal effect to Kusturica’s films“ (ebd.: 65). Die zwei wohl berühmtesten Laiendarsteller Kusturicas sind Davor Dujmović, der neben der Hauptrolle in *Dom za vešanje* auch in Nebenrollen in *Otac na službenom putu* und *Underground* zu sehen ist, sowie Ljubica Adžović, welche die Großmutter in *Dom za vešanje* und *Crna mačka, beli mačor* spielt.

Amateurismus ist allgemein ein häufig auftretendes Motiv bei Kusturica. Viele seiner Filme sind Geschichten über jemanden, der als leidenschaftlicher Amateur beginnt und am Ende genau das bleibt, und somit eine Antithese zum klassischen *from-zero-to-hero*-Motiv des Hollywood-Kinos (vgl. Gocić 2001: 52). Kusturica sympathisiert mit den Amateuren und zelebriert den Amateurismus als Lebenseinstellung. „Kusturica’s characters do not even have

the aspiration to sell their skills, and the narratives themselves thus arguably promote ‚amateurism‘ as a valid worldview.“ (ebd.) Dino und seine Freunde aus *Dolly Bell* spielen in einer Amateur-Band, Paul aus *Arizona Dream* ist Amateur-Schauspieler, der Dialoge aus Filmklassikern auswendig gelernt hat und nachspricht, und schließlich gibt sich Kusturica selbst als Amateur-Performer in *Super 8 Stories* (vgl. ebd.: 52 f.). Gocić sieht in Kusturicas Bewunderung des Amateurismus etwas typisch Slawisches:

Such an attitude towards amateurism springs from the Balkan milieu: there is a raving poet, a mad scientist, an aspiring actor or at least a *bricoleur*, a musician and dancer captured in the soul of each and every Slav, just waiting for their chance. Most are far from perfect. Yet these amateur skills are, in general, appreciated regardless of the social status, accomplishment and potential commercial success of the performers. (Gocić 2001: 52)

4 Der Balkanmensch

Im zentralen Kapitel dieser Arbeit soll erläutert werden, wie Kusturica die im Westen vorherrschende stereotypisierte Darstellung des Balkanmenschen mit einer überspitzten exzessiven Darstellung invertiert und somit zelebriert, dazu die Roma als repräsentative ethnische Minderheit auswählt, und schließlich mit seinem Hollywoodfilm *Arizona Dream* jener westlichen Darstellung Paroli bietet, indem er ein frei interpretiertes Amerika aus dem Blickwinkel des Balkanmenschen darstellt.

Wie im letzten Kapitel festgestellt wurde, faszinieren an Kusturicas Filmen „weniger die Geschichten als die Bilder, Ereignisse, phantastischen Elemente, Musik und vor allem die Charaktere.“ (Wunderlich 2008: 48)

Kusturicas bis ins Detail komponierte Bilderwelten, die überfüllt mit Musik, Kitsch, Magie, Events und Mystik die Geschichte in den Hintergrund verweisen zeigen deutlich eine postmoderne Ästhetisierung und Popularisierung, die ihren Ausdruck im Spektakulären findet. (ebd.: 55)

Iordanova bezieht sich auf den französischen Philosophen und Literaturtheoretiker Jean-François Lyotard „indem sie die Filme Kusturicas mit einem 'event' anstelle von 'text' vergleicht [...] Sie stellt den Ereignischarakter der Filme als den Wichtigsten heraus und die eigentliche Geschichte in den Hintergrund.“ (Wunderlich 2008: 51)

This seems to fully apply in Kusturica's case. Even though his artistry can be dissected and analysed within traditional frameworks that look at aesthetics, *mise-en-scène* and narrative, he consistently defies prescribed procedures for the sake of an increased ‚being and jubilation‘, and for the sake of exchanging energy with his audiences.“ (Iordanova 2002: 97)

4.1 Exzess und Karneval

Gocić bezeichnet Kusturicas Filme als „a cinema of excess.“ (Gocić 2001: 173) „Bei UNDERGROUND wird der Krieg zum Karneval, SCHWARZE KATZE verwandelt die Welt in eine „Spaßshow““ (Wunderlich 2008: 49 f.).

„The Western vision of the Balkans is the one reserved for the Third World, summarised by ‚it is lucky you do not live there‘. The Balkans is populated with untidy, ‚slovenly‘ people“ (Gocić 2001: 84). Kusturica hingegen würde sein Werk komplett mit dem „imaginary Balkan Other“ (ebd.) identifizieren.

Exploiting and emphasising the difference he manages to make a viewer envious of Balkan colourfulness, freedom, temperament, passion, and beauty. He thus single-handedly inverts the racist dismissal into an envy (ebd.).

Dabei würden selbst die eindeutig „primitiven“ Aspekte des Balkan-Lebensstils und seine scheinbare „Rückständigkeit“ zu deren Vorteil verwendet werden und einen unerklärlichen, charismatischen Charme erzeugen (vgl. ebd.). Gocić verwendet den französischen Begriff *jouissance*, mit dem sich bei Kusturica die Lebensfreude des Balkanmenschen am besten beschreiben lässt:

Kusturica's major take on marginality lies in a special, untouchable, and blissful joy found in life on the margin, related to what the French call *jouissance*. It is a pleasure which is both aesthetic and physical but in this case belongs exclusively to the unknown, mysterious satisfaction of the (Balkan) Other, which is inaccessible and incomprehensible to an outsider. (Gocić 2001: 84)

Deswegen sei es nach Gocić nicht Kusturicas Fachwissen oder sein künstlerisches Geschick, das zähle, sondern „his life experience, and his purely irrational, alchemical ability of expressing and conveying *jouissance*.“ (Gocić 2001: 169) Diese *jouissance* wäre demnach nicht nur ein vergessenes Überbleibsel, sondern der Sinn und Zweck seiner Filme (vgl. ebd.: 170). Die Zelebrierung jenes Gefühls erfolgt dadurch, dass Kusturica den Trend des westlichen Kinos umkehrt:

Kusturica manages to find a plausible humanity in the ‚dehumanised‘ underworld and to trace internal pleasure in the midst of a miserable environment (an inverse process of the numerous characters in Western cinema which are internally miserable in the midst of a comfortable, prosperous – and by all means pleasurable – environment). (Gocić 2001: 169)

Das Spektakuläre, das man für gewöhnlich mit der Beschreibung von Ereignissen oder Landschaften in Verbindung bringt, wird bei Kusturica vielmehr zur Beschreibungskategorie des Benehmens von Protagonisten, wodurch ihre Spontaneität festgehalten wird.

Not nature but people are spectacular here: vital, exuberant and restless. The flamboyant Ahmed in *Gypsies*, Marko and Blacky in *Underground*, Dadan and Grga Pitić in *Black Cat*, with their superior energy and never-ending zeal to drink, dance and enjoy, are all spectacular (Iordanova 2002: 99)



Abb. 2: Dadan Karambolo (Srđan Todorović) in *Crna mačka, beli mačor*

Kusturica erschafft Charaktere, welche stets die Zuseher spalten, denn man wäre „invited to be shocked, even repulsed by the fact-oriented elements – ‚style‘, tastes, morals, and deeds – but at the same time inexplicably drawn to them“ (Gocić 2001: 170). Pavle Levi stellt fest, Kusturicas exzessive Filmästhetik wäre „difficult to contain, often destructive, even murderous; but it is also liberating – expressive of an unbound spirit and its unconditional freedom.“ (Levi 2001, zitiert nach Gocić 2001: 167)

Hochzeiten sind seit *Otac na službenom putu* ein obligatorisches Element bei Kusturica, denn sie stellen ein Ereignis dar, bei welchem es am Balkan in der Regel immer zu Exzess kommt (vgl. Iordanova 2002: 121). „In Kusturica’s weddings people eat, sing, and dance like it is the last day of their life. Moreover, brides fly; bridegrooms and guests get drunk senseless; Gypsy musicians play tied to a tree [...]“ (Gocić 2001: 94). Hochzeiten sind für Kusturica schließlich „a good excuse to slip unpunished into pure farce, as real Balkan weddings usually end up“ (ebd.). Ebenso sind sie ein Mittel zur Entstehung von Konflikten:

Cheerful dancing and elaborate rituals only enhance the underlying tensions. Conflict inevitably erupts as passions heat up after a few drinks and one cannot even say it happens unexpectedly; it is rather regarded as part of the normal course of events (Iordanova 2002: 121).

Auch Selbstmordversuche sind ein wiederkehrendes Motiv bei Kusturica, jedoch lässt er seine Figuren – mit der Ausnahme von Ivan in *Underground* und Grace in *Arizona Dream* – letztlich keinen Selbstmord begehen, denn die Lebensfreude kann nicht unterbrochen werden und muss immer weitergehen. Das Scheitern von Selbstmordversuchen bekommt durch einen Slapstick-Effekt eine tragikomische Dimension.

[...] what may seem a tragic move towards terminating one's own life can be turned upside down and have a joyful continuation. The burlesque subtext of the failed suicide scenes, however, also predetermines the impossibility of a tragic resolution or definitive narrative closure. (Iordanova 2002: 123)

4.1.1 Musik und *sevdah*

For me, film has to be close to music. If you're not close to music, it's very difficult to believe you could structure a whole film. I don't know any good director who does not have a good ear. If I had a film school, I would always choose people based on whether they at least know how to whistle, how to fit their vision into a certain musical frame. (Kusturica, zitiert nach Bertellini 2015: 155)

Die Musik spielt eine tragende Rolle für den Exzess in Kusturicas Filmen. Kusturica spricht oft von der „Musikalität“ seiner Filme (vgl. Iordanova 2002: 104), und hat eine Zeit lang sogar behauptet, er wäre lieber Musiker als Filmemacher, da das Musizieren ihn mehr erfüllen würde (vgl. ebd.: 92). Kusturicas großes Interesse an Musik und Musikperformance ist auf seine Anfänge in Sarajevo und die New Primitives zurückzuführen (vgl. Bertellini 2015: 6 f.). Er versucht mit seinen Filmen einen ähnlichen Effekt zu erreichen, der bei Live-Performances von Rockstars wie etwa Sid Vicious und Lou Reed entsteht, welche nach Kusturica unermüdliche Performer wären: „They never stop; it's a catharsis with no beginning and no end.“ (Kusturica, zitiert nach Yarovskaya 1997-8: 54). Iordanova stellt fest, die Musik in *Underground* „is an essential element of the frantic rhythm of the film and was often performed on set, simultaneously with the shooting.“ (Iordanova 2002: 111) Die Musikstücke sind bei Kusturica meistens diegetisch und werden in den jeweiligen Szenen von Musikern performt (vgl. Gocić 2001: 137).

[...] if music is heard, it is made by someone who is also seen on screen – a person singing, playing the accordion, the guitar, or the tambura, or a Romani brass band, an important stylistic device directly accounting for an elevated and agitated atmosphere. (Iordanova 2002: 110)

Die Schlüsselfigur für Kusturicas Karriere ist Goran Bregović, Gründer der wohl bekanntesten jugoslawischen Rockband „Bijelo Dugme“, welcher in seiner Musik verschiedene, auf den ersten Blick nicht miteinander kombinierbare Stile, wie z.B. die bosnischen *sevdalinke*¹⁰,

¹⁰ Eine musikalische Gattung, welche die traditionelle, ursprünglich städtische Liebeslyrik in Bosnien und Herzegowina bezeichnet (vgl. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Sevdalinka>).

makedonische und ungarische Melodien, Gypsy-Musik und Techno-Rock vermischt (vgl. Bertellini 2015: 7). Bregović wirkte erstmals bei *Dom za vešanje* mit und Kusturicas Zusammenarbeit mit ihm „signaled the beginning of a much closer bond between music and images in the director’s film poetics.“ (ebd.: 61) Die Musik ist ein wesentlicher Bestandteil von Kusturicas Filmen, und er hätte seit *Dom za vešanje* den Reichtum der traditionellen Balkanmusik gewürdigt (vgl. Iordanova 2002: 131). Kusturica behauptet schließlich: „I believe that the trumpets of the Serbian Gypsies produce today the most energy-filled sound one could listen to in Europe.“ (Kusturica, zitiert nach Bertellini 2015: 154)

Bertellini stellt fest, dass die Annahme, dass Gypsy-Musik apolitisch ist, da sie einer direkten und unmittelbaren Satisfaktion dient, falsch ist (vgl. Bertellini 2015: 112):

Their easy-listening quality and their exoticism speak eloquently of basic impulses, which, in the context of Balkanist discourse, have a political connotation: by harkening back to Gypsy culture, these songs foster the identification between musical vitality and Balkan stereotypes. (ebd.)

Die Musik erfüllt bei Kusturica weitaus mehr als nur eine begleitende Funktion: „Rather than mere accompaniment, music and music performances have informed the texture of the films themselves, and later they have extended the life of his cinema onto actual stages.“ (Bertellini 2015: 7) Die Lieder aus *Dom za vešanje*, vor allem das Lied „Ederlezi“, sind in gewisser Weise zu Nationalhymnen geworden und werden überall in Ex-Jugoslawien bei verschiedensten Festlichkeiten gesungen. „Mesečina“, das zentrale Stück aus *Underground*, wurde in Serbien bei Demonstrationen gegen die Regierung Milošević von der Opposition gesungen (vgl. Preuss 2007: 53).

As a continuation of his films by other, often more daring means, music has actually defined his poetics—locally, nationally (until Yugoslavia existed), and internationally, to the point that it is possible to tell the story of his career by focusing on the score he has chosen and the musicians that he has elected to surround himself with. (Bertellini 2015: 7)

Das für (Süd-)Slawen typische Phänomen des *sevdah* wird von Kusturica als Stilmittel aufgegriffen, um der Seele des Balkanmenschen Ausdruck zu verleihen. Gocić schreibt, die am weitesten verbreitete Bedeutung von *sevdah* wäre

[...] a strange state of extreme exaltation and, at the same time, deep sadness that Slavs fall into listening to music. It has to be with live performers and at a table

(meaning combined with alcohol). The ‚culturally specific‘ element is that one’s approval of the music has to be expressed in an emphatic way. You either throw your hands/head to the sky, shoot your automatic weapons [...], give your hard-earned earthly possessions to musicians [...], break some glass [...] or do all these at the same time. (Gocić 2001: 85)

Er führt weiter an: „The specificity of the Slavic *sevdah* is that it is reserved for secular occasions and that it synthesises pain and pleasure.“ (Gocić 2001: 85) Kusturica verwendet nach Gocić *sevdah* in fast allen seinen Filmen (vgl. ebd.). So wie alle anderen Motive würde Kusturica auch *sevdah* in einer überspitzten Version darstellen, „where people’s self destruction does not stop in hurting themselves [...] but goes all the way to wilful death.“ (ebd.: 86)

Eine der typischen *sevdah*-Sequenzen findet man in *Dom za vešanje*, als Perhan aus Italien nach Sarajevo zurückkehrt und erfährt, dass seine Freundin Azra schwanger ist, jedoch glaubt, das Kind sei nicht von ihm. Bevor er überhaupt seine Familie begrüßt, geht Perhan in die *kafana*, betrinkt sich und verfällt in *sevdah*, woraufhin er sich selbst verletzt indem er eine Zigarette auf seinem Arm ausdrückt. Der Nachbar fordert die Band auf, dass sie zu spielen aufhört, bevor sie Perhan noch komplett in den Wahnsinn treibt (vgl. Gocić 2001: 87 f.). *Underground* enthält einige *sevdah*-Sequenzen, wobei die eingängigste wohl jene ist, in der das traurige serbische Volkslied „Stani, stani, Ibar vodo“ langsam anfängt als Crnis Frau Vera bei der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes stirbt, und noch immer in der nächsten Szene zu hören ist, in welcher Crni den ersten Geburtstag des Sohnes feiert (vgl. ebd.: 87). Wie es sich herausstellt, spielt in dieser Szene eine Band Crni das Lied vor. *Sevdah* wird hier verwendet, um ein trauriges mit einem glücklichen Ereignis zu verbinden.

Die berühmte Flusszene in *Dom za vešanje*, in der „Ederlezi“ zu hören ist, repräsentiert *sevdah* auf visuelle Weise. Sie zeigt ein an sich glückliches Ereignis und in ihr passiert nichts trauriges, jedoch berührt sie die Zuseher „because, like *sevdah*, it is not expressing a particular, event-bound and specific *feeling*, but a deeply felt, overarching, all-embracing *emotion*. It addresses both extreme pleasure and deep suffering“ (Gocić 2001: 88). Gocić sieht in Kusturicas Filmen das Vorhaben, eben diesen Seelenzustand einzufangen. „That is why music is so important. It has to be effective enough to convey acute and culturally specific feelings, even to ‚infidels‘.“ (ebd.) Die Zusammenarbeit Kusturicas mit Bregović „practically verified *sevdah* on the big screen“ (ebd.: 112).

