

Slavoj Žižek

Underground oder: Die Poesie der ethnischen Säuberung

Wenn Gilles Deleuze versucht, den in der Geschichte des Kinos so bedeutsamen Übergang vom Bewegungs-Bild (*image-mouvement*) zum Zeit-Bild (*image-temps*) zu zeigen, so gibt er einen Hinweis auf den traumatischen Einfluß des Zweiten Weltkrieges (der vom italienischen Neorealismus bis zum amerikanischen *film noir* zu spüren ist). Dieser Hinweis ist ganz konsistent mit Deleuze' grundsätzlichem anti-cartesischen Streich: ein Gedanke beginnt niemals spontan, von selbst, mit ihm inhärenten Prinzipien; sondern, was uns zu denken bewegt, ist immer eine traumatische, gewaltsame Erfahrung eines externalen Realen, das sich brutal über uns erhebt und unsere bestehenden Arten zu denken zerrüttet. Als solcher ist ein wahrer Gedanke immer dezentriert. Man denkt nicht spontan, man ist oder wird gezwungen zu denken.

Heißt das, daß wir – im Hinblick auf die Verbindung von Kunst und Geschichte – wieder beim alten marxistischen (oder eher soziologischen) Reduktionismus einer sozialen Bedingtheit von Kunst angelangt sind? Sollten wir wieder Revolutionen in der Kunst als direkten Ausdruck sozialer Umbrüche le-

sen? Der zentrale Punkt ist hier, zwischen (sozialer) Realität und dem Realen zu unterscheiden. Ein weiteres solches ‚Reales‘, das unsere Begriffe von Kunst erschütterte, war natürlich der Holocaust – es genügt, sich an Adornos berühmten Satz „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ zu erinnern. Jedenfalls ist der Holocaust nicht einfach ein Phänomen der sozialen Realität: Sein traumatischer Einfluß besteht genau in der Tatsache, daß er nicht erzählt beziehungsweise erzählbar gemacht werden kann. Er kann nicht in unser symbolisches Universum integriert werden. Jedemal bestätigt ein solcher Versuch genau diesen traumatischen Einfluß.

Das Reale der Geschichte ist genau das, was der Historisierung widerstrebt. Dieser Begriff des Realen ist ein Schlüsselmerkmal des *new wave* von Dokumentarfilmen seit den späten 1980er und 1990er Jahren, deren Paradebeispiel *The thin blue line* (1988) ist. Obwohl diese Filme die naive Bezugnahme auf Realität, die angeblich „dort draußen“ – außerhalb der kinematischen Fiktion – besteht, hinter sich lassen, vermeiden sie die „postmoderne“ Falle eines grenzenlosen Spiels der Simulakren,

in dem der Begriff des Referenten verschwindet und als das letzte Überbleibsel einer metaphysischen Illusion verabschiedet wird. In *The thin blue line* ist der Referent intakt, der ganze Film wendet sich dem „wie es“ in jener Nacht des Tötens „eigentlich gewesen“ zu. Dieser Film ist soweit als möglich entfernt von irgendeiner Art von Pseudo-*Rashomon*-Ideologie, in der Realität von der Vielfalt der Gesichts- und Standpunkte aufgesogen wird. Wie auch immer, der reale Kern, dieser *hard core* ist zugleich näher und weiter weg als der traditionelle „realistische“ Referent: Er ist weiter weg, weil er als etwas inhärent Irrepräsentables vorausgesetzt wird, als etwas, das sich entzieht und der Integration in die Erzählung widersteht. (Der Film kann nur *Fake*-Dramatisierungen unterschiedlicher Hypothesen über das „Wie es eigentlich gewesen“ anbieten.) Er ist näher, weil der Film sich selbst als eine Intervention in das, was er beschreibt, begreift. – Der Filmemacher erklärt deutlich, daß er bestrebt ist, die Grundlage für eine Neuaufnahme des Verfahrens zu schaffen.

