



Geschichte (ge-)brauchen. Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus: Jugoslawien und Bulgarien

Angela Richter/Barbara Beyer (Hg.)

Angela Richter/Barbara Beyer (Hg.)
Geschichte (ge-)brauchen. Literatur und Geschichtskultur
im Staatssozialismus: Jugoslawien und Bulgarien

Slawistik, Band 1

Angela Richter/Barbara Beyer (Hg.)

Geschichte (ge-)brauchen.
Literatur und Geschichtskultur
im Staatssozialismus:
Jugoslawien und Bulgarien

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Gefördert aus Mitteln der Dr.-Röhling-Stiftung auf Empfehlung
der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft zur Förderung
der Beziehungen zwischen Deutschland und Bulgarien e.V.

ISBN 978-3-86596-042-9

ISBN 3-86596-042-1

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2006. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

VORBEMERKUNG

Vom 09. bis 13. Januar 2005 fand in Lutherstadt Wittenberg ein internationales Symposium zum Thema „LITERATUR UND GESCHICHTSKULTUR IM STAATSSOZIALISMUS: JUGOSLAVIEN UND BULGARIEN“ statt. Voraus gingen ihm intensive Vorarbeiten, in die im Rahmen der Universitätskooperationen und eines auf dieser Grundlage aufgebauten Netzwerkes Deutschland – Südosteuropa auch Kolleginnen und Kollegen insbesondere der Universitäten Leipzig, Darmstadt, Ljubljana, Novi Sad, Sarajevo, Skopje, Plovdiv, Zagreb sowie verschiedener außeruniversitärer Forschungseinrichtungen eingebunden waren. Mit ihnen wurde unser Ansatz, der aus dem traditionellen philologischen Rahmen ganz bewusst heraustritt, vorab diskutiert. Die Hinzuziehung weiterer Fachkolleginnen und -kollegen – wobei die Einbindung auch des internationalen wissenschaftlichen Nachwuchses eine besondere Rolle spielte, der im Kontext verschiedener Programme für Ost- und Südosteuropa maßgeblich am Institut für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg gefördert worden ist – ließ das Symposium zu einem lebhaften Generationen übergreifenden Diskussionsforum geraten, das von allen in Wittenberg Anwesenden als sehr produktiv empfunden wurde.

Der nunmehr vorliegende Band vereint in überarbeiteter bzw. erweiterter Form fast alle gehaltenen Vorträge; ein Beitrag wurde zusätzlich aufgenommen. Ausgehend von unserem Verständnis, dass es sich hier nicht um Material handelt, das nur für Spezialisten mit Kenntnis von südslavischen Sprachen interessant sein könnte, haben wir alle Beiträge ins Deutsche übersetzt und dort, wo es uns nötig erschien, auch zusätzliche Erläuterungen angeboten. Die umfangreiche Endredaktion lag in unseren Händen; allen Übersetzerinnen und Übersetzern danken wir herzlich für die Unterstützung.

Unser besonderer Dank gilt der *Volkswagen-Stiftung*, die das Projektsymposium großzügig gefördert hat. Wir danken auch der Stiftung *Leucorea* an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg für die zusätzliche Unterstützung, die es uns ermöglichte, besonders begabte Studierende und Absolventen in die Arbeit des Symposiums einzubeziehen. Dem Verlag *Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur* danken wir für die gute Betreuung und die Bereitschaft, unsere Publikation in sein Programm aufzunehmen.

Mit diesem Band gedenken wir unserer Kollegin Jadranka Vladova von der Universität Skopje, langjährige Kooperationspartnerin des Instituts für Slavistik der Martin-Luther-Universität, auf deren Kommen wir gehofft hatten, die jedoch wenige Tage vor Beginn unseres Symposiums viel zu früh verstarb.

Im Frühjahr 2006

Angela Richter (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) und
Barbara Beyer (Universität Leipzig)
als Initiatorinnen des Projekts und Herausgeberinnen

INHALTSVERZEICHNIS

BARBARA BEYER, ANGELA RICHTER Einleitung.....	11
Literatur und Gesellschaft	
JANI MILČAKOV Poetik und Politik (Geschichte und Literatur zwischen „Sozialismus“ und „Realsozialismus“).....	19
PREDRAG J. MARKOVIĆ Vom sozialistischen Realismus bis zum sozialistischen Ästhetizismus: Die merkwürdige Entwicklung der ästhetischen Ideologie der jugoslawischen Kommunisten.....	33
IVAJLO ZNEPOLSKI Die sozialistische literarische Öffentlichkeit in sich wandelnden politischen Kontexten.....	45
„Etablierte Narrationen“ und ihre Vermittlungen	
ROLF WÖRSDÖRFER „Kolosse aus Bronze und Stein“ – Geschichtsbilder des ersten und des zweiten Jugoslawien.....	61
CLAUDIA WEBER Geschichte und Macht. Die kommunistische Geschichtspolitik in Bulgarien 1944-1948.....	77
HEIKE KARGE Offizielle Narration trifft lokale Praktiken. Kriegsgedenken und Denkmalsbau in Jugoslawien.....	91
TATJANA PETZER ,Tito‘ – Symbol und Kult: Identitätsstiftende Zeichensetzung in Jugoslawien.....	113
MILA MINEVA Die sozialistische Alltagslebensweise. Erzählung und Bilder.....	131

Historie in der Literatur – Literatur in der Historie

I.

SANJIN KODRIĆ

Literatur und Geschichtskultur im jugoslawischen Sozialismus:
Literaturtheoretische und -historische Untersuchungsmodelle nebst
einem Einblick in „Djelidba“ von Skender Kulenović..... 147

SEAD ŠEMSOVIĆ

Die Struktur des literarischen Textes und seine ideologische Fundierung
bei der textuellen Lektüre von Geschichte. (Am Beispiel des Verhältnisses
zwischen mündlicher und schriftlicher revolutionärer Poesie)..... 163

ALBENA CHRANOVA

Das Kind in der Welt der Führer.
Die