Kusturicas und Bregovićs künstlerische Partnerschaft ging zwar nach *Underground* in die Brüche, jedoch behielt Kusturica das Konzept der Musikalität in seiner Kunst bei. Er ist seitdem viel mehr in das Komponieren seiner Filme involviert und trat der neugegründeten Belgrader

Band „No Smoking Orchestra“ (in Anlehnung an die Sarajever Band „Zabranjeno pušenje“) als Gitarrist bei, mit der er die Musik für seine Filme komponiert und durch die Welt tourt (vgl. Bertellini 2015: 7). Die Band-Auftritte sowie der Dokumentarfilm *Super 8 Stories* werden im nächsten großen Kapitel näher behandelt werden.

4.1.2 *Underground*

Auch wenn die eine oder andere Form von Exzess und Karneval in jedem von Kusturicas Filmen seit *Dom za vešanje* zu finden ist, ist *Underground* der Film, der stellvertretend für das Spektakel ist. *Variety* bezeichnet *Underground* als „a three-hour steamroller circus“ (Gocić 2001: 148). Kusturica stimmt der Metapher des Zirkus zu, und betont, dass dies die einzige Möglichkeit war, sich mit den anhaltenden Problemen in Jugoslawien auseinanderzusetzen (vgl. Iordanova 2002: 44). Gocić sieht im Zirkus die passende Metapher, jedoch nur wenn sie mit einem anderen Stereotyp ergänzt wird: jenem der traurigen Clowns (vgl. Gocić 2001: 148). *Underground* wäre so voller Nostalgie, dass diese als „intentional, painstakingly calculated and executed strategy“ (ebd.) betrachtet werden kann.

Die Geschichte des Films, der den Untertitel *Bila jednom jedna zemlja*¹¹ trägt, vollstreckt sich über fünf Jahrzehnte, mit zentralen Ereignissen, die sich in den Jahren 1941, 1961 und 1992 abspielen (vgl. Iordanova 2002: 76). Dabei gibt es eine Unterteilung in drei Teile – „Rat“, „Hladni Rat“ und wieder „Rat“ (vgl. Iordanova 2002: 76). Der Film fokussiert sich auf „the destruction of friendship and mutual betrayal between two patriotic Serb-speaking gangsters“ (Yarovskaya 1997-8: 50), Marko Dren (Miki Manojlović) und Petar „Crni“ Popara (Lazar Ristovski). Die dritte Hauptfigur ist die Schauspielerinnen Natalija (Mirjana Joković), die sich nicht zwischen den beiden Männern entscheiden kann. Die beiden Freunde „begin as revolutionaries and evolve into guerrilla partisans“ (ebd.), die in einem Keller Waffen für den Schwarzmarkt produzieren.

Briefly, *Underground* is an allegory of a half-century in the life of Communist Yugoslavia, which is portrayed as a manipulated, backward cellar used mainly for producing weapons. (Yovanovich 2014: 232)

Das „Underground“ aus dem Titel hat verschiedene Bedeutungen – es steht nicht nur für den Keller, in den sich die Widerstandskämpfer während der Deutschen Okkupation zurückziehen,

¹¹ Neben der Filmversion existiert auch eine fünfstündige Langversion, die mit dem Titel *Bila jednom jedna zemlja* als Mini-Serie auf dem serbischen Sender RTS ausgestrahlt wurde.

sondern etwas metaphorischer auch für „the honeycomb of tunnels in the elaborate set that links the Balkans with the rest of Europe“ (Keene 2004: 235).

Iordanova bezeichnet *Underground* als „a highly personal take on Yugoslav history“ (Iordanova 2002: 24) und merkt an, dass es wichtig wäre zu betonen, dass es kein Film „about the tragedy in the director’s native Bosnia (as mistakenly perceived by many critics) but about the past fifty years in Yugoslavia’s history at large“ (ebd.: 23) sei. So wie bei allen Filmen Kusturicas ab *Dom za vešanje*, ist auch in *Underground* ein Genre-Mix zu beobachten. Der Film

[...] wird bezeichnet als „Parforce-Ritt [...] durch vielerlei Kino-Genres: von der Groteske zum Melodram, von der Farce zum Kriegsspektakel, von der Komödie zum genuinen Genre im Reich Titos, dem Partisanenfilm. (Wunderlich 2008: 89)

Judith Keene stellt einen ähnlichen Vergleich auf, indem sie *Underground* als eine Kombination aus Fellini und den Marx Brothers, eine magisch-realistische Version von *Duck Soup* (1933) bezeichnet (vgl. Keene 2001: 233). „[...] *Underground* is more like a carnival than a movie. The scale and pace of the filming are relentlessly larger than life“ (Keene 2001: 233).

The narrative plots, the visual stimuli, and the emotional impulses that had seemed to reach the height of chaos and complexity in *Time of the Gypsies* are here intensified to the extreme (Bertellini 2015: 78)

Bertellini stellt fest, dass in *Underground* so viele verschiedene Dinge passieren, dass es schwer sei, den Film nachzuerzählen und all seine visuellen und auralen Metaphern zu erklären (vgl. ebd.).

To a western audience, *Underground* showcases above all its own cultural diversity: a derisory and unmodern paganism of actions and feelings, accompanied for three hours by the Dionysiac cadences of Gypsy music, amounting to a repertoire of sarcasm and excess, allegedly of a purely Sarajevan taste. The band’s heady music, almost always diegetic, intoxicates characters and spectators alike within a larger-than-life elementary vitality, composed of never-ending banquets and celebrations, where the boundaries between opposing feelings such as joy and despair or euphoria and exhaustion are remarkably blurred, and artful ambiguity reigns supreme. (Bertellini 2015: 87)

Die von Kusturica verwendete „Poetik des Exzesses“ wurde nach Mario Slugan als „an expression of Balkanism“ (Slugan 2011: 39) interpretiert, was heftige Debatten auslöste:

„Immediately, questions whether Kusturica’s films contribute to Balkanism or merely stage it in order to subvert it were raised.“ (ebd.) Der slowenische Philosoph Slavoj Žižek sieht in „Kusturica’s highlighting of a “re-creative” dimension of carnivalesque exaggeration“ (Yovanovich 2014: 227)

[...] the reverse racism which celebrates the exotic authenticity of the Balkan Other, as in the notion of Serbs who, in contrast to inhibited, anemic Western Europeans, still exhibit a prodigious lust for life (Žižek 2000: 5)

Žižek ist der Meinung, *Underground* würde „a mythical Balkans shot for the Western gaze“ (Žižek, zitiert nach Yovanovich 2014: 231) porträtieren, und die westliche Sichtweise des Balkan als „crazy nation, where war is simply our nature“ (ebd.) bekräftigen. Die französischen Intellektuellen Alain Finkielkraut and Bernard Henry Lévy warfen dem Film serbischen Nationalismus vor¹² (vgl. Yovanovich 2014: 231), was in der Wahl von serbischsprachigen Protagonisten und Belgrad als Schauplatz (vgl. Yarovskaya 1997-8: 50), sowie einer anti-slowenischen und -kroatischen Einstellung¹³ begründet wurde. Gocić hingegen sieht den Film nicht als Propaganda, sondern vielmehr als einen Film *über* Propaganda (vgl. Slugan 2011: 39). „While some have labelled *Underground* as Serbian propaganda or at least as pro-Serbian, others have celebrated it as an insightful, accurate and ethnically unbiased allegory of the Yugoslav experience.“ (Slugan 2011: 38 f.) Die Cannes-Jury, welche *Underground* mit dem Hauptpreis auszeichnete, lobte den Film dafür, dass er „politically innocuous in its equal distribution of political responsibility for the bloodshed“ (ebd.: 39) sei. Keene empfindet eine Analyse von *Underground* sowohl als serbischer Propaganda als auch im Kontext des Balkanismus als unangebracht, sondern sieht im Film vielmehr „Kusturica’s concern with the narratives of national existence and how they in turn resonate within the private lives of ordinary people“ (Keene 2001: 233). Yovanovich erkennt im Film einen Kommentar zur Destruktion eines Staates und der nationalen Identität sowie zur Konstruktion einer neuen „imagined community“ (vgl. ebd.: 228). US-Kritiker lobten vorwiegend „the boundless compositional and musical energy of the film“ (Bertellini 2015: 80) und verglichen „the complexity of the political and ethnic references to the chaos of the war in the Balkans“ (ebd.). Am Balkan waren (und sind auch heute noch) die Reaktionen diametral entgegengesetzt (vgl. Yovanovich 2014: 231).

¹² Wie es sich herausstellte, hatte Finkielkraut *Underground* zur Zeit seines Kommentars gar nicht gesehen (vgl. Iordanova 2001: 117).

¹³ Kusturica verwendet im Film Archivmaterial, das den Empfang der Nationalsozialisten in Slowenien und Kroatien zeigt, was als Versuch, Slowenen und Kroaten als Faschisten darzustellen, interpretiert wurde (vgl. Slugan 2011: 39).

Kusturica drehte den Film eigenen Aussagen nach als persönliches Statement zum Zerfall Jugoslawiens, da er genug von der westlichen Darstellung hatte (vgl. Iordanova 2002: 75). Dadurch, dass sich Kusturica entschieden hatte, einen Film in Belgrad zu drehen während Serbien mit seinem Heimatstaat Krieg führte, wurde ihm in Bosnien-Herzegowina Verrat vorgeworfen (vgl. Iordanova 2002: 23) und er wurde bald darauf zur Persona non grata in Sarajevo (vgl. Bertellini 2015: 73).

Bertellini sieht in *Underground* zweifellos Kusturicas „most ambitious, visceral, and controversial film“ (Bertellini 2015: 79), in dem der Filmemacher die Geschichte Jugoslawiens als einen „dark carnival“ (ebd.) darstellt. Gordana Yovanovich schreibt, „Mikhail Bakhtin’s notion of carnivalesque laughter¹⁴“ (Yovanovich 2014: 227) wäre entscheidend, um *Underground* zu verstehen. „The story of the people in the underground cellar is a tragic one, yet it is lived as a performance at a carnival.“ (Yovanovich 2014: 232).

In the complexity of relationships and the development of repetitive history, community performances such as music at weddings, improvisations, and carnivalesque laughter play an important role as identity makers, particularly as a small, marginalized nation contends with rising global insecurities. (ebd.: 228)

Thomas Elsaesser merkt an: „unable to perceive life as heroic-tragic, the characters are condemned to see it as a comedy“ (Elsaesser 2019: 74 f.). Der Film fokussiere sich auf die „primitiven“ Aspekte des Balkan-Lebensstils, wie die Lebensfreude, die Ethno-Musik und vor allem „the local history of survival“ (Yovanovich 2014: 235). Die von Goran Bregović komponierten Stücke „Mesečina“ und „Kalašnjikov“ erfüllen dabei nicht bloß die Funktion der Hintergrundmusik, sondern injizieren dem Film und seinen Charakteren eine Energie, die den gesamten Film lenkt (vgl. ebd.). „The popular songs and ethno-music emphasized in the film carry positive, life-giving energy which takes the singing characters out of their horror.“ (ebd.) Der Text von „Mesečina“ („*Sa nebesa, zrak probija / Niko ne zna šta to sija*“) demonstriere, dass man mithilfe von irrationalen und mysteriösen Elementen und Handlungen sogar die düstersten Kriegsmomente überstehen könnte (vgl. ebd.).

In einer Szene singen Crni, Marko und Natalija in Begleitung einer Gypsy-Band das Lied mit zusammengelegten Köpfen: „they create a feeling of togetherness that also helps them to survive the war madness“ (ebd.: 236). „Their madness is a “festive madness,” as Bakhtin would say, a communal madness with re-creative potential that was lost in the nineteenth century.“

¹⁴ Bachtins „Konzept der Karnevalisierung“ = „Die Karnevalszeit als Ventil in einer Gesellschaft, als geduldeter Tabubruch und wichtiger Bestandteil in der von festen Verhaltensmustern und Konventionen geprägten Kultur des Mittelalters.“ (URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Mikhailowitsch_Bachtin)

(ebd.) Schließlich führt am Ende gerade dieser festliche Wahnsinn während der Hochzeit Jovans die Leute aus dem Keller und aus den Verschleierungen der Tito-Zeit (vgl. ebd.: 234). Die beiden Protagonisten des Films werden alles andere als positiv dargestellt, denn sie sind „swindlers and womanizers, with no true love of their country, absolutely irresponsible, egoistic, and ultimately self-destructive“ (Bertellini 2015: 83). Mithilfe der beiden unpatriotischen Figuren würde Kusturica nach Keene den Partisanenmythos subvertieren: „Whenever there is a choice between defending the nation or getting the money and the girl, they always take the money and the girl.“ (Keene 2001: 239). Crni wird als „typical Serbian trigger-happy nationalist“ (Yovanovich 2014: 230) porträtiert, fast schon ein Charakter aus einer Slapstick-Komödie oder, wenn er sich mit einer Granate selbst in die Luft jagt, gar als Figur aus einem Looney-Tunes-Film (vgl. ebd.). Die Charaktere erzeugen eine Bachtinsche „triumphant hilarity“ (ebd.: 232), die primitiven „Balkan ways of life, portrayed through sophisticated cinematographic techniques and situations, challenge Hollywood’s categorization of “good guys and bad guys.”“ (ebd.: 230) Dies wird vor allem durch die Figur der Natalija veranschaulicht, welche die beiden Männer gleichzeitig liebt und verachtet (vgl. ebd.: 231). Die letzte Szene des Films zeigt alle ProtagonistInnen bei der Hochzeitsfeier von Jovan: „They drink and celebrate life together, without forgiving each other’s evil deeds.“ (Bertellini 2015: 78) In einem abschließenden Monolog spricht Ivan (Slavko Štimac) in die Kamera während hinter ihm weitergefeiert und -getanzt wird:

Sa bolom, tugom i radošću sećaćemo se naše zemlje, kada budemo našoj deci pričali priče koje počinju kao bajka: „Bila jednom jedna zemlja...“ (von mir transkribiert)

Während alle feiern, spaltet sich das Stück Land auf dem sie sich befinden vom Festland ab und beginnt die Donau entlang zu treiben, bevor schließlich die Aufschrift „Ova priča nema kraj“ erscheint.

Sooner or later, the director seemingly suggests, the participants in the war will have to come around to living together again. It is better to start that process right away and to think about how to recount the present disasters to future generations. (Bertellini 2015: 90)

Evelyn Preuss stellt fest, dass das Stück Land, das sich abspaltet und die Form Jugoslawiens hat, für ein Jugoslawien steht, das sich vom Rest Europas abspalten muss: „For the unheroic heroes [...] half a century of war ends only when the piece of land on which they celebrate their surreal reunion breaks free from Europe“ (Preuss 2007: 50). „The peaceful utopia made possible by breaking with the continent contests European unity, even European identity“ (ebd.).



Abb. 3: Das Land spaltet sich ab während exzessiv gefeiert wird

Bertellini bezeichnet *Underground* schließlich als „a film about the reality and the spatiotemporal illusions of a Balkan nation“ (Bertellini 2015: 88). Er sieht eines von Kusturicas Lieblingsmotiven, den Selbstmord, hier auf eine ganze Nation angewendet: „a cruel and much bigger battle of power and exploitation replaces the emotional injuries of characters’ dreams and the precariousness of their existence“ (ebd.: 73). Yovanovich merkt an: „*Underground* is a film that participates in both the destruction and the creation of a new local identity.“ (Yovanovich 2014: 229) „[...] the sin of *Underground* may be interpreted as a sarcastic and surreal overidentification with the Balkan antimodern stereotype“ (Bertellini 2015: 95). Gocić betont, *Underground* würde noch immer funktionieren „[...] and would not even lose the essence of its appeal, if combined with some emphatic national and political take, as long as the *jouissance* is ascribed to this Balkan Other.“ (Gocić 2001: 170) Deswegen sieht er Kusturicas Kunstfertigkeit jenseits von Nationalismus und Politik stehend (vgl. ebd.).