Wir können hier sehen, wie radikale Transzendenz (die Setzung des Realen als Irrepräsentables, jenseits der Reichweite unserer Repräsentationen) koinzidiert mit radikaler Immanenz – mit der Tatsache, daß zwischen „uns“ und dem Realen keine klare Distanz besteht, die angeblich den repräsentierten Inhalt vom beobachtenden Subjekt trennt: das Subjekt interveniert direkt in den und ist Teil des irrepräsentablen Inhalts, der deshalb irrepräsentabel bleibt, genau wegen dieser Über-Nähe.

Dasselbe ist der Fall bei Claude Lanzmanns *Shoah* (1985). Der Film bezieht

sich auf das Trauma des Holocaust als etwas, das sich jenseits der Repräsentation befindet (es kann nur bestimmt werden über seine Spuren, überlebende Augenzeugen und verbliebene Überreste). Wie auch immer: Der Grund für die Unmöglichkeit, den Holocaust zu repräsentieren, liegt nicht einfach darin, daß er „zu traumatisch“ gewesen wäre, sondern eher darin, daß wir – beobachtende Subjekte – immer noch in ihn involviert sind, immer noch Teil des Prozesses sind, der ihn erzeugt hat. (Es genügt, sich an jene Szene in *Shoah* zu erinnern, in welcher polnische Bauern aus einem Dorf nahe des Konzentrationslagers im Interview heute, in der Gegenwart, die Juden immer noch „seltsam“ finden, das heißt genau jene Logik wiederholen, die den Holocaust hervorgebracht hat ...) Diese Koinzidenz ist gut hegelisch und steht als solche der Logik von *Disneyland* gegenüber, die vor Jahren von Baudrillard denunziert wurde: Die Falle von *Disneyland* besteht nicht in seinem Versuch, uns von der Authentizität seiner *Fake*-Attraktionen zu überzeugen, sie besteht viel eher im Versuch, uns davon zu überzeugen, daß die Welt *außerhalb* *Disneylands*, die Welt, die wir (wieder) betreten, wenn wir den Themen-Park verlassen, die „wahre Realität“ ist, und nicht ein *Fake*. Mit anderen Worten, die wahre Täuschung besteht in der Tatsache, daß die Bühnen-Erscheinung sich selbst als *Fake* darstellt – und dabei die Authentizität der „Realität“ außerhalb ihrer selbst garantiert. Das ist – nach Hegel – die wahre Täuschung, die im Begriff der Erscheinung liegt.

Was uns aber mehr interessiert, ist die Art, in welcher das irrepräsentable Reale

nicht in Dokumentarfilmen, sondern im erzählenden, im Mainstream-Kino impliziert ist. Beschäftigen wir uns in diesem Kontext nun mit Emir Kusturicas *Underground* in seinem Verhältnis zum Trauma „Bosnien“ (ethnische Säuberungen etc.). Wie wir aus der philosophischen Phänomenologie wissen, wird das Objekt der Wahrnehmung durch die Einstellung des Subjekts zu ihm konstituiert. Der exemplarische Fall ist durch einen nackten Körper gegeben: Dieser Körper kann uns sexuell erregen; er kann als Objekt eines desinteressierten ästhetischen Blicks dienen, er kann das Objekt einer wissenschaftlichen (biologischen) Untersuchung sein; *in extremis* – unter hungrigen Menschen – kann er sogar das Objekt kulinarischen Interesses werden... Im Zusammenhang mit einem Kunstwerk stößt man auf das gleiche Problem: Wenn ein politisches Investment zu offenkundig ist, wird es in allen praktischen Zusammenhängen unmöglich, die politische Leidenschaft zu suspendieren und eine desinteressierte ästhetische Einstellung anzunehmen. Und darin besteht der Ärger mit *Underground*: Man kann den Film als ein ästhetisches Objekt auffassen. Soweit Politik Leidenschaft – nicht weniger als Sex – involviert, kann man ihn als Einsatz (*enjeu*) in unseren politisch-ideologischen Kämpfen auffassen; er kann als Objekt wissenschaftlichen Interesses dienen (einem Subjekt, das in der Lage ist, den Blick des Historikers anzunehmen und den Film zu studieren, um etwas über den Hintergrund der Jugoslawien-Krise zu lernen); *in extremis* kann er als ein Objekt rein technischen Interesses fungieren (Wie wurde er gemacht?). Im Hinblick auf die leidenschaftlichen