[...] for all he cares, he can balance and even switch between nationalities, ideologies, and languages – with equal conviction and success. Still he has the means, experience, and knowledge to best express this *jouissance* in a particular, Slavic frame of mind. (ebd.)

4.2 Romadarstellung

Als besonders wichtig für die Darstellung des Balkanmenschen scheinen in Kusturicas Filmen Roma zu sein, welche die größte ethnische Minderheit im ex-jugoslawischen Raum bilden. Kusturica hat mit *Dom za vešanje* und *Crna mačka, beli mačor* gleich zwei Filme gedreht, die sich im Roma-Milieu abspielen, die jedoch sehr unterschiedliche Zugangsweisen zu diesem Thema haben.

Kusturicas Interesse an den Roma stammt daher, dass er in Gorica mit ihnen aufgewachsen ist und viel Zeit mit ihnen verbracht hat, wodurch er Zugang zu ihren Geschichten, ihrer Sprache und Kultur hatte (vgl. Bertellini 2015: 48). Roma waren auch schon vor Kusturica ein beliebtes Motiv im jugoslawischen Film, so unter anderem in Aleksandar Petrovićs *Skupljači perja* (1967) und Goran Paskaljevićs *Anđeo čuvar* (1987), welche als Einfluss auf Kusturicas Filme betrachtet werden können (vgl. Iordanova 2002: 61). Iordanova stellt fest: „Gypsy plots have regularly been embraced as a winning recipe for the self-exoticisation willingly sought by many Balkan filmmakers.“ (ebd.: 152) Viele Kritiker sind sich einig, dass Filmemacher vom Balkan bei der Romadarstellung ihre eigene Identität auf die Charaktere projizieren (vgl. Dobrev 2007: 150), denn sie betrachten Roma als

[...] fun-loving but underappreciated people, just as it sees itself in relation to the rest of Europe – abandoned by it and suffering in poverty, but in fact worthy of attention because of a unique national character and a free spirit. (ebd.)

Kusturica soll in der Welt der Roma sein „own poetic homeland“ (Bertellini 2015: 63) gefunden haben, nicht zuletzt da sein Werk im Westen eine ähnlich symbolische Position wie die Roma einnimmt, da es wegen seiner Andersartigkeit gleichzeitig zelebriert und verleumdet wird (vgl. Gocić 2001: 93).

In conjunction with an international context so favorable to romanticizing politically disadvantaged minorities, Kusturica's aesthetic proclivities, including his penchant for characters, narratives, and melodies that entertain a dissonant, asynchronous, and even carnivalesque relationship with modern life, have made his poetic association with the Gypsy world and its Dionysian fullness somehow to be expected. (Bertellini 2015: 63)

4.2.1 Dom za vešanje

Nachdem Kusturica mit *Sjecaš li se Dolly Bell?* und *Otac na službenom putu* zwei „historiographische“ Filme gedreht hatte, wollte er seinen dritten Film einer Minderheit widmen, welche von der Geschichte immer vergessen oder marginalisiert wird (vgl. Bertellini 2015: 48). In *Dom za vešanje* begleitet Kusturica die Roma in deren „lonely, dramatic, and despairing pilgrimages across national and international borders.“ (ebd.) Bertellini betrachtet den Film als „a ballad tinged with sentimental and picturesque tones“ (ebd.).

Der Film erzählt die Geschichte von Perhan (Davor Dujmović), einem verwaisten Roma-Tennager aus der Umgebung von Sarajevo, der mit seiner Großmutter (Ljubica Adžović), seiner

körperlich behinderten Schwester Danira (Elvira Sali) und seinem Onkel Merdžan (Husnija Hasimović) lebt. Perhan, der Geld verdienen und seine Freundin Azra (Sinolička Trpkova) heiraten will, wird vom kriminellen Anführer Ahmed (Bora Todorović) überzeugt, nach Italien zu kommen, um ihm dort bei verschiedenen kriminellen Aktivitäten rund um Kinderbettelei, Prostitution und Diebstahl zu helfen (vgl. Marchetti 2009: 197). Kusturica hatte die Idee zum Film nachdem er 1985 einen Zeitungsartikel gelesen hatte, in dem es um Romakinder ging, die nach Italien zwecks Bettelei, Prostitution und Diebstahl gebracht wurden (vgl. Gocić 2001: 100).

Dom za vešanje ist einer der wenigen Filme, deren Dialoge fast ausschließlich in Romani sind, wodurch Kusturica der Kultur und Mythologie der Roma Anerkennung erweist (vgl. Iordanova 2002: 69) Die Dialoge werden dabei mit Untertiteln ergänzt.

Through this cinematic choice, Eastern and Western spectators are thus made to enter into a nomadic culture that has often been regarded as lacking civil dignity, to say nothing of literary or cinematic standing. (Bertellini 2015: 49)

Kusturica verwendet hauptsächlich Laiendarsteller, was für eine authentischere Darstellung sorgt: „If you’re going to make a structure based on Gypsy life, you have to change your form and explore with nonprofessionals the substance of that life“ (Kusturica, zitiert nach Insdorf 1990).

Nach Gocić sind Roma in der Realität wie auch in der Welt der Darstellung „Europe’s extreme vision of marginality.“ (Gocić 2001: 93) Die Perspektive in *Dom za vešanje* ist die eines „Insiders“ und die westliche Gesellschaft kann als eine Art Ausstattung oder gar Naturkatastrophe betrachtet werden (vgl. ebd.: 101). Dobрева bemerkt, dass Kusturicas Roma, außer wenn es darum geht Geschäfte zu machen, sehr selten mit der Gesellschaft außerhalb ihres Milieus interagieren, denn „the mainstream is portrayed almost as a separate entity that does not exist within the same space as the Roma“ (Dobрева 2007: 146).

Kusturica vereint alle „popular beliefs about Gypsies into a unique, all-embracing, eternal – and practically archetypal – narrative“ (Gocić 2001: 98), indem er östliche und westliche Weltansichten vermischt. Die Roma im Film sind „poor, ragged, and vengeful, but also generous, compassionate, and caring.“ (ebd.) Hamid Naficy schreibt, *Dom za vešanje* sei ein Film über

[...] the Gypsy, or Romany, populations that lead a more or less nomadic existence in the interstices of European societies, to which they do not fully belong. As a

result, they are exemplary exiles and outcasts, who in this film live a rather hermetic life of petty thievery and crime. (Naficy 2001: 226)

Obwohl Perhan Kleinkrimineller ist, wird er als sehr menschlich und romantisch dargestellt, denn er stiehlt nicht aus Gier, sondern um Azra zu heiraten und seine Schwester zu heilen (vgl. Dobрева 2007: 202). Durch diese Verwendung von Widersprüchen schafft es Kusturica, alle vorherrschenden Stereotype aufzusammeln und sie über sie hinauszuschreiten (vgl. Gocić 2001: 98).

Bertellini stellt fest, dass es den Charakteren im Film gelingt, sich mit einer Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit ein Zuhause nachzubauen, indem sie sich durch westliche Kulturen und Fremdsprachen bewegen, ohne jedoch Teil davon zu werden: „Gypsies do not adapt, nor do they convert to any civilization that is not theirs, even when they may outwardly take on some of its superficial characteristics.“ (Bertellini 2015: 55) Nach Silvia Marchetti würde Perhans Reise nach Italien eine Selbstfindung bewirken, und ihm zu einem reiferen Blick auf seine Heimat verhelfen (vgl. Marchetti 2009: 203).

Wie bereits festgestellt wurde, ist *Dom za vešanje* der erste Film Kusturicas, in dem er mit fantastischen Elementen experimentiert hat, und gilt heute als repräsentativer Film für den Magischen Realismus (vgl. Iordanova 2002: 69 f.). Kusturica vermischt dabei einen rauen Realismus mit fantastischen Elementen:

On the one hand, there are the realistic depictions of everyday life and a high degree of ethnographic authenticity. [...] On the other hand, there is the added dimension of quasi-magical elements (Iordanova 2002: 68).

Der magisch-realistische Effekt wird durch bestimmte narrative Elemente wie Traumsequenzen, Visionen, Telekinese und Levitation sowie durch filmtechnische Aspekte, wie komplex inszenierte oder lange, bis ins kleinste Detail durchchoreographierte Szenen erreicht (vgl. Iordanova 2002: 67). Laut Kusturica wären Roma „the only ones inclined to associate the most important moments of their lives with the collective unconscious“ (Kusturica, zitiert nach Iordanova 2002: 69), weswegen er es als angemessen sieht, deren Erfahrungen durch ihre Träume und Fantasie darzustellen (vgl. ebd.). Deswegen werden Roma zu „creatures of a higher order who have the spirituality of noble savages, but who are forever isolated in their own little world“ (Dobрева 2007: 147).

Bertellini schreibt, *Dom za vešanje* wäre „a cinematic experience, consisting of a succession of emotions to live with for two and a half hours, where life and death, space and time, diverge from their usual Western configurations.“ (Bertellini 2015: 54) Zeremonien, wie z.B.

Hochzeiten oder Beerdigungen verfügen bei den Roma über eine heilige Aura (vgl. Bertellini 2015: 56). Kusturica sagt in einem Interview: „When the Gypsy is not celebrating or not participating in collective ceremonies [...] it is as though he were not living.“ (Kusturica, zitiert nach Bertellini 2015: 56) Um ihre Kultur zu beschützen, füllen die Roma bei Kusturica „all the available space with that social and shared dimension we call “myth.”“ (ebd.)



Abb. 4: „Ederlezi“-Traumszene

Die Musik spielt dabei eine tragende Rolle, vor allem das zentrale Stück „Ederlezi“, das bei allen einschneidenden Ereignissen (Traumsequenz, Geburt, Tode) zu hören ist, und ihnen einen besonderen Effekt verleiht (vgl. Iordanova 2002: 67 f.). Naficy schreibt von einer starken Kakophonie des Films (vgl. Naficy 2001: 227), Kusturica selbst bezeichnet seinen Film als „an overproduction of speech and music“ (Kusturica, zitiert nach Insdorf 1990).

Nach Iordanova hat der Film zur Zeit seiner Erscheinung Kritik von Roma aus u.a. Frankreich einstecken müssen, da sie in ihm eine Aufsammlung an negativen Stereotypen sahen, die mit den Roma in Verbindung gebracht werden (vgl. Iordanova 2002: 69). Andere Roma haben von einer „truthful depiction of their difficult life experiences“ (ebd.) gesprochen und sahen im Film eine Zelebrierung ihres Lebensstils (vgl. Gocić 2001: 105). Gocić schreibt, dass sich Kusturica mit dem Film über jegliche vorstellbaren Regeln stellt, die von nationalen Filmindustrien vorgegeben werden, wodurch er „all ‚national‘ standpoints and readings of Gypsy culture“ (ebd.: 98) vermieden und ein „major trans-national work“ (ebd.) geschaffen hat. Iordanova stellt fest, der Film „undoubtedly helped to increase the visibility of the group and effectively furthered the appreciation of social issues affecting the Romani population in Yugoslavia.“ (Iordanova 2002: 69) *Dom za vešanje* hätte sich nicht nur auf die Romadarstellung, sondern generell auf die Darstellung ethnischer Minderheiten im westlichen Kino ausgewirkt (vgl. Gocić 2001: 99). Kusturica selbst ist 2007 zu *Dom za vešanje* zurückgekehrt, und hat daraus

eine Oper mit Originalmusik vom No Smoking Orchestra gemacht, die in der Opéra Bastille in Paris Premiere feierte (vgl. Bertellini 2015: 53 f.).

4.2.2 *Crna mačka, beli mačor*

In seinem zweiten Roma-Film *Crna mačka, beli mačor*, der zehn Jahre nach *Dom za vešanje* veröffentlicht wurde, entschied sich Kusturica für eine andere Zugangsweise.

Neither the authenticity nor the magic realism of *Gypsies* remain. Instead, the Romani existence is presented as a feel-good-roller-coaster adventure plunging viewers into dizzy escapes of thrilling protagonists, all involved in swindling, smuggling and passionate dancing and weddings (Iordanova 2002: 87)

Die Handlung des Films spielt sich am Donauer in Ostserbien nahe der bulgarischen Grenze ab, die Protagonisten sind die Mitglieder mehrerer Romafamilien. Der Kleinkriminelle Matko Destanov (Bajram Severdžan) trifft mit dem Gangster Dadan Karambolo (Srđan Todorovic) eine Vereinbarung, nach welcher Matkos Sohn Zare (Florijan Ajdini) und Dadans Schwester Afrodita (Salija Ibraimova) heiraten sollen. Die beiden weigern sich jedoch und es entstehen Konflikte, in die sich schließlich die Großväter und Familienpatriarchen Zarije Destanov (Zabit Memedov) und Grga Pitić (Sabri Sulejmani) einmischen, was eine Reihe an komischen Momenten erzeugt (vgl. Zanon 2016: 243).

Wunderlich bezeichnet *Crna mačka, beli mačor* als „vorwiegend Komödie“ (Wunderlich 2008: 89), die mit Slapstick-Komik arbeitet und Märchenstereotypen parodiert (vgl. ebd.: 89 f.). Die Geschichte in diesem Film sei zweitrangig und diene Kusturica hauptsächlich zum Erschaffen von einfallsreichen Szenen: „the stories are adjusted to assist him in fully using his idiosyncratic imagery and imagination.“ (Iordanova 2002: 84) Die Anhäufung an scheinbar unzusammenhängenden Szenen führt zu einem „delirious and carnivalesque effect“ (Bertellini 2015: 107). „Things are happening all the time, at all levels and in all corners.“ (Iordanova 2002: 87) „The visual oversaturation, the sensation of overabundance imbues almost every scene in the film.“ (Zanon 2016: 245)

Während *Dom za vešanje* einprägsame Charaktere hat, kann man bei *Crna mačka, beli mačor* eher von einprägsamen Karikaturen sprechen (vgl. Iordanova 2002: 87), denn der Film „no longer speaks in historical metaphors. It prefers caricatures: of the location, costumes, cast, and characters.“ (Bertellini 2015: 104) Bertellini sieht in diesem Film in gewisser Weise eine Antwort auf die Rezeption von *Underground*, dessen Übertreibungen nicht verstanden und gewürdigt wurden, sondern vielmehr zu ernst genommen wurden (vgl. ebd.), weshalb Kusturica hier noch ein Stück extravaganter vorgeht. Die Roma sind hier nicht mehr dieselben, deren von

Armut geprägtes Leben Kusturica zehn Jahre zuvor beleuchtet hat, weswegen Bertellini von ihrer Darstellung als „an invented community-character, highly exoticized and therefore “true” as a caricature“ (Bertellini 2015: 103 f.) schreibt. „The protagonists are no longer there to care about but mostly to admire for being so extraordinarily exotic.“ (ebd.)



Abb. 5: Großvater Grga Pitić (Sabri Sulejmani)

Ksenia Zanon schreibt, dass in *Crna mačka, beli mačor* Elemente des von Susan Sontag eingeführten Begriffs Camp¹⁵ sichtbar sind: „[...] Camp is the driving force behind the construction of the characters and the plot.“ (Zanon 2016: 244) Nach Sontag wäre das Kennzeichen von Camp „the spirit of extravagance“ (Sontag 1966: 283). Der Charakter wird hierbei als „a state of continual incandescence“ (Zanon 2016: 249) verstanden, also „a person being one, very intense thing“ (ebd.), weshalb eine Charakterentwicklung für dieses Konzept irrelevant ist (vgl. ebd.). Dies zeigt sich zum Beispiel in der Szene, in welcher der Gangster Dadan zum ersten Mal erscheint und all seine Eigenschaften sehr ausgiebig präsentiert werden (vgl. Zanon 2016: 250). Dadan ist der Inbegriff einer Karikatur: Er badet in Exzess, ist von Kokain umgeben, wird von lauter Musik und weiblicher Gesellschaft begleitet, und neigt zu Gewaltausbrüchen – sein Verhalten ist dermaßen überspitzt, dass es schwerfällt ihn ernst zu nehmen (vgl. ebd.).

In *Crna mačka, beli mačor* erscheinen alle Charaktere „overtaken by the same intense vigour and desire for life“ (Iordanova 2002: 87) und der Film scheint aus einer einzigen „extended, light-hearted and, finally, cheerful celebration“ (Gocić 2001: 107) zu bestehen. Der Lebensstil der Roma ist so aufregend und ansteckend, dass Großvater Zarije, der im Krankenhaus liegt und von seinem Enkel in Begleitung von einer Gypsy-Band überrascht wird, bei den ersten Tönen aufspringt und mit den Worten „Muzika! Agresija!“ das Krankenhaus verlässt (vgl.

¹⁵ Camp = „eine stilistisch überpointierte Art der Wahrnehmung kultureller Produkte aller Art [...], die am Künstlichen und der Übertreibung orientiert ist“ (URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Camp_\(Kunst\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Camp_(Kunst)))

Iordanova 2002: 87). Jede Spur von Melancholie und Elend ist verschwunden (vgl. ebd.), denn „the Gypsies are (mostly) well-off, self-content and form a carefree, anarchic community“ (Gocić 2001: 107) und „the blackness of *sevdah* is gone as if it never existed, and live music is there to be experienced“ (ebd.). Selbst der Tod wird nicht als endgültig und unwiderruflich dargestellt – „miraculously the corpses come back to life and immediately join in the celebration“ (Zanon 2016: 253). Die Roma-Population Jugoslawiens leidet zwar noch unter denselben Problemen, die sie zur Zeit der Veröffentlichung von *Dom za vešanje* plagten, aber „ten years on these concerns are no longer of interest to Kusturica. He finds it more appropriate to focus on the towering kitsch“ (Iordanova 2002: 87). Als Kusturica in einem Interview gefragt wurde, warum er sich entschieden hat einen zweiten Film über Roma zu drehen, antwortete er:

I grew up among them, loving their view of life and kitsch aesthetic. They taught me that a population can survive even without building fortresses, inventing weapons, or conquering territories. (Kusturica, zitiert nach Bertellini 2015: 108)

In diesem Film arbeitet Kusturica erneut mit vielen Laiendarstellern zusammen, auch wenn einige von ihnen bereits in *Dom za vešanje* mitgewirkt haben. Viele seiner klassischen Motive, wie Hochzeiten und Gypsy-Orchester sowie der Slapstick-Humor, erreichen hier ihren Höhepunkt (vgl. Bertellini 2015: 106). Gocić bezeichnet den Film als „practically a musical comedy, since a large chunk of it takes place at weddings and live music always seems to be at hand.“ (Gocić 2001: 113) Nach seinem Bruch mit Goran Bregović, verpflichtet Kusturica hier sein No Smoking Orchestra samt Dr. Nele Karajlić für den Soundtrack, auf dem Kusturica ganz provokant als „supervisor and terrorist“ (Bertellini 2015: 102) angeführt wird. Auch wenn der Soundtrack von traditionellen Melodien durchdrungen ist, die nach Gypsy-Musik klingen, enthält er interessanterweise weniger davon als erwartet und kommt eher der Weltmusik nahe (vgl. Bertellini 2015: 103).

Zanon schreibt, dass der Ton den visuellen Aufruhr ergänzt:

Traditional Gypsy tunes, a vaguely punk piece of No Smoking Orchestra and turbo folk are not only juxtaposed, but also often rendered at the same time [...] Even quieter, domestic scenes, include superfluous noise. (Zanon 2016: 246)

Sie stellt zudem fest, dass im Film ein Durcheinander an gesprochenen Sprachen herrscht, was die auditive Überladenheit bekräftigt:

The protagonists of the film speak a bizarre concatenation of Romani, Bulgarian and Serbian as if they have absorbed all the vital cultural components of the

environments in which they find themselves, and integrated them with their own linguistic heritage. (Zanon 2016: 246)

Kusturicas Roma würden durch die Kultivierung dieser dialektalen Einzigartigkeit ihre Identität bewahren, was sie aber gleichzeitig zu isolierten und marginalen Charakteren macht (vgl. ebd.: 247): „their language is incomprehensible or too “substandard” for the dominant ethnic groups [...] their characters are social outcasts.“ (ebd.) Allgemein ist hier jedoch nicht mehr viel von der authentischen Romakultur übrig, und das was übrig ist, ist vorwiegend selbstreferenzieller Natur (vgl. Bertellini 2015: 104).

What is Gypsy, then, in the film is much more than the characters and the story. Instead, one must think on the level of pure textual surfaces, evident in the casting [...] the costumes, the makeup, the free editing, the highly colored cinematography, and the histrionic music. We should also consider the paratextual and extratextual levels: note the effect that the “Gypsy” element has on Kusturica’s authorship, a true Gypsy of international productions, the celebrated champion of antinaturalism, magic realism (the “Márquez of the Balkans”), and caricatural irreverence. (Bertellini 2015: 104)

Viele Kritiker sahen in *Crna mačka, beli mačor* „a departure from the political engagement of Kusturica’s previous work“ (Bertellini 2015: 107), und nach dem Aufruhr, der nach der Veröffentlichung von *Underground* entstanden war, Kusturicas Wunsch einen eskapistischen Film – zumindest für seine Verhältnisse – zu machen (vgl. Gocić 2001: 106). Gocić stellt aber fest, dass der Film, genau wie *Dom za vešanje*, für seine „uncompromising universal values and refusal to use the material for immediate political profit“ (ebd.) gelobt werden sollte. Bertellini sieht in Kusturicas Zelebrierung der Romakultur als eine gesunde Alternative zum militärischen Kapitalismus „a critique of anti-Balkan prejudice and a paeon to Yugoslav difference“ (Bertellini 2015: 107), auch wenn der Staat zu diesem Zeitpunkt bereits aufgehört hatte zu bestehen. Im Ende des Films, in dem die Großväter alles in Ordnung bringen, erkennt Bertellini gar eine Art Parabel der Jugoslawienkriege: Man müsse zur Generation der Großväter schauen, um eine Lösung zu finden, die spätere Generationen glücklich stimmen kann (vgl. Bertellini 2015: 106). „The future cannot be managed by the fathers [...] The grandfathers are the only hope; they are to be admired, listened to, and perhaps even mythologized“ (ebd.).

Gocić stellt in der Handlung des Films eine vage Anspielung auf die Situation in Serbien fest, das zum damaligen Zeitpunkt unter Sanktionen stand: „[...] it is almost a glorification of the local ingenious, make-good deals in a country under economic blockade.“ (Gocić 2001: 106)

Die Camp-Elemente würden nach Zanon dazu beitragen, „the “otherness” and isolation“ (Zanon 2016: 257) einer Randgruppe hervorzuheben. Schließlich sei es „more the alleged superiority of the Other (in terms of pleasures and enjoyment) than his inferiority (stupidity, illness, primitive nature) that the racism and nationalism feed on.“ (Gocić 2001: 93 f.) Abgesehen von jeglicher politischen Komponente, sieht Gocić in *Crna mačka, beli mačor* auch den Versuch Kusturicas, Filme über Roma „close to genre pieces; somewhat ‚purer‘ distilled entertainment“ (ebd.: 107) zu machen, was ihm auch gelungen sei. „*Black Cat, White Cat* is, in a way, a worthy return to ‚verified‘, genre-oriented Gypsy mythology.“ (ebd.: 110)

4.3 Der Balkanmensch in Amerika

Schließlich wird im letzten Unterkapitel dieses Kapitels betrachtet, wie Kusturica die westliche stereotypisierte und exotische Darstellung des Balkans umkehrt, indem er sich als Balkanmensch in Amerika positioniert und nicht nur die Artifizialität des American Dream, sondern auch Amerikas selbst bloßzustellen versucht.

Ende der 1980er Jahre drängte die nationale Polarisierung in Bosnien-Herzegowina Kusturica als einen der berühmtesten Künstler Jugoslawiens dazu, sich für eine Seite zu entscheiden (vgl. Gocić 2001: 121). Kusturica, der sich in erster Linie als Jugoslawe sah, versuchte dies zu vermeiden indem er 1990 in die USA zog und das Angebot Miloš Formans akzeptierte, an der Columbia University zu unterrichten (vgl. ebd.). Kusturica fand sich in Amerika aber nie wirklich zurecht, fühlte sich eigenen Aussagen nach fehl am Platz und machte sich immer wieder über den amerikanischen Kitsch lustig oder sprach von der schädlichen Rolle, die amerikanische Medien bei der Berichterstattung über den Jugoslawienkrieg annahmen (vgl. Iordanova 2002: 28). Nichtsdestotrotz verpflichtete er sich dazu, einen Film in Amerika zu drehen, der seine Vision des American Dream darstellen sollte (vgl. ebd.: 30). Die Inspiration dazu kam durch ein Drehbuch, das sein Filmstudent David Atkins ihm überreicht hatte, welches jedoch von Kusturica überarbeitet und an seine Themen angepasst wurde (vgl. Bertellini 2015: 64). Die Dreharbeiten zu *Arizona Dream* überschnitten sich mit der rapiden Steigerung des Jugoslawienkonflikts, dem Kroatienkrieg und dem Beginn des Bosnienkriegs (vgl. Iordanova 2002: 30). Kusturica war zwiegespalten, konnte sich nicht entscheiden, ob er bleiben und den Film fertigstellen oder nach Sarajevo zurückkehren sollte (vgl. Iordanova 2002: 30). Iordanova schreibt, Kusturicas „choice to stay and work played a crucial role in his ultimate alienation from Sarajevo. But it also led to his estrangement from America.“ (Iordanova 2002: 30) Das Budget des Films wurde deutlich gesprengt, der Fertigstellung des Films folgten zahlreiche Unstimmigkeiten mit den amerikanischen Produzenten, wonach Kusturica nach Europa

zurückkehrte und jede Gelegenheit nutzte, seiner Anti-Hollywood Einstellung Ausdruck zu verleihen (vgl. Iordanova 2002: 30).

4.3.1 *Arizona Dream*

Arizona Dream stach bereits bei seiner Veröffentlichung als der ungewöhnlichste Film Kusturicas hervor, und trägt auch heute noch dieses Attribut innerhalb seiner Filmografie (vgl. Bertellini 2015: 63). „The setting, language, and production values (i.e. stardom) reveal quite clearly the results of the director’s encounter with the Hollywood system.“ (ebd.)

Arizona Dream explores the American cultural universe and its related emotional economy through the wonderstruck and polemical eyes and ears of a European filmmaker. [...] the film acquires a slightly morbid and obsessive tone, depending heavily on dialectal inflections, slang expressions, and linguistic references to classic Hollywood films. (ebd.: 64)

Der Film handelt vom New Yorker Axel (Johnny Depp), der mit seinem besten Freund Paul (Vincent Gallo) nach Arizona fährt, wo Axels Onkel Leo (Jerry Lewis) seine deutlich jüngere Verlobte Millie (Paulina Porizkova) heiraten soll. Leo, der als Autohändler tätig ist, überredet Axel, ihm in seinem Geschäft auszuhelfen, wo Axel die reiche Witwe Elaine (Faye Dunaway) und deren suizidgefährdete Stieftochter Grace (Lili Taylor) kennenlernt. Axel verliebt sich zunächst in Elaine und in weiterer Folge in Grace.

Träume spielen eine zentrale Rolle in *Arizona Dream*, und jeder der Charaktere kann in gewisser Weise als Träumer betrachtet werden. „[...] the characters are building their existence around sentimental, rather kitsch, absurd, and only occasionally touching, fantasies.“ (Gocić 2001: 123) Die Charaktere erzählen alle Axel ihre Träume, der als Erzähler und gewissermaßen Lebensretter fungiert (vgl. ebd.). Irgendwann verliert Axel die Fähigkeit, seine eigenen Träume zu artikulieren, ist stattdessen von den Träumen der anderen fasziniert und versucht sie mit ihnen auszuleben (vgl. Bertellini 2015: 68). „He tries to fly with Elaine, kill himself with Grace, and sell cars like Leo, until each of these characters dies to him, either mentally or physically“ (ebd.).

Der Film fängt bereits mit einer Traumsequenz an, in der Axel von einem Eskimo träumt, der einen seltenen Heilbutt fängt und ihn zu seiner Familie bringt. Ein roter Luftballon fliegt vom Nordpol nach Manhattan, was zeigt, dass es den Charakteren schwerfällt „their balance between dream and reality, between a well-protected and intact inner life and an outside world that seems savage and full of dangers“ (Bertellini 2015: 65) zu bewahren.

Wie die Arbeitstitel *American Dreamers* und *American Dream* verraten, ist *Arizona Dream* ein Film über „the aspirations and mirages of the American way of life“ (Bertellini 2015: 65). Der Film fasst nach Iordanova Kusturicas Interesse in Amerika zusammen, einerseits seine „fascination with the diversity of extreme locations“ (Iordanova 2002: 73), andererseits Kusturicas Eigenaussagen nach alles, was er gehasst hat während er in Amerika gelebt hat (vgl. ebd.). Das in *Arizona Dream* dargestellte Amerika wird eindeutig als „a dream of America and not as a socially realistic America“ (Roche 2010: 2) präsentiert. Der letztlich gewählte Titel *Arizona Dream* verweist auf „its incapacity to capture the wholeness of the American dream by limiting it to the state where most of the story takes place, emphasizing, then, the narrowness of its scope“ (ebd.: 1). Wunderlich schreibt, der Titel zeige, dass der Film „mehr eine Persiflage als eine ideologiekonforme Abhandlung des ‚American Dream‘“ (Wunderlich 2008: 85) ist. Sie sieht im Film „eine Parodie von US-amerikanischen Stereotypen“ (ebd.: 89), die „das System der Traumfabrik Hollywood persifliert“ (ebd.). Kusturica parodiert im Film den amerikanischen Kitsch, der sich in der Cadillac-Kultur zeigt, denn er betrachte Eigenaussagen nach Amerika als Kitsch und die Amerikaner als „champions of kitsch“ (vgl. Roche 2010: 3).

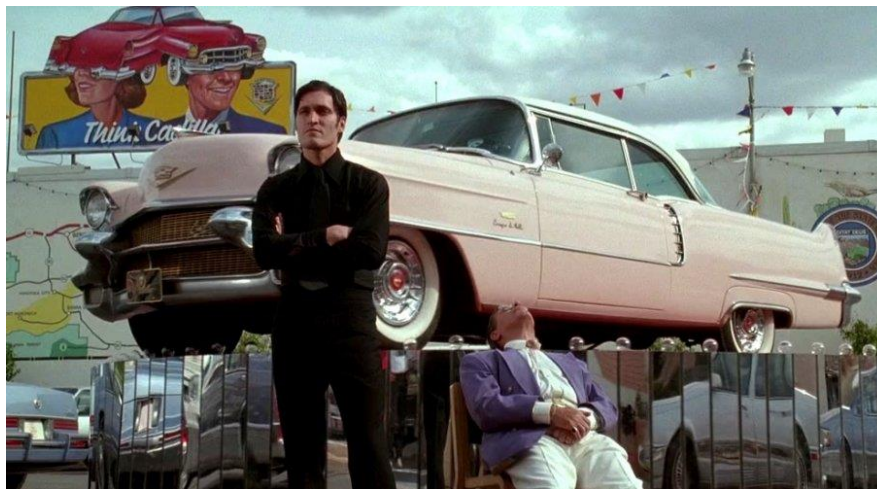


Abb. 6: Die Kitschigkeit und Artifizialität des American Dream, symbolisiert vom pinkfarbenen Cadillac

Kusturica soll auch überlegt haben, den Film *I Even Met Unhappy Americans*¹⁶ zu betiteln (vgl. Iordanova 2002: 73). Die Charaktere seien allesamt „Loser“, die lieber ihren unrealistischen und nutzlosen Träumen folgen als ihr Leben „dem marktwissenschaftlichen Erfolgsprinzip zu unterwerfen“ (Wunderlich 2008: 85), was am besten durch Elaines Traum zu fliegen oder Graces Traum Suizid zu begehen, um als Schildkröte wiedergeboren zu werden, repräsentiert

¹⁶ Eine Anspielung auf *I Even Met Happy Gypsies*, den englischen Titel von Aleksandar Petrovićs *Skupljači perja* (1967).

wird. Kusturica hinterfragt somit „the annoying American ideology of ‚achievers‘ by focusing on the losers“ (Iordanova 2002: 73).