Reaktionen, die *Underground* vor allem in Frankreich hervorgerufen hat, scheint es, daß seine Rolle als Einsatz im politischen Kampf um die Bedeutung des Post-Jugoslawien-Krieges seine inhärenten ästhetischen Qualitäten total überschattet hat. Während ich – *in ultima analysi* – diese Wahrnehmungsweise akzeptiere, ist mein Standpunkt ein wenig differenzierter. Die politische Bedeutung von *Underground* besteht nicht primär in seiner offenen Tendenzhaftigkeit, in der Art, wie der Film im post-jugoslawischen Konflikt Partei ergreift (heroische Serben vs. verräterische nazifreundliche Slowenen und Kroaten...), sondern eher genau in seiner „entpolitisierten“ ästhetischen Haltung. Als Kusturica in seinem Gespräch mit Journalisten von *Cahiers du Cinéma* darauf bestand, daß *Underground* kein politischer Film sei, sondern eine Art tranchehafte subjektive Grenzerfahrung, ein aufgeschobener Selbstmord, legte er dabei – ohne es zu wissen – seine wahren politischen Karten auf den Tisch und zeigte, daß *Underground* den „apolitischen“ phantasmatischen Hintergrund abgibt für die ethnischen Säuberungen und Grausamkeiten in Post-Jugoslawien. – Wie?

Man hört häufig die Warnung, daß man im Falle des Bosnienkrieges das Klischee, die Serben zu dämonisieren, vermeiden sollte. Abgesehen davon, daß diese Warnung, die auf dem Hang, Äquidistanz gegenüber allen Konfliktpartnern aufrechtzuerhalten, beruht – „man kann nicht einer Seite alle Schuld zuschreiben, in dieser brüderlichen Orgie stammesmäßigen Tötens ist keiner unschuldig“ –, selbst ein Haupt-Klischee des Bosnienkrieges bildet, ist es bei dieser mehrdeutigen Dämonisie-

rung interessant, die Lücke zwischen „offiziellen“ und wahren Wünschen zu unterscheiden. Das heißt, gerade in der offiziellen öffentlichen Verurteilung der Serben und im kontrastierenden Mitleid für die Bosnier – in dem die Serben als unbesiegbare Krieger und Gewinner dargestellt werden, während die Bosnier auf die Rolle der leidenden Opfer festgelegt werden – bestand das hauptsächliche Bestreben des Westens darin, diesen zugrundeliegenden phantasmatischen Rahmen ungestört zu lassen. Aus diesem Grund erhöhte der Westen im Moment, als die Serben auf dem Schlachtfeld zu verlieren begannen, den militärischen Druck und beendete den Krieg: Die Bosnier mußten Opfer bleiben. Im Augenblick, in dem sie nicht mehr länger verloren, verschob sich die Wahrnehmung in Richtung fanatische muslimische Fundamentalisten. Die Wahrheit der sogenannten „Dämonisierung der Serben“ besteht in der Faszination für ihre Opfer, klar erkennbar in der westlichen Vorliebe für erschreckende Bilder von verstümmelten Leichen, von verwundeten und weinenden Kindern etc.: Im Westen waren die Leute entsetzt, aber zugleich konnten sie den Blick nicht abwenden.

Ein weiteres vorherrschendes Klischee ist jenes, daß die Menschen am Balkan in einem phantasmatischen Wirbel historischer Mythen gefangen seien. Kusturica selbst bestärkt diese Sicht, wenn er in seinem Interview mit *Cahiers du Cinéma* behauptet: „In dieser Region ist Krieg ein Naturphänomen. Er ist wie eine Naturkatastrophe, wie ein von Zeit zu Zeit wiederkehrendes Erdbeben. In meinem Film versuchte ich, den Stand der Dinge in diesem chaotischen Teil der Welt klar zu machen. Es scheint, daß niemand die Wurzeln

dieses schrecklichen Konflikts ausmachen kann.“ Was wir hier sehen, ist natürlich ein exemplarischer Fall von „Balkanismus“, der in einer ähnlichen Weise wie Edward Saïds *Orientalism* funktioniert: Der Balkan als der zeitlose Raum, in den der Westen seine Phantasmen projiziert. Zusammen mit Milče Mančevskis Film *Before the Rain*, der 1995 sogar den *Oscar* für den besten ausländischen Film gewann, ist *Underground* somit das ultimative ideologische Produkt des westlichen liberalen Multikulturalismus. Was diese beiden Filme dem westlichen liberalen Blick anbieten, ist präzise, was er im Balkankrieg sehen will: das Schauspiel eines zeitlosen, nicht verstehbaren, mythischen Zyklus der Leidenschaften, der im Gegensatz zum dekadenten und anämischen Leben des Westens steht.

Aus diesem Grund sollte man die Falle des Zu-Verstehen-Versuchens vermeiden. Man sollte eigentlich genau das Gegenteil tun. Im Hinblick auf den postjugoslawischen Krieg sollte eigentlich eine Art invertierter phänomenologischer Reduktion gelingen, und man sollte die Vielzahl der Bedeutungen in Klammern setzen, den Reichtum der Spektren des Vergangenen, der uns erlaubt, eine Situation zu „verstehen“. Man sollte der Versuchung zu „verstehen“ widerstehen, und es sollte eine Geste gelingen homolog zu jener, den Ton eines Fernsehgerätes abzustellen. Plötzlich erscheinen die Bewegungen der Personen am Schirm – ihrer vokalen Unterstützung beraubt – als bedeutungslose, lächerliche Gestikulatio- nen. Eine solche Suspendierung des „Verstehens“ ermöglicht erst eine Analyse dessen, was in der Jugoslawienkrise auf dem Spiel steht – ökonomisch, politisch, ideo-

logisch –, eine Analyse der politischen Kalküle und strategischen Entscheidungen, die zum Krieg führten.

Der Schwachpunkt des universellen multikulturellen Blicks besteht nicht in der Unfähigkeit, nicht das Kind mit dem (schmutzigen) Bad auszugießen. Es ist falsch zu glauben, daß, wenn man das nationalistische schmutzige Bad ausgießt (den „exzessiven“ Fanatismus), man auf das Kind – die „gesunde“ nationale Identität – achtgeben sollte. Das heißt, es ist falsch zu glauben, man sollte eine Trennlinie ziehen zwischen einem vernünftigen Grad an „gesundem“ Nationalismus, der das notwendige Minimum an nationaler Identität sichert, und dem „exzessiven“ (xenophobischen, aggressiven) Nationalismus. Eine solche Common sense-Unterscheidung reproduziert genau die nationalistischen Überlegungen, die den „unreinen“ Exzeß vertreiben möchten. Man ist daher versucht, eine Homologie zur psychoanalytischen Behandlung vorzuschlagen, die auch nicht das schmutzige Wasser – Symptome, pathologische Tics – los werden möchte, um das Kind, den Kern des gesunden Ich, in Sicherheit zu bringen, sondern eher das Kind mit dem Bad ausschüttet – das Ich des Patienten suspendiert –, um den Patienten mit dem schmutzigen Bad zu konfrontieren, mit den Symptomen und Phantasien, die sein Genießen, seine *jouissance* strukturieren. Auch in Sachen nationaler Identität sollte man bemüht sein, das Kind mit dem Bade auszuschütten (die geistige oder spirituelle Reinheit der nationalen Identität), um die Phantasmen sichtbar zu machen, die die *jouissance* des Nationalen *Dings* strukturieren. Und das Verdienst von *Un-*

derground ist es, das schmutzige Wasser – ohne es zu wissen – sichtbar zu machen.