Arizona Dream gehört damit zu einer Reihe an Filmen, die zwar in den Vereinigten Staaten mit amerikanischen Darstellern gedreht wurden, die aber keine Hollywoodprodukte sind, sondern vielmehr Amerika „within its own constraints: through its invisible strife, its latent racism, its heavy provincialsim, its cruel survival rules“ (Gocić 2001: 121) zeigen und an ihren „underdog characters“ (ebd.) festhalten. Bertellini stellt einen Vergleich zu den „amerikanischen“ Filmen von anderen europäischen Filmemachern, wie Michelangelo Antonioni, Louis Malle und Wim Wenders auf:

Rather than films about America, these filmmakers' works perhaps inevitably are metaphoric and even somewhat "parasitic" productions. Their satire, nostalgia, and lyricism are to be critically associated to the poetic perspectives of their authors.
(Bertellini 2015: 66)

So wäre das in *Arizona Dream* dargestellte Amerika ein frei interpretiertes aus den Augen eines „Yugoslav from Sarajevo“ (ebd.). Durch seine Ablehnung des „American way of work, expressive codes, or plot stereotypes“ (Gocić 2001: 126), verzichtet Kusturica auf die Rolle eines „docile slave“, an unflattering attribute used to describe the work of another Eastern-European film-maker-immigrant in Hollywood“ (ebd.). Anstatt zuzulassen, dass Amerika ihn als eine seiner neuen Entdeckungen präsentiert, stellt Kusturica Americana als eines seiner Motive dar (vgl. ebd.).

[...] he approaches America from the reverse angle of Hollywood. While America presents (through cinema) huge buildings, boulevards, cars, and the urban environment almost as nature, Kusturica approaches the New Continent as something utterly exotic. (ebd.)

Iordanova stellt aufgrund von dieser Arbeitsweise in *Arizona Dream* einige stilistische Entwicklungen fest, die für Kusturicas späteres Werk entscheidend sein sollten, so z.B. den Verzicht auf „audience identification with the protagonist, clear-cut motivation in character development and a dramatic build-up leading to a pay-off at the end“ (Iordanova 2002: 74). Auch weigert sich Kusturica innerhalb eines einzigen Genres zu arbeiten, denn der Film ist „not a drama, not a romantic comedy, not a thriller, nor an action or a Western, nor a family saga or a melodrama. It subverts the concept of genre by combining elements of all genres.“ (ebd.) Bertellini sieht darin den Wunsch Kusturicas, ein „total and thus experimental cinema, free from the Hollywood naturalism and the verisimilitude of genre cinema“ (Bertellini 2015: 66)

zu schaffen, wodurch der Film einem „existential cartoon“ (ebd.) näherkäme. Im Film finden sich zwar Elemente des Magischen Realismus in Form eines fliegenden Fisches in der Traumsequenz oder eines Krankenwagens, der zum Mond abhebt, wieder, jedoch haben diese Szenen keine besondere Funktion für die Geschichte (vgl. ebd.).

Arizona Dream enthält den wahrscheinlich bis dato ungewöhnlichsten Soundtrack Kusturicas. Goran Bregovičs Musik stellt im Film „a bridge between Kusturica’s personal universe and the world of America“ (Bertellini 2015: 70) her, indem er amerikanischen Rock in Form von Iggy Pops Stimme, mit atmosphärischen makedonischen und bulgarischen sowie jugoslawisch-mexikanischen Melodien vermischt, die bereits in *Otac na službenom putu* verwendet wurden (vgl. ebd.).

[...] a film like *Arizona Dream* does, in effect, deliver a political and cultural analysis of the U.S., but it does so all the while underlining its own un-Americanness through the very elements meant to represent Americanness (Roche 2010: 1)

Roche schreibt, dass Arizona als Schauplatz gewählt wurde, da dieser von spanischen Konquistadoren entdeckte Staat geschichtlich eng mit „otherness and dreams“ (Roche 2010: 4) verbunden ist und einen amerikanischen Traum darstellt, der bestand bevor die Vereinigten Staaten überhaupt gegründet wurden: „[...] that was the dream of people who were not, then, Americans and who have now come to represent otherness.“ (ebd.) Dass sich der Film auf diese Weise lesen lässt und die Idee „that America was founded by the other“ (ebd.) repräsentiert, ließe sich anhand von der Szene erkennen, in der Axel zum ersten Mal auftaucht und sich in einem Off-Kommentar an die Worte seiner Mutter erinnert:

‘Good morning, Columbus.’ These were my mother’s eternal words, reminding me that America was already discovered and that day-dreaming was a long way from life’s truths. (von mir transkribiert)

Die Phrase „Good morning, Columbus“ deutet an, dass die Vereinigten Staaten eine Nation darstellen, „which has constructed itself not only on but also as a dream by rejecting the truth and the reality of otherness“ (Roche 2010: 5). Im Laufe des Films tauchen verschiedene „figures of otherness“ (ebd.) im Hintergrund auf, was auf die Rolle des „other as a founder or as an active participant in the construction of the U.S.“ (vgl. ebd.) verweist.

Dies wird in einer Szene deutlich, in der Paul den Mitgliedern einer mexikanischen Band sagt, sie sollen aufhören Spanisch zu sprechen: „*That is Mexico. This is America, we speak English. Speak English.*“ (von mir transkribiert) Paul hat jedoch kein Problem damit, den spanischen

Text des Liedes „Bésame mucho“ mitzusingen, das von der Band gespielt wird, und den Klang ihrer Musik zu genießen – „he accepts them for their music so long as it is needed, but not for themselves“ (Roche 2010: 5). Eine weitere „figure of otherness“ ist Leos Verlobte Millie, deren Nationalität zwar nicht explizit verraten wird, die aber von Leo als sein „Polish cupcake“ bezeichnet und somit als „desirable other“ (ebd.: 6) konstruiert wird. Dadurch, dass Millie in Russisch singt als sie sich im Spiegel betrachtet, wird die ihr von Leo zugeteilte Identität dekonstruiert (vgl. ebd.). Durch den multikulturellen Hintergrund der Schauspielerin Paulina Porizkova, die tschechoslowakische Wurzeln hat, in Schweden aufgewachsen ist und später in Amerika gelebt hat, wird auf einer Meta-Ebene die generische Identitätszuweisung als Polin nochmals dekonstruiert (vgl. ebd.), und verweist sicher auch auf die Perzeption Kusturicas als „Osteuropäer“ in den Vereinigten Staaten.

Gocić sieht in *Arizona Dream* auch einen Film über das Kino, der über zahlreiche intertextuelle Referenzen verfügt, und er bemerkt, dass jeder der Charaktere ein bestimmtes Filmgenre repräsentiert oder zumindest darauf verweist (vgl. Gocić 2001: 124). So sei z.B. der von Jerry Lewis gespielte Leo die Verkörperung der Screwball-Komödie, während Axels Freund Paul durch das Nachspielen von Szenen berühmter Hollywoodfilme, wie *The Godfather Part II* (1974), *Taxi Driver* (1976) oder *Raging Bull* (1980), auf amerikanische Klassiker verweist (vgl. ebd.). „Each character, so to speak, comes from another movie, and the device emphasises their utter loneliness.“ (ebd.) Im Film „wird das Imitieren ins Groteske geführt. Paul ist ein wandelnder ‚Zitator‘, der in seiner eigenen Filmwelt lebt“ (Wunderlich 2008: 75). Durch das ständige Nachspielen und -sprechen von Szenen besitze Paul „keine eigenen Worte und seine Identität beruht einzig in der Rollenübernahme von Filmcharakteren.“ (ebd.) Nach Roche wäre das Traum-Amerika, welches im Film konstruiert wird, „clearly associated with the Hollywood dream factory that produces and propagates representations of America“ (Roche 2010: 6).

Während er in seinen Roma-Filmen mit Laiendarstellern dreht um eine authentische Darstellung zu erreichen, macht Kusturica *Arizona Dream* mithilfe der Besetzung zu einer Art „postmodern revisiting of the history of cinema“ (Gocić 2001: 124). Er verpflichtet mit Faye Dunaway und Jerry Lewis zwei Ikonen des Hollywoodkinos, „nearly forgotten and even “tragic” in their post-fame existence“ (Bertellini 2015: 71). Durch die Wahl der beiden Schauspieler scheint Kusturica „to elevate his discourse on dreams and illusions to a metacinematic level, taking up a position on Hollywood, the “dream factory.”“ (ebd.) In seiner eurozentrischen Vision sind diese fast vergessenen Hollywood-Ikonen „engulfed in the void and the nothingness on the fringes of the American imagination and rendered insane, fragile, and alone by their characters’ strange utopias.“ (ebd.)

Kusturicas Filme sind üblicherweise von gewöhnlichen und traditionellen Familien gekennzeichnet, die in guten wie in schlechten Zeiten zusammenhalten (vgl. Iordanova 2002: 174). In *Arizona Dream* gibt es jedoch keine traditionelle Familie in diesem Sinne – Axel hat keine Eltern, einzig seinen Onkel, der früher einmal sein Held gewesen ist, doch mittlerweile diese Funktion verloren hat (vgl. Bertellini 2015: 68), während die Beziehung von Elaine und ihrer Stieftochter Grace als dysfunktional dargestellt wird (vgl. Iordanova 2002: 174). Kusturica scheint damit sagen zu wollen, dass es nicht notwendig wäre, sich auf die Familiendynamik zu fokussieren, da sich die Geschichte in Arizona abspielt (vgl. Bertellini 2015: 68) und nicht am Balkan. Der innere Konflikt der Charaktere ist im Gegensatz zu den Vorgängern „no longer just a passage from adolescence to adulthood, but also an opposition between life and nothingness“ (Bertellini 2015: 68), und das Setting des Films, das Fehlen der zusammenhaltenden Familie sowie der üblichen jugoslawischen politischen und ideologischen Referenzen „all intensify the dark existential fabric of the film. These absences create a void around the characters, causing them to implode in a narrative sense“ (ebd.).

Arizona Dream enthält einen Pessimismus, den man in Kusturicas Balkanfilmen nicht vorfindet (vgl. Bertellini 2015: 67) – es scheint, als würde der Filmemacher zeigen wollen, dass es ohne die Balkan-Lebensfreunde auch keinen Optimismus geben kann. Gocić stellt fest, dass *Arizona Dream* ein nihilistisches Gefühl vermittelt, da der Film von Anfang bis zum Schluss keine Weiterentwicklung und keine Transformation der Charaktere bietet (vgl. Gocić 2001: 123). „Axel does not manage to save people from themselves, and their respective ‚journeys‘ are marked with failure.“ (ebd.) Er sieht darin ebenfalls eine Analogie zum Beginn der Jugoslawienkriege und Kusturicas Gefühl der Machtlosigkeit Leben retten zu können (vgl. ebd.). Nach Bertellini hätten sich die Produktionsprobleme sowie die private Krise des Regisseurs während der Dreharbeiten zwar nicht auf die Themen des Films ausgewirkt, aber sie hätten ihm eine noch düsterere Note verliehen (vgl. ebd.). Roche schreibt, der Film könne stellenweise als Kritik von bestimmten Aspekten Amerikas in Bezug auf die Jugoslawienkriege gedeutet werden (vgl. Roche 2010: 10 f.). In der Szene zu Beginn des Films, in der Axel vorgestellt wird, schaltet sich das Radio aus als vom Jugoslawienkrieg gesprochen wird – „American film has repressed this element, with the likely possibility that it may return elsewhere in a different, perhaps more “American,” form.“ (Roche 2010: 11)

5 Gesamtkunstwerk Kusturica

Im letzten Kapitel dieser Arbeit soll schließlich aufgezeigt werden, wie Kusturica nach der *Underground*-Debatte seine Strategie änderte, und wie er im neuen Jahrtausend mittels einer Selbstinszenierung als universeller Künstler und öffentlichen Provokationen das Bild des Balkanmenschen aus seinen Filmen expandiert.

In the third, post-*Underground* phase of his film career, Kusturica has continued to show exceptional cinematic imagination, but he also has become many other things—musician and city planner, to name a few—mostly by fully embracing the dissonant poetics of Homo Balkanicus. In his later productions he naturalizes his Balkanist poetics by presenting ethnicized narratives, musical motifs, and costumes as if their representation were situated outside any political sphere and perspective. (Bertellini 2015: 5)

Bertellini schreibt von einem „Balkanist drift“ (ebd.), mit welchem Kusturica seine „trademark Balkan otherness in the global scene of aesthetic and commercial exchanges“ (Bertellini 2015: 97 f.) positioniert.

Over the course of three decades, and in conjunction with dramatic historical changes, Kusturica’s Balkanist poetics has undergone tonal changes, expanded its reach, and elicited very different types of reception. (Bertellini 2015: 5)

Nach der Debatte um *Underground* war Kusturicas Ruf beschädigt und er musste sich neu erfinden (vgl. Iordanova 2001: 25). „Kusturica pointedly underwent a complete makeover, reinventing himself both politically and stylistically.“ (Jovanović 2012: 153) Er erfand „a new public persona, seemingly turning his back on convoluted politics and striking a pose of intense artistic exuberance.“ (Iordanova 2001: 25)

In the post-*Underground* years, Kusturica was besieged by continual questions regarding his identity (A Bosnian director? A Bosnian Serb? What is the Muslim affiliation of that first name?). He resolved his desire for freedom and escape from such interrogations by devoting his time and energy to music and narrative compositions, often with highly symbolic content. Initially, he kept a distance from filmmaking. [...] Eventually, he reconnected with his musician friends and resurfaced as a committed and multivalent Balkanist. He made use of music much more than in the past, and even embraced architecture (or urban design) toward a broad intermedial expansion of his poetics of dissidence. (Bertellini 2015: 97)

Miranda Jakiša schreibt, Kusturica hätte „ein ‚Gesamtkunstwerk‘ mit sich selbst im Kreuzungspunkt der unterschiedlichen Erscheinungsformen geschaffen“ (Jakiša 2015: 327). Sie verwendet den Begriff Parallaxe, den auch Kusturica selbst bemüht, welcher „die scheinbare Verschiebung des beobachteten Objekts bei Änderung des Beobachterstandpunkts“ (ebd.: 329) beschreibt und „auf das Dreieck zwischen Kunstwerk, Künstlerperson und Bezugsrealität“ (ebd.) zielt.

5.1 Kusturica als universeller Künstler

Kusturica has expanded his presence in the media beyond film production, however: he has increased his acting roles, especially in Italian, Russian, and French films; he has entered into film production and city planning; and, most successfully, he has begun a musical career as a performer and, at times, even a songwriter. (Bertellini 2015: 6)

Kusturicas Karriere nach *Underground* ist von einer Selbstreflexivität gekennzeichnet, in der sich der Regisseur als multimedialer und universeller Künstler inzeniert (vgl. Bertellini 2015: 10). Bertellini schreibt, Kusturica hat seine Balkan-Poetik so sehr ausgeweitet, dass sie schließlich in Küstendorf und Andrićgrad sogar „territorial referentiality“ (Bertellini 2015: 146) erhalten hat.

Es ist nichts Neues, dass sich Filmemacher multimedial betätigen – man denke an Charlie Chaplin oder etwa John Carpenter, die sich als Komponisten für ihre eigenen Filme verantwortlich zeigen. Kusturica jedoch „has expanded the notion of film authorship through his public role as a musician and his skills in using his concerts to promote his films (and vice versa).“ (Bertellini 2015: 10)

5.1.1 The No Smoking Orchestra

Wie bereits im vierten Kapitel erwähnt, ist Kusturica seit Ende der 1990er Mitglied der von Nele Karajlić 1993 in Belgrad neu gegründeten Band „The No Smoking Orchestra“. Als Kusturica der Band beitrug, nannten sie sich prompt in „Emir Kusturica & The No Smoking Orchestra“ um, was der Band durch die Nennung des berühmten Filmemachers den Weg zur internationalen Bühne verschaffte (vgl. Bertellini 2015: 9). Kusturica tourt mit der Band, in der auch sein Sohn Stribor Schlagzeug spielt, seit Jahren als Gitarrespieler durch Europa, Nord- und Südamerika. „Touring internationally today, they liken themselves to a Gypsy caravan.“ (Iordanova 2002: 89) Gespielt wird „a mixture of “world music” that is often unclassifiable,

packed with cinematic references, techno music, and Bosnian (or Yugo-nostalgic) dance tunes.“ (Bertellini 2015: 96 f.)

Regularly introduced by the Soviet national anthem, the shows of the No Smoking Orchestra cum Kusturica are spectacles of unruly dissonance and exotic backwardness, featuring nostalgic Yugoslav tunes, melodic homages to Spaghetti Western films, and Gypsy ballads with English lyrics extolling a proud Balkan unmodernity and a performative overidentification with violence. (Bertellini 2015: 9)

Gesungen wird zudem in einem wilden Mix aus Serbisch, Romani und Deutsch. „The No Smoking Orchestra is ‚a mess, but a nice mess‘ as Kusturica would put it“ (Gocić 2001: 116). Gocić bezeichnet die Band als „something like a poor man’s version of Bregović’s own Weddings and Funerals Band“ (ebd.: 114), und erkennt dabei nach Kusturicas Bruch mit Bregović eventuell auch eine parodistische Note (vgl. ebd.).

2001 veröffentlichte Kusturica den Film *Super 8 Stories*, der eine Tour der Band dokumentiert. Dadurch erreichte Kusturica „a perfect and very Balkanist convergence between his cinematic and musical careers.“ (Bertellini 2015: 97) Der Film hat keine echte Handlung, er wird vielmehr „through a series of short vignettes“ (Gocić 2001: 115) erzählt. Kusturica verwendet dazu u.a. Live-Performances, Interviews mit den Bandmitgliedern, Videomaterial aus ihrer Jugend, Backstageaufnahmen sowie Material von den Dreharbeiten zum Musikvideo für das Lied „Unza-Unza Time“ (vgl. ebd.).

Dabei stechen der angestrebte Amateurismus und die „Primitivität“ der Band hervor, denn die Bandmitglieder sind alles andere als musikalische Virtuosos. „In a typically carnevalesque manner, the musicians tell their own lives as jokes.“ (Gocić 2001: 114) Die Bandmitglieder verspotten einander immer wieder, Emir und Stribor Kusturica werden backstage bei einer Vater-Sohn-Rauferei gefilmt. „[...] continuing the ‚new primitives‘ philosophy, some of their jokes (both on and off stage) are crass“ (ebd.). Der Film zielt – so wirkt es zumindest – darauf ab, seine rüpelhaften, aber letztlich einfühlsamen Protagonisten lieb zu gewinnen (vgl. ebd.)



Abb. 7: Bei Auftritten des No Smoking Orchestras wird paradoxerweise auch geraucht – Kusturica (links) mit einer Zigarre auf der Bühne

Im Promomaterial zum Film wird die Musik als „frantic, irresistible music‘ that speaks of ,the wild, mad creative, dramatic world of the Balkans‘“ (Iordanova 2002: 89) bezeichnet und als „either as ,Balkan punk‘ or as ,Gypsy techno-rock‘“ (ebd.) klassifiziert. *Super 8 Stories* zeigt Kusturica und sein No Smoking Orchestra als „a major Yugoslav cultural export that subverts Western rock clichés, as a musical phenomenon“ (ebd.: 91), deren Stil „somewhere between the Sex Pistols, Iggy Pop, and Gypsy weddings“ (Bertellini 2015: 111) anzusiedeln ist. Gegen Ende des Films treten Kusturica und sein Orchester mit der britischen Kultband „The Clash“ auf. Deren Frontman Joe Strummer hat nichts als Lobesworte für das musikalische Konzept von Kusturicas Band: „That’s new for me, to see that kind of music. You know, in the UK everybody’s playing the same music [...] We don’t have any flavor like that.“ (von mir transkribiert).

Kusturica selbst gibt sich als Entertainer auf der Bühne – er spielt die Gitarre, tanzt und unterhält das Publikum mit Filmreferenzen, sei es aus internationalen Filmklassikern oder aus seinen eigenen Filmen (vgl. Bertellini 2015: 111). Er zitiert mit „This is the beginning of a beautiful friendship.“ nicht nur *Casablanca*, dem das Zitat eigentlich entstammt, sondern auch sein eigenes *Crna mačka, beli mačor*, in welchem er das legendäre Filmzitat verwendet. Obwohl sich Kusturica im Film nicht in den Vordergrund stellt und seine eigenen Interessen scheinbar der Präsentation der einzelnen Bandmitglieder unterordnet, hat dieser Film eine entscheidende Funktion für seine Selbstinszenierung:

At times, in fact, it seems like an attempt at a personal and poetic genealogy, a way of partially reinventing oneself as a musician (and not only as a film director) by contextualizing a childhood and a rock vocation inside Tito’s Yugoslavia. It is

perhaps unlikely that a fictional film could have achieved the same results
(Bertellini 2015: 109)

5.1.2 Der Maradona des Filmemachens

Bei Auftritten des No Smoking Orchestra präsentiert Karajlić Kusturica regelmäßig als „Mr. Diego Armando Maradona of the film world“ (Bertellini 2015: 137). Der legendäre argentinische Fußballer ist auch eines von Kusturicas großen Vorbildern und jemand, den er als Seelenverwandten betrachtet – „as if Balkanism could be a category of the spirit, not just the result of a distinct national and cultural affiliation“ (ebd.: 136). In seinem Dokumentarfilm *Maradona by Kusturica* (2008) zeigt der Filmemacher, nicht zuletzt durch den gewählten Titel, dass es hier nicht nur um den Fußballspieler geht.

Kusturica verlässt [...] die Dokumentation im herkömmlichen Sinn und verknüpft Maradonas Biographie mit der eigenen, um so die gleichsam vorbestimmten Analogien zu Tage zu fördern. Zur Untermauerung flicht er wiederholt Sequenzen aus seinen früheren Filmen ein. Für jeden einzelnen hätte er Diego casten können, so ähnlich seien die damaligen jugoslawischen und argentinischen Lebenswelten gewesen. (Gérald Kurth)

Kusturica nimmt hier zwar die Rolle des Interviewers an, erscheint aber oft als Neben- oder gar Hauptfigur des Films (vgl. Bertellini 2015: 140). Er scheint mit dem Film auch seinen Status als „international celebrity whose fame is no longer defined solely by his activities in cinematic or musical circles“ (ebd.: 136) untermauern zu wollen. Der Film zeigt, dass es Kusturica war, der Maradona gebraucht hat, „both as a subject different from himself and as a comparable figure in terms of biography, creativity, independence, and political affinity“ (ebd.: 139), mehr als der Fußballer einen weiteren Dokumentarfilm über sich nötig hatte. Für Kusturica ist der Argentinier weitaus mehr als nur ein Fußballspieler. Er betont, dass Maradona auch Revolutionär hätte sein können, und vergleicht ihn mit Figuren aus Filmen von Sergio Leone oder Sam Peckinpah (vgl. ebd.: 140). Vor allem aber könnte Maradona ein Charakter aus Kusturicas eigenen Filmen sein. Kusturica sieht in ihm den Vater aus *Otac na službenom putu* oder den Protagonisten von *Sjecaš li se Dolly Bell*, indem er die Gegend, in der Maradona aufgewachsen ist, mit jenem Viertel in Sarajevo vergleicht, in dem er seinen Debütfilm ansiedelt. „From the beginning, in fact, Kusturica does not conceal his aesthetic desire to show Maradona as a Kusturician (and even Balkanist) character ante and post litteram, naïve and seductive at the same time.“ (ebd.: 140)

Kusturica bewundert Maradonas politische Einstellungen, begleitet ihn zu Treffen mit den südamerikanischen Politikern Hugo Chávez und Evo Morales, oder zeigt ihn bei einem Zusammentreffen mit dem großen Fidel Castro. Zusammen mit Maradona erinnert sich Kusturica an den Skandal bei dem Spiel Argentinien gegen England bei der Fußball-WM 1986, als Maradona ein irreguläres Tor mit der Hand erzielte, das anerkannt wurde. Der Argentinier zeigte keine Reue, sondern behauptete nach dem Spiel, es wäre ein bisschen sein Kopf und ein bisschen die „Hand Gottes“¹⁷ gewesen. Dieses Tor zu erzielen, so Maradona, sei ein wenig so gewesen, als hätte man dem Engländer seine Geldbörse gestohlen (vgl. Bertellini 2015: 142). Kusturica verpasst somit auch nicht die Gelegenheit erneut seine eigenen anti-westlichen Einstellungen zu betonen. Er montiert zwischen den einzelnen Abschnitten immer wieder einen Zusammenschnitt aus Maradonas besten Toren und einem Cartoon, in dem der gezeichnete Maradona westliche Führungspersonlichkeiten wie Queen Elizabeth II. oder George W. Bush ausdribbelt und auslacht – als Hintergrundmusik verwendet er passenderweise „God Save the Queen“ von den Sex Pistols.

„The West in general does not enjoy very favourable standing with Kusturica.“ (Iordanova 2002: 169) Er hat nicht nur in seinen Filmen, sondern auch öffentlich seine Meinung zum Einfluss der Großmächte auf die Geschichte Jugoslawiens geäußert (vgl. ebd.: 168). Wie bereits im letzten Kapitel festgestellt wurde, kritisiert er immer wieder das amerikanische Fernsehen und die westliche Berichterstattung des Jugoslawienkriegs. Nicht selten sind Kusturicas Ansichten kontrovers – Deutschland z.B. wäre nach Iordanova für Kusturica „an essentially Nazi state“ (ebd.). In der Langversion von *Underground*, beispielsweise, satirisiert er deutsche Haltungen: Bevor Ivan aus dem Berliner Krankenhaus ausbricht, in dem er 30 Jahre verbracht hat, wird er den Medizinstudenten als repräsentativer *Homo balcanicus* demonstriert (vgl. ebd.: 82). „The German professor explains his theories of the idiosyncratic genetic and cultural roots of this Balkan specimen“ (ebd.).

5.1.3 Küstendorf

Kusturica weitete schließlich sein Konzept Mitte der 2000er Jahre noch weiter aus, denn seine „Balkan poetics has even assumed demiurgic traits“ (Bertellini 2015: 6). Das in Mokra Gora in Mečavnik (Westserbien, nahe der Grenze zu Bosnien) errichtete Ethno-Dorf *Küstendorf*¹⁸, auch bekannt als *Drvengrad*, stellt das vielleicht ambitionierteste Projekt des Filmemachers dar.

¹⁷ Dieses Ereignis ging als „Hand Gottes“-Skandal in die Fußballgeschichte ein.

¹⁸ Neben seiner deutschen Bedeutung ist der gewählte Name auch eine Anspielung auf Kusturicas Spitznamen „Kusta“.

Küstendorf represents a significant demiurgic realization of Kusturica's latest authorial profile: one that turned a filmmaker into city founder, city planner, and all-around city ruler—a continuation of his filmmaking career by other means (Bertellini 2015: 124)

Ursprünglich als Filmset für *Život je čudo* (2004) errichtet, setzte Kusturica den Bau des Dorfes nach den Dreharbeiten fort. *Život je čudo* erzählt die Geschichte eines „idealistic engineer who is building a railroad that will link Bosnia with Serbia“ (Bertellini 2015: 6). „As Kusturica was shooting the film and having railroads and cottages built there, he developed the idea of planning and building a traditional village“ (ebd.: 124). Kusturica selbst bezeichnet das Dorf als den besten Film, den er je gemacht hat (vgl. ebd.: 6), und betrachtet es als „dream of an open place with cultural diversity which stands up to globalization“ (Kusturica 2004, zitiert nach Yovanovich 2014: 229)

Küstendorf (sprich: Kustendorf) besteht aus originalen serbischen Holzhäusern, die Kusturica teilweise sogar an ihren Ursprungsstätten hat ab- und 1:1 wieder aufbauen lassen, weiterhin aus einer nach russischem Vorbild gestalteten orthodoxen Kirche, Gaststätten (die nach Andrićs Romanen oder nach Figuren daraus benannt sind: das Restaurant Prokleta avlija, das Restaurant Lotika, das Café Kod Ćorkana), einem Souvenirshop mit Waren serbisch-ruralen Charakters und weiteren sich in dieses Bild fügenden Ethnoaccessoires wie traditionellen Lattenzäunen, handbemalten Holzschildern und technisch überholten Strommasten.“ (Jakiša 2015: 335)



Abb. 8: Holzhäuser und orthodoxe Kirche in Küstendorf

In Küstendorf würdigt Kusturica seine Vorbilder – die Hauptstraße ist nach seinem Lieblingsautor Ivo Andrić benannt, Seitenstraßen nach u.a. Diego Maradona, Federico Fellini, Che Guevara, Joe Strummer und Novak Đoković (vgl. ebd.). Zudem gibt es im Dorf eine Bibliothek, eine Filmschule, ein Hotel, Workshops für „the preservation of Serbian artisanal, culinary, and musical traditions“ (Bertellini 2015: 124). Kusturica richtet sich somit gegen „domestic and international efforts to move away from traditional Serbian life and values and to succumb uncritically to western lifestyles“ (ebd.). In Küstendorf hat Kusturica nicht nur „a vivid reification of his poetic Balkanist untimeliness“ (ebd.) gefunden, sondern auch sein neues Zuhause. Kusturica spricht vom Ethno-Dorf als „seiner Utopie“: „I lost my city [Sarajevo] during the war, now this is my home. I am finished with cities. I spent four years in New York, ten in Paris, and I was in Belgrade for a while. To me now they are just airports.“ (Kusturica, zitiert nach Bertellini 2015: 124)

In this connection with the local environment, Aboriginal culture, and primeval energies, he offers the international community and local people a place where they are able to create an alternate culture.“ (Yovanovich 2014: 229)

Seit 2008 veranstaltet Kusturica in Küstendorf das Küstendorf Film und Musik Festival. Das Festival steht „für den fließenden Übergang zwischen Film und außerdiegetischer Realität bei Kusturica“ (Jakiša 2015: 334). Kusturica versteht das Festival als Event, bei dem Kunst jenseits des Mainstreams gefeiert wird. Um dies zu demonstrieren, hat er beispielsweise das erste Festival mit der orthodoxen Beerdigung des Hollywoodfilms *Die Hard 4* (2007) eröffnet (vgl. ebd.), oder aber er verzichtet bewusst auf den für Hollywood typischen roten Teppich. Auf dem Festival werden sowohl neue Filme aus aller Welt präsentiert als auch retrospektiv Klassiker der Filmgeschichte gezeigt. Zudem erhalten Filmstudenten die Möglichkeit, ihre Filme im Rahmen eines Wettbewerbs zu präsentieren. Als Jurymitglieder werden Kusturicas Freunde aus verschiedensten künstlerischen Sphären eingeladen, so zum Beispiel Schauspieler Johnny Depp, die Regisseure Jim Jarmusch und Fatih Akin, oder die Schriftsteller Matija Bećković und Peter Handke – und somit auch kontroverse und widersprüchliche Persönlichkeiten, „denen eine proserbische Haltung unterstellt wird“ (Jakiša 2015: 333).

5.2 Selbstinszenierung

Für eine Arbeit, die Emir Kusturica zum Subjekt hat, erscheint es als notwendig, sich auch mit seinen politischen Einstellungen und der Nationalismusdebatte auseinanderzusetzen, vor allem da sein „zum Gesamtkunstwerk inszenierter ‚Turbo-Serbismus‘“ (Jakiša 2015: 329) als zentral für seine Selbstinszenierung nach der *Underground*-Debatte betrachtet werden kann. Mario

Slugan stellt schließlich fest: „Kusturica’s personal attitudes towards his Bosnian origins as well as his conversion to Christian Orthodoxy also prove to be significant for study of Balkanism.“ (Slugan 2011: 38)

5.2.1 Identitätsfrage und Nationalismusdebatte

Kusturica, der in Sarajevo geboren ist und als „Jugoslawe“ erzogen wurde, beschrieb seine Familie als „‘Muslims by ritual not religion’“ (Keene 2001: 234) und behauptete lang, das einzige woran er glaube, sei das Filmemachen (vgl. ebd.). Als in Jugoslawien der Krieg ausbrach, versuchte Kusturica zunächst seine jugoslawische Identität zu bewahren, wurde aber von bosniakischer Seite aufgefordert, Seiten zu wählen, wonach er sich von seiner Heimat distanzierte (vgl. Iordanova 2002: 8). „He then took the extreme step of siding against what appeared to be ‚his own people‘ by declaring that of all groups in Yugoslavia he felt closest to the Serbs.“ (ebd.) Nach Iordanova war dies ursprünglich keine Entscheidung *für* sondern eine Entscheidung *gegen* etwas – „he wanted to show his disapproval of the nationalist madness that had taken hold in Bosnia.“ (ebd.: 20) Indem er sich für Serbien einsetzte, wollte Kusturica der internationalen Darstellung Serbiens als Aggressor kontern (vgl. ebd.: 21).

Kusturica mochte die Multikulturalität und Vielfältigkeit Jugoslawiens, und hätte sich gewünscht, dass das Land weiterbesteht (vgl. ebd.: 170). „The Serbs were the only ones who, at least officially, stood for Yugoslav unity and this is what he stood for as well.“ (ebd.) In seinem 1993 veröffentlichten Essay *Une profession de foi*, den Kusturica kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu *Underground* verfasste, fragt er sich, was aus seinem romantischen Traum von Jugoslawien geschehen ist (vgl. Bertellini 2015: 170).