Underground bringt den „Untergrund“ des öffentlichen, offiziellen Diskurses – im Film repräsentiert durch das titoistisch-kommunistische Regime – ans Tageslicht. Man sollte sich bewußt bleiben, daß der *underground*, auf den sich der Filmtitel bezieht, nicht nur die Domäne des aufgeschobenen Selbstmordes ist, der ewigen Orgie des Trinkens, Singens und Kopulierens, die außerhalb der Zeit und außerhalb des öffentlichen Raumes stattfindet: Er steht auch für die Untergrund-Werkstätte, in der versklavte Arbeiter, isoliert vom Rest der Welt und zum Glauben gebracht, daß der Zweite Weltkrieg immer noch weitergehe, Tag und Nacht arbeiten und Waffen produzieren, die von Marko verkauft werden, dem Helden des Films, ihrem Besitzer und Großen Manipulator, dem Einzigen, der zwischen dem Untergrund und der öffentlichen Welt vermittelt. Kusturica bezieht sich hier auf das alte europäische Märchenmotiv der fleißigen Heinzelmännchen, die – gewöhnlich kontrolliert von einem bösen Zauberer – in der Nacht, wenn die Menschen schlafen, aus ihren Verstecken kommen und deren Arbeit verrichten (das Haus in Ordnung bringen, das Essen kochen ...), sodaß die Menschen, wenn sie nun am nächsten Morgen erwachen, ihre Arbeit auf magische Weise verrichtet sehen. Kusturicas *Underground* ist die letzte Verkörperung dieses Motivs, das man von Richard Wagners *Rheingold* (die Nibelungen arbeiten in Untergrund-Höhlen, angetrieben von ihrem Meister und Beherrscher, dem Zwerg Alberich) bis Fritz Langs *Metropolis* (1927), in der versklavte Industriearbeiter tief unter der

Erdoberfläche leben und arbeiten, um Reichtum für die herrschenden Kapitalisten zu produzieren, findet.

Das Dispositiv der Untergrund-Sklaven, die von einem manipulativen bösen Meister beherrscht werden, stellt sich ein vor dem Hintergrund der Opposition von zwei Ausprägungen des Meisters: einerseits der „sichtbaren“ öffentlichen symbolischen Autorität, andererseits der unsichtbaren „spektralen“ Erscheinung. Wenn das Subjekt mit symbolischer Autorität ausgestattet wird, agiert es als ein Appendix seines symbolischen Titels. Das heißt, es ist das Große Andere, die symbolische Institution, die durch ihn agiert. Es genügt, sich an einen Richter zu erinnern, der eine armselige und korrupte Person sein mag; sobald er allerdings seine Robe anzieht, sind seine Worte die Worte des Gesetzes selbst. Andererseits ist der „unsichtbare“ Meister (dessen exemplarischer Fall die antisemitische Figur des „Juden“ ist, der, dem öffentlichen Auge verborgen, die Fäden des gesellschaftlichen Lebens zieht) eine Art befremdliches Double der öffentlichen Autorität: Er muß im Schatten agieren, dem öffentlichen Auge unsichtbar, eine phantomähnliche spektrale Omnipotenz ausstrahlend. Der unglückselige Marko aus Kusturicas *Underground* sollte in dieser Reihe der bösen Zauberer, die ein unsichtbares Reich von versklavten Arbeitern kontrollieren, gesehen werden.

Er ist eine Art unheimliches Double Titos als öffentlicher symbolischer Meister. Die Frage ist nun, wie verhält sich Kusturica zu dieser Dualität? Das Problem mit *Underground* ist, daß der Film in die zynische Falle geht, diesen obszönen Untergrund aus einer wohlwollenden Distanz zu

präsentieren. Natürlich ist *Underground* vielschichtig und extrem selbstreflexiv. Der Film spielt mit einer Mixtur an Klischees (Der serbische Mythos des wahren Mannes, der, auch wenn Bomben um ihn herum fallen, ruhig seine Mahlzeit beendet.); er ist voll von Bezügen auf die Geschichte des Kinos, bis zu Vigos' *Atalante* (1934), und auf das Kino als solches (wenn der Kriegsheld des *Underground* aus seinem Versteck kommt, sieht er Filmemacher, die einen Film über seinen heroischen Tod drehen), und voll von anderen Formen postmoderner Selbstreferentialität. (Der Rekurs auf die Perspektive des Märchens – „Es war einmal in einem Land mit Namen ...“ –; der Übergang von Realismus zu purem *Fantasy* – die Idee des Netzes von Tunnelbauten unter Europa, einer davon verbindet Berlin direkt mit Athen...). All das ist natürlich ironisch gemeint, es sollte nicht wörtlich genommen werden – genau durch solche Selbst-Distanz funktioniert „postmoderne“ zynische Ideologie jedoch. Umberto Eco hat unlängst eine Reihe von Merkmalen aufgezählt, die den Kern der faschistischen Einstellung definieren: dogmatische „Zwanghaftigkeit“, Humorlosigkeit, Unzugänglichkeit für rationale Argumentation ... er konnte nicht falscher liegen. Der heutige Neofaschismus ist zunehmend „postmodern“, zivilisiert, spielerisch, nicht ohne ironische Selbst-Distanz ..., und genau deswegen nicht weniger faschistisch.

Und so hat Kusturica gewissermaßen ganz recht in seinem Interview mit *Cahiers du Cinéma*: Er macht den Stand der Dinge in diesem chaotischen Teil der Welt klar, indem er dessen Untergrund-Phantasma ans Licht der Welt bringt.

Ohne es zu wissen, zeigt er uns die Libido-Ökonomie des ethnischen Schlachtens der Serben in Bosnien: die Pseudo-Bataille-Trance einer exzessiven Verausgabung, den fortgesetzten verrückten Rhythmus von Trinken-Essen-Singen-Vergewaltigen. Und darin besteht der „Traum“ der ethnischen Säuberer, darin besteht die Antwort auf die Frage, „Wie konnten sie das tun?“. Wenn der Krieg gemäß einer Standarddefinition die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln ist, dann können wir sagen, die Tatsache, daß Radovan Karadžić, der Führer der Bosnischen Serben, ein Poet ist, ist mehr als ein Zufall: Ethnische Säuberung in Bosnien war die Fortsetzung der Poesie mit anderen Mitteln.

Aus dem Englischen von Albert Müller

Johanna Gehmacher

›VÖLKISCHE FRAUENBEWEGUNG‹

Deutschnationale und nationalsozialistische Geschlechterpolitik in Österreich

ISBN 3-85115-246-8, 310 Seiten
öS 398,-/DM 54,50/sFr 49,50

Welche Rolle spielten Frauen in den deutschnationalen und nationalsozialistischen Parteien? Trugen sie zu ihrem Erfolg bei? Wie wichtig waren sie für die Verbindung des völkisch-deutschnationalen Milieus der Zwischenkriegszeit mit der nationalsozialistischen Bewegung?

Johanna Gehmacher analysiert diese Fragen am Beispiel der Großdeutschen Volkspartei und der Frauenorganisationen der NSDAP. Sie fragt nach der Frauenpolitik dieser Gruppierungen, analysiert einzelne Persönlichkeiten, untersucht das Verhältnis der Geschlechter und beleuchtet die Ideologie der antisemitischen »Volksgemeinschaft«, in der Frauen eine zentrale Rolle innehaben. Das Buch füllt nicht nur eine Forschungslücke, sondern ist für die Analyse des deutschnationalen Milieus und des Nationalsozialismus in der Zwischenkriegszeit unverzichtbar.

Döcker Verlag