What Kusturica was truly devoted to were not the Serbs but his nostalgic longing for the playful and bold spirit of Yugoslavia. In order to preserve his ‚romantic dream‘ [...], he committed himself to an intimate and highly personalised vision of Serbia that was supposed to function as a substitute for the tolerant, vivid and multi-cultural Yugoslavia. (Iordanova 2002: 21)

1995 verglich Kusturica in einem Interview mit *Cahiers du Cinéma* die Jugoslawienkriege mit einem Erdbeben – „a natural phenomenon free of any individual blame.“ (Bertellini 2015: 92) Dadurch, dass er aber letztlich Seiten gewählt hatte, verwendeten nationalistische Strömungen in Serbien Kusturica zu ihren eigenen Zwecken (vgl. Iordanova 2002: 21).

His shift of allegiances was problematic not because he denounced Bosnian nationalism, but because he ended up associating with another nationalism while refusing to recognise it as such. (ebd.)

Underground, das laut Kusturica eine Attacke auf das Regime Slobodan Milošević war, jedoch von dem von Milošević kontrollierten RTS kofinanziert wurde (vgl. Iordanova 2002: 22), war schließlich der endgültige Bruch Kusturicas mit Bosnien (vgl. Bertellini 2015: 73).

Die Vorwürfe, Kusturica habe mit *Underground* in serbisch-nationalistischen Diensten gestanden und das politische Verhalten Serbiens unter dem Mantel der Jugoslawien-Nostalgie generalamnestiert, verstricken Kusturicas Schaffen in außerkünstlerische Debatten. Aussichtslos versucht Kusturica, sich mit öffentlichen GegenStatements und dem Verweis auf künstlerische Lizenzen zu rehabilitieren. Schließlich lässt er sich resigniert sogar zur Aussage hinreißen, er werde nie wieder einen Film drehen. (Jakiša 2015: 326)

2005 erregte Kusturica dann Aufsehen in der Öffentlichkeit, als er im Monastir Savina in Montenegro zur serbischen Orthodoxie konvertierte, was er mit kontroversen Aussagen begründete:

My father was an atheist and he always described himself as a Serb. OK, maybe we were Muslim for 250 years, but we were orthodox before that and deep down we were always Serbs, religion cannot change that. We only became Muslims to survive the Turks. (Kusturica, zitiert nach Bertellini 2015: 133)

Seine Aussagen waren insofern problematisch, als dass „diese historisch fragwürdige Genealogie der Bosniaken eine große Rolle in der Legitimation der jugoslawischen Kriege spielte“ (Jakiša 2015: 337). Kusturica tauschte bei der Taufe „seinen muslimischen Namen Emir (arab.: der Fürst, der Prinz) gegen den orthodoxen Nemanja (vermeintlich, wenn auch etymologisch falsch: der Habenichts)“ (ebd.), womit „die Provokation des Religionswechsels in eine soziale Dimension“ (ebd.) reicht. Die Taufe fand an Đurđevdan (= Tag des Heiligen Georg) statt, dem wichtigsten Feiertag der Roma, der als „vorchristlich-heidnischer, integrativer Feiertag“ (ebd.: 338) betrachtet wird. Auch in seinen Filmen ist Kusturica an Religion eher „as a human practice, not as metaphysics“ (Iordanova 2002: 154) interessiert. „Contrary to the view of the Balkans as a region marked by religious intolerance, here religions coexisted in happy syncretism marked by an overall pagan attitude.“ (ebd.) Jakiša schreibt, es sei „bei näherer Betrachtung schwer, Kusturica simplen Ethno-Nationalismus zu unterstellen –

auch wenn seine Aktionen zweifelsohne die Limits breiterer Akzeptanz herausfordern“ (Jakiša 2015: 338).

Der bereits genannte Begriff der Parallaxe kommt hier zur Geltung, mit dem sich Kusturicas kontroverse und oftmals widersprüchliche Aussagen und Aktionen nach *Underground* wohl am besten erklären lassen (vgl. ebd.: 329).

Im Schnittpunkt von Ethno-Begeisterung, Egomanie und Provokationszwang inszeniert sich Kusturica inmitten eines selbstgeschaffenen Serbo-Universums, dessen Elemente um seine Person und um Serbien als Stressgemeinschaft arrangiert werden. (ebd.: 338)

5.2.2 Kusturica heute

Wer ist also Kusturica heute? Er selbst behauptet, er wäre nach wie vor ein „Yugoslav auteur“ (Bertellini 2015: 12), anderswo betont er, seine „position in world cinema is not very clear“ (Iordanova 2002: 182), und sieht seinen Status als „auteur“ sowohl als Anerkennung als auch als Handicap (vgl. ebd.). Er ist ein universeller Künstler mit einem Charakter „so abundant and contradictory that it is nearly impossible to balance all aspects“ (ebd.: 41). Seine Irrationalität entspringt nach Gocić dem serbischen Millieu, das „the unrewarding role of irrational Balkan defence against, and opposition to, the pointedly pragmatic entertainment industry of the ‚New World Order‘“ (Gocić 2001: 173) annimmt. „Feeding on this irrationality in such an effective way is what promotes Kusturica into *the* quintessential Balkan film-maker.“ (ebd.)

What we have today is an artist who in one way appears to be a perennially displaced person, and in another way is increasingly obsessed with re-creating Balkan symbols, colors, and melodies by amping up the familiar strategies of stylization, caricature, and self-reference. (Bertellini 2015: 147 f.)

Im Gegensatz zu beispielsweise Fellini, dessen Filme als Filme über Menschen allgemein, statt Filme über Italiener gelesen werden können, ist Kusturica „forever condemned to talk about Balkans and Balkanisation, about Yugoslavs and Yugoslavia, about small ethnic groups“ (Gocić 2001: 40), auch dann, wenn er universelle Themen anspricht. „Kusturica is doomed to be forever judged and attacked from the petty, fragmented, indeed Balkanised perspective, even in cases when it is not originating from the Balkans.“ (ebd.)

Sein Jugoslawismus heute wirkt als „driving force of a poetics of exile, a “Balkan” poetics, in the increasingly westernized international psyche“ (Bertellini 2015: 12). Seine Strategie, ein

„zum Gesamtkunstwerk inszenierter ‚Turbo-Serbismus‘ setzt diesen Zwang, dem keiner sich zu entziehen vermag, expressiv übererfüllend um.“ (Jakiša 2015: 329) Er ist

[...] als historische Person wie auch mit seiner ‚Kunst‘ zum Teil solchen kollektiverregenden Diskurses (im Sloterdijk’schen Sinne) zu Serbien geworden, die sich im Kontext der Krise des Nationalstaatlichen lesen lässt. (ebd.: 326)

Kusturica sieht sich mit Ivo Andrić verbunden, jenem jugoslawischen Schriftsteller, der unfreiwillig Teil von Nationalismusdebatten geworden ist. „Der Film *Zavet* verweist mit der Anspielung auf die Andrić-Debatte auf Kusturicas eigene Rezeption“ (ebd.: 331). Iordanova findet Kusturicas Selbstbezeichnung als „Gastarbeiter“ am vielleicht passendsten (vgl. Iordanova 2002: 32). Bertellini schreibt, Kusturica zeige immer wieder mit Aussagen wie „Kultur ist mein Land“, in welcher Dimension er heute arbeitet (vgl. Bertellini 2015: 148). Sarajevo bleibt für Kusturica jedoch „ultimately an inescapable narrative, visual, and musical cosmogony, even, or perhaps especially, after his professional and political exile“ (ebd.: 12). Schließlich beschreibt er auch Küstendorf als „the reconstruction (and restitution) of his lost native city“ (ebd.).

Für viele steht *Underground* für den Wendepunkt in Kusturicas Karriere, und den Film, der aus ihm in weiterer Folge einen „Balkanist auteur-musician who entertains fans on world stages as well as journalists and filmmakers from the hills of his Küstendorf“ (Bertellini 2015: 145) gemacht hat. „No other Yugoslav director who witnessed the dismantling of the country evinced such a radical break in his ideology-aesthetics.“ (Jovanović 2012: 153) Kusturica selbst sieht *Underground* als „a key divider of his life and career“ (ebd.) und beendet seine Autobiografie *Smrt je neprovjerena glasina* bezeichnenderweise kurz vor den Dreharbeiten zu dem Film. Es überwiegt allgemein die Meinung, dass Kusturicas Werk in seiner post-2000 Schaffensphase an Qualität verloren hat.

His once-charming Balkanist poetics of untimeliness, which had hailed Yugoslavia as a country blessed with an antimodernity in human nature and political affairs, and thus with an unaffected dissention from the grand schemes of cold-war geopolitics, was now turning against him. Balkanism could not justify the new course of history. (Bertellini 2015: 92)

Slugan sieht *Život je čudo* (2004) als eine Antwort auf Balkanismus und als jenen Film, auf den sich die Kritik von *Underground* viel eher beziehen könnte: „[...] it is this movie, and not *Underground*, which reiterates the stereotypical image of the Balkans“ (Slugan 2011: 39). Die Darstellung des Westens im Film Sorge für eine „rather interesting inversion of Occidentalism“

(ebd.: 44): „the redirection of criticism from the Balkans to the original source of Balkanism, unfortunately slips into essentialization of the West“ (ebd.: 45). Der Westen erscheint im Film als „utterly incapable presence ineptly intervening where it does not belong“ (ebd.: 44). *Zavet* (2007) wäre nach Bertellini „Kusturica’s most openly anti-American work—at least until the Maradonian home movie“ (Bertellini 2015: 118). Der Film war alles andere als ein kommerzieller Erfolg und stieß auch in Serbien auf eher negative Kritiken: „the director’s bucolic, Balkanist emphasis was viewed as conservative, and by some as downright reactionary“ (Bertellini 2015: 136). Bertellini beteuert, Kusturicas Werk „[...] has led to an excess of poetic reiterations, filled with self-references, which in my view reveal a dramatic impasse.“ (ebd.: 98) Dadurch, dass Kusturica nun eine „lighter and more humorous side of that “Balkan spirit”“ (ebd.: 148) präsentiert, erreiche er den Effekt eines

[...] somewhat artificial anthropological exoticism, a “Made in the Balkans” product that exploits the global market in popular culture (even if Kusturica pretends not to do it), but which has lost the capacity to sting, especially on the big screen (ebd.).

Bertellini schlägt schließlich vor, dass vielleicht gerade Kusturicas Obsession mit den Motiven Tod und Wiedergeburt erklären könnte, „what happened more recently to the poetics of an auteur personally and aesthetically traumatized by the Balkan war“ (Bertellini 2015: 147). Kusturica heute wäre kurz gesagt „an artist-architect so driven to feel rooted in his native Yugoslav soil that he has created ex novo a traditional village“ (ebd.: 148).

Zusammenfassung

Ich habe in dieser Arbeit Emir Kusturicas Gesamtwerk im Hinblick auf das Konzept der Zelebrierung des Balkanmenschen analysiert, mich dabei auf vier seiner Spiel- sowie zwei Dokumentarfilme fokussiert, und seine Musik- und Bauprojekte näher beleuchtet.

Als jemand mit jugoslawischen Wurzeln, der mit den Filmen Kusturicas aufgewachsen ist und der einige Aspekte der Darstellung oftmals als irritierend empfunden hat, habe ich mit dem Verfassen dieser Arbeit einen etwas anderen Blick auf die Filme sowie das Gesamtwerk Kusturicas gewonnen.

Kusturica, der während seines Filmstudiums in Prag von der Tschechischen Neuen Welle und in weiterer Folge den Sarajevo New Primitives beeinflusst wurde, erschuf ein Konzept, das die primitiven Aspekte des Balkan-Lebensstils ohne jegliche Ironie zelebriert und die westliche Darstellung zu einem positiv-vitalen Primitivismus invertiert. Er weitete sein Konzept mit jedem neuen Film aus, übertrug es auf die Musikperformance und schließlich sogar auf die Architektur. Kusturica präsentiert den Balkanmenschen mit all seinen Facetten nicht nur in seiner Kunst, er lebt dieses Konzept auch performativ. Seine kontroversen und provokanten Aktionen dienen dazu, dieses selbsterbaute Image zu bekräftigen.

Kusturica zelebriert die Lebensfreude des Balkanmenschen nicht nur mittels seiner Erzählungen, sondern setzt sie auch auf filmische Weise um. Man könnte zusammenfassend über Kusturicas Filme sagen:

Sie vermischen spielerisch Genres und Zitate, die Narrationen beruhen auf einer Anhäufung von kleinen Spektakeln, lokale Themen werden ästhetisch inszeniert, der klassische Bildaufbau wird dekonstruiert und die offene, unbestimmte Struktur erzeugt ein Rätselspiel unterschiedlicher Zeichen. (Wunderlich 2008: 97)

Dies sind zwar alle Merkmale der Postmoderne, jedoch lassen sich Kusturicas Filme jener, wie auch keiner anderen Kategorie, nie eindeutig zuordnen, da Kusturica „mehr das filmische Handwerk als dessen Theorie interessiert, mehr die Emotionen als der Intellekt, mehr das Spiel als feste Regeln.“ (ebd.) Seine Filme „scheinen eine eigene Welt zu kreieren, die sich nicht so leicht in eine Kategorie pressen lässt.“ (ebd.)

Most of his films are ‚Balkan‘ in their setting and the depicted traditional way of life, ‚Eastern European‘ in their aesthetics and covert politicising, ‚Eastern‘ in their relation to tradition and religion, and ‚Third-World‘ in their exhibited technology and exchange. At the same time, his wholesome approach to the role of film-maker

is undeniably ‚Western‘: in its budgets and high production values, in its promotional strategies, its postmodern and transnational inclinations: quite a mixture. (Gocić 2001: 160)

Gocić stellt deswegen fest: „Paradoxically, perhaps we can find arguments for Kusturica’s striking originality precisely in his wild eclecticism.“ (ebd.) Kusturicas Filme können als „an alternative to the industrial mainstream“ (ebd.: 161) betrachtet werden, die einen Widerstand zum ideologischen Konformismus Hollywoods leisten. „Kusturica defined himself, his work and his ‚cultural mission‘ through various forms of rebellion and dissent.“ (ebd.) Er präsentiert sich als *auteur*, der „practically all of the usual ‚superior‘ attributes, cultures, groups, and codes in his work“ (ebd.) anfechtet, wodurch sein Werk „beyond ideological or ethnic agitation“ (ebd.) steht.

Seine potenziellen Nachteile hat Kusturica in Vorteile umgewandelt:

A relative scarcity of adequate screenplays pushed him each time into an attempt to surpass himself by a directorial *tour-de-force*. The structural problems, mishaps, and loose ends of his work, in the cases when there were any, can be generally perceived as integral parts of a new, exciting approach to film-making which disposes of schematic narrative patterns on purpose. [...] The film-maker’s own ambiguities perfectly fit as postmodern mannerisms and, like everything else, can be regarded as a calculated intention rather than a personal flaw. Kusturica never concealed his manners: he turned them into a continuous media performance instead. (Gocić 2001: 171 f.)

Seines Provinzialismus ist sich Kusturica nicht nur bewusst, er verwendet ihn auch als Stilmittel:

[...] he defiantly and proudly asserts his provincial origins as a source of unshakable self-esteem and maintains a consistent preoccupation with insignificant people inhabiting unknown places (Iordanova 2002: 41)

Er betrachtet sich und spricht von sich als „tender barbarian“, more an instinctive than an intellectual artist, more of a political animal than an aesthetic one“ (Gocić 2001: 143). Es ist gerade die Widersprüchlichkeit, die an Kusturicas Kunst und seiner Person fasziniert, und wohl einer der Gründe, warum er international gefeiert wird.

He is adored for being uninhibited and audacious, for being successful without compromising, for daring to be unceremoniously arrogant and still be accepted and

celebrated internationally. [...] He is the ultimate romantic, creating in all possible forms, withdrawing and then returning playfully, recreating both himself and the world in an ascending process of artistic renewal. (Iordanova 2002: 43)

Kusturicas Konzept der Primitivität war bis zu einem gewissen Zeitpunkt wirksam, jedoch scheint es, als wäre es durch Übertreibungen und in einer Endlosschleife wiederkehrenden Motiven gewissermaßen in einer Sackgasse gelandet, aus der Kusturica – vor allem aufgrund von seiner Selbstinszenierung – nur schwer herausfinden kann. Während beispielsweise in *Arizona Dream* durch eine Umkehrung der exotischen Darstellung die Kritik am Westen einen genuine Effekt hat, macht Kusturica in späteren Filmen wie *Život je čudo*, *Zavet* und *Maradona by Kusturica* gerade das, was das Phänomen des Balkanismus ausmacht – eine stereotypisierte Darstellung des Westens sorgt für eine Art Okzidentalismus.

So vielseitig wie Emir Kusturicas Gesamtwerk ist, so ist wohl auch diese Arbeit in ihrer Analyse ausgefallen. Es gäbe noch sehr viele interessante Aspekte auf die das Werk Kusturicas analysiert werden könnte, die hier entweder nur kurz angeschnitten wurden oder auf die gar nicht eingegangen wurde, um nicht zu sehr von der eigentlichen Forschungsfrage dieser Arbeit abzuschweifen. Ich würde mich jedoch sehr gerne mit diesen Aspekten sowie auch Kusturicas neueren Filmen, die leider noch nicht ausreichend in der Fachliteratur behandelt wurden, in einer zukünftigen, umfangreicheren Arbeit auseinandersetzen.

Es bleibt in jedem Fall interessant zu beobachten, in welche Richtung sich Kusturicas Balkan-Poetik entwickeln wird und inwiefern er sein Image des Balkanmenschen noch weiter ausbauen wird.

Zusammenfassung in B/K/S

U ovom radu analiziran je celokupni opus Emira Kusturice sa akcentom stavljenim na koncept proslave balkanskog čoveka, fokusirajući se na četiri igrana i dva dokumentarna filma, kao i na Kusturičine muzičke i građevinske projekte.

Tokom pisanja rada dobio sam, kao neko sa jugoslovenskim korenima ko je odrastao sa filmovima Kusturice i ko je neke aspekte predstavljanja donekle doživljavao kao iritantne, novi pogled na filmove i celokupan opus Emira Kusturice.

Kusturica, koji je studirajući režiju u Pragu bio pod uticajem Češkog novog talasa i kasnije sarajevskog *New Primitives* pokreta, stvorio je koncept koji bez imalo ironije proslavlja primitivne aspekte balkanskog načina života i zapadnjačko prikazivanje invertira u pozitivno-vitalan primitivizam. Taj koncept je proširio svakim novim filmom, preneo ga na muzički performans te čak i na arhitekturu. Kusturica ne predstavlja samo balkanskog čoveka sa svim njegovim aspektima u svojoj umetnosti već i performativno živi taj koncept. Njegove kontroverzne i provokativne radnje služe kao potvrda stvorenog imidža.

Balkansku žudnju za životom Kusturica ne predstavlja samo putem svojih priča, već ih i ostvaruje takoreći na filmski način. Za Kusturičine filmove bi se ukratko moglo reći:

Sie vermischen spielerisch Genres und Zitate, die Narrationen beruhen auf einer Anhäufung von kleinen Spektakeln, lokale Themen werden ästhetisch inszeniert, der klassische Bildaufbau wird dekonstruiert und die offene, unbestimmte Struktur erzeugt ein Rätselspiel unterschiedlicher Zeichen. (Wunderlich 2008: 97)

Sve su to odlike postmoderne, međutim Kusturičini filmovi se nikad ne mogu svrstati u tu ili bilo koju drugu kategoriju, „[...] weil ihn mehr das filmische Handwerk als dessen Thorie interessiert, mehr die Emotionen als der Intellekt, mehr das Spiel als feste Regeln.“ (ebd.) Njegovi filmovi „scheinen eine eigene Welt zu kreieren, die sich nicht so leicht in eine Kategorie pressen lässt.“ (ebd.)

Most of his films are ‚Balkan‘ in their setting and the depicted traditional way of life, ‚Eastern European‘ in their aesthetics and covert politicising, ‚Eastern‘ in their relation to tradition and religion, and ‚Third-World‘ in their exhibited technology and exchange. At the same time, his wholesome approach to the role of film-maker is undeniably ‚Western‘: in its budgets and high production values, in its promotional strategies, its postmodern and transnational inclinations: quite a mixture. (Gocić 2001: 160)

Gocić zato primećuje: „Paradoxically, perhaps we can find arguments for Kusturica’s striking originality precisely in his wild eclecticism.“ (ebd.) Kusturićini filmovi mogu biti posmatrani kao „an alternative to the industrial mainstream“ (ebd.: 161), jer pružaju otpor holivudskom konformizmu. „Kusturica defined himself, his work and his ‚cultural mission‘ through various forms of rebellion and dissent.“ (ebd.) Kusturica se predstavlja kao autor koji se suprotstavlja „practically all of the usual ‚superior‘ attributes, cultures, groups, and codes in his work“ (ebd.) čime svoje delo pozicionira „beyond ideological or ethnic agitation“ (ebd.)

Svoje potencijalne mane Kusturica je pretvorio u vrline:

A relative scarcity of adequate screenplays pushed him each time into an attempt to surpass himself by a directorial *tour-de-force*. The structural problems, mishaps, and loose ends of his work, in the cases when there were any, can be generally perceived as integral parts of a new, exciting approach to film-making which disposes of schematic narrative patterns on purpose. [...] The film-maker’s own ambiguities perfectly fit as postmodern mannerisms and, like everything else, can be regarded as a calculated intention rather than a personal flaw. Kusturica never concealed his manners: he turned them into a continuous media performance instead. (Gocić 2001: 171 f.)

Kusturica nije samo svestan svog provincijalizma, već ga i upotrebljava kao način izražavanja:

[...] he defiantly and proudly asserts his provincial origins as a source of unshakable self-esteem and maintains a consistent preoccupation with insignificant people inhabiting unknown places (Iordanova 2002: 41)

Sebe posmatra i govori o sebi kao „tender barbarian“, more an instinctive than an intellectual artist, more of a political animal than an aesthetic one“ (Gocić 2001: 143). Upravo je ta kontradiktornost nešto što je fascinantno kada je reč o Kusturićinom liku i delu, i verovatno jedan od razloga zbog kojih je internacionalno proslavljen.

He is adored for being uninhibited and audacious, for being successful without compromising, for daring to be unceremoniously arrogant and still be accepted and celebrated internationally. [...] He is the ultimate romantic, creating in all possible forms, withdrawing and then returning playfully, recreating both himself and the world in an ascending process of artistic renewal. (Iordanova 2002: 43)

Kusturićin koncept primitivizma je do jednog momenta bio efektivan, ali deluje da je kroz preterivanje i motive koji se stalno ponavljaju naišao na ćorsokak iz kojeg se Kusturica –

pogotovo zbog strategije samoinsceniranja – teško može izvući. Dok na primer u *Arizona Dream* kritika zapada kroz inverziju egzotičnog predstavljanja ima originalan efekat, Kusturica u kasnijim filmovima poput *Život je čudo*, *Zavet* i *Maradona by Kusturica* radi zapravo nešto što sačinjava fenomen Balkanizma – stereotipiziran prikaz zapada dovodi do neke vrste okcidentalizma.

Kao što je Kusturičino delo mnogostrano, takav je možda ispao i ovaj rad u svojoj analizi. Postoji još dosta zanimljivih aspekata Kusturičinog opusa koji bi se mogli istraživati i koji su ovde tek dotaknuti ili na koje se uopšte nije obratila pažnja kako bi fokus ostao na samom naučnom pitanju ovoga rada. U nekom budućem, opširnijem radu bih se vrlo rado pozabavio i tim aspektima, kao i Kusturičinim novijim filmovima koji nažalost još nisu dovoljno zastupljeni u literaturi.

U svakom slučaju ostaje interesantno videti u kom smeru će se dalje razvijati Kusturičina balkanska poetika i u kojoj meri će nadograditi imidž balkanskog čoveka.

Bibliografie

Literatur

- Bašić, Ante (2012): *Andrićev Homo Balcanicus u Sveskama i Znakovima Pored Puta*. Hum
- Bertellini, Giorgio (2015): *Emir Kusturica*. University of Illinois Press
- Bleicher, Joan Kristin (2002): *Zurück in die Zukunft. Formen intertextueller Selbstreferenzialität im postmodernen Film*. In: Eder, Jens (2002): *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Münster, LIT Verlag, S. 113–132
- Dobreva, Nikolina (2007): *Constructing the 'Celluloid Gypsy': Tony Gatlif and Emir Kusturica's 'Gypsy films' in the context of New Europe*. *Romani Studies* 5, Vol. 17, No. 2 (2007), S. 141–154
- Elsaesser, Thomas (2016): *Paradoxes and Parapraxes: On (the Limits of) Cinematic Representation in Post-Conflict Situations*. In: *Post-Conflict Performance, Film and Visual Arts: Cities of Memory*, ed. Des O'Rawe and Mark Phelan (Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2016), 15–35.
- Gocić, Goran (2001): *Notes from the Underground: the cinema of Emir Kusturica*. Wallflower Press, London
- Horton, Andrew (1998): *Cinematic Makeovers and Cultural Border Crossings: Kusturica's Time of the Gypsies and Coppola's Godfather and Godfather II*. In: *Play it Again, Sam. Retakes on Remakes*. Andrew Horton u. Stuart Y. MC Dougal. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1998, S. 181
- Insdorf, Annette (1990): „Gypsy Life Beguiles a Film Maker.“ *New York Times*, February 4. URL: <https://www.nytimes.com/1990/02/04/movies/gypsy-life-beguiles-a-film-maker.html> [Stand: 30.03.2022]
- Iordanova, Dina (1996) *'Conceptualising the Balkans in film'*. *Slavic Review* 55: 882–90.
- Iordanova, Dina (1999): *Kusturica's Underground (1995): historical allegory or propaganda?* *Historical Journal of Film, Radio and Television*. vol. 19, No. 1, 1999

- Iordanova, Dina (2001): *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. British Film Institute, London
- Iordanova, Dina (2002): *Emir Kusturica*. British Film Institute, London
- Iordanova, Dina (2006): *The Cinema of the Balkans*. Wallflower Press, London
- Jakiša, Miranda (2009): *Parallaxe als Programm: die „dialogische“ Sendung des Emir Kusturica*. In: Velminski, Wladimir (2009): *Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht*, Bielefeld. transcript Verlag, S. 325–339
- Jovanović, Nebojša (2012): *Futur Antérieur of Yugoslav Cinema, or, Why Emir Kusturica's Legacy is Worth Fighting for*. In: Šuber, Daniel/Karamanić, Slobodan (2012): *Retracing Images. Visual Culture after Yugoslavia*. Leiden, Boston. Brill, S. 149–169
- Keene, Judith (2001): *The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground – Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History*. *Rethinking History* 5:2 (2001), S. 233–253
- Kurth, Gérald (2008): *Maradona : Emir Kusturica*. *Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino*. Band (Jahr): 50 (2008) Heft 293. URL: <http://doi.org/10.5169/seals-863954>
- Kusturica, Emir (2010): *Smrt je neprovjerena glasina*. Beograd. NID Kompanija „Novosti“
- Marchetti, Silvia (2009): *Blending cultures, shifting homes: Emir Kusturica's Time of the Gypsies*. *Studies in European Cinema*, 5:3, 197-206, DOI: 10.1386/seci.5.3.197_1
- Mars-Jones, Adam (1996): *Vision improbable; UNDERGROUND: Emir Kusturica (15); Serbian film-maker Emir Kusturica's elephantine comedy lays claim to the high ground of European art cinema*. By Adam Mars-Jones. The Independent (London, England)
- Mišina, Dalibor (2013): *“Anarchy all over Bašćaršija”: Yugoslavia's new socialist culture and the New Primitives poetics of the local*. *Journal of Historical Sociology* Vol. 26 No. 2 June 2013. DOI: 10.1111/j.1467-6443.2012.01435.x
- Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, New Jersey

- Preuss, Evelyn (2007): *Europe (Un)Divided: How Peace Was Won and the War Never Lost in Wim Wender's Lisbon Story (1995) and Emir Kusturica's Bila Jednom Jedna Zemlja/Underground (1995)*, Journal of Contemporary European Studies, 15:1, 47-54, DOI: 10.1080/14782800701273342
- Roche, David (2019): *(De)constructing "America": the Case of Emir Kusturica's Arizona Dream (1993)*. In: Open Edition Journals. European Association for American Studies
- Said, Edward (1981): *Orientalismus*. Ullstein
- Šavija-Valha, Nebojša (2013): *Raja. Ironijski subjekt svakodnevne komunikacije u Bosni i Hercegovini i raja kao strategija življenja*. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Slugan, Mario (2011): *Responses to Balkanism in Emir Kusturica's Život je čudo/Life is a Miracle (2004)*, Studies in Eastern European Cinema, 2:1, 37-47, DOI:10.1386/seec.2.1.37_1
- Sontag, Susan (1966): "Notes on 'Camp,'" *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, S. 275–92.
- Szeman, Ioana (2009): "Gypsy Music" and DeeJays: Orientalism, Balkanism, and Romani Musicians Author(s). TDR (1988-), Fall, 2009, Vol. 53, No. 3 (Fall, 2009), pp. 98-116
- Todorova, Marija (1999): *Imaginarni Balkan*. Biblioteka XX vek. Beograd
- Vučković, Borislava (2017): *Dr. Nele Karajlić in the Framework of the „New Primitives“*. DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ1723099V>
- Wunderlich, Susanne (2008): *Ein neues Spiel mit alten Regeln. Das Postmoderne im filmischen Werk Emir Kusturicas*. VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG, Saarbrücken
- Yarovskaya, Marianna (1997-8): *Reviewed Work(s): Underground by Emir Kusturica and Pierre Spengler*. Film Quarterly, Vol. 51, No. 2 (Winter, 1997-1998), pp. 50-54. University of California Press
- Yovanovich, Gordana (2014): *Neighbourhood Identity and the Larger World: Emir Kusturica's Underground*. In: MacDonald, David Bruce (2014): *Europe in Its*

Own Eyes, Europe in the Eyes of the Other. Waterloo. Wilfrid Laurier University Press

Zanon, Ksenija (2016): *The Elements of Camp in Black Cat, White Cat and Odessa Tales*. Balkanistica 29

Žižek, Slavoj (2000): *The Fragile Absolute, or Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* New York: Verso.

Online Quellen

Camp (Kunst). URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Camp_\(Kunst\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Camp_(Kunst)) [Stand: 09.03.2022]

Emir Kusturica. Bosnian-born Serbian director, screenwriter, actor, and producer. URL: <https://www.britannica.com/biography/Emir-Kusturica> [Stand: 05.03.2022]

Michail Michailowitsch Bachtin. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Michail_Michailowitsch_Bachtin [Stand: 01.04.2022]

poète maudit. poetic concept. URL: <https://www.britannica.com/art/poete-maudit> [Stand: 08.03.2022]

Prix de l'Éducation nationale du Festival de Cannes. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_de_l%27%C3%89ducation_nationale_du_Festival_de_Cannes [Stand: 14.03.2022]

Sevdalinka. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Sevdalinka> [Stand: 08.03.2022]

Bilder

Abb. 1: URL: <https://www.themacguffin.it/kusturica-ci-porta-underground-per-un-novecento-balcanico-grottesco-e-alternativo/> [Stand: 15.03.2022]

Abb. 2: URL: <https://www.imdb.com/title/tt0118843/mediaviewer/rm553761024/> [Stand: 15.03.2022]

Abb. 3: URL: <https://www.themacguffin.it/kusturica-ci-porta-underground-per-un-novecento-balcanico-grottesco-e-alternativo/> [Stand: 15.03.2022]

Abb. 4: URL:

<https://www.themoviedb.org/t/p/original/kWNvrV0lZY1kYGo50hIUq4n76vC.jpg> [Stand: 15.03.2022]

Abb. 5: URL: <https://dikizmatinesi.blogspot.com/1998/01/crna-macka-beli-macor-1998-fullwidth.html> [Stand: 15.03.2022]

Abb. 6: URL: <https://www.imcdb.org/i126454.jpg> [Stand: 15.03.2022]

Abb. 7: URL: <https://www.pandorafilm.com/filmography/super-8-stories.html> [Stand: 14.03.2022]

Abb. 8: URL: <https://maison-monde.com/kustendorf-village-traditionnel-kusturica/> [Stand: 10.03.2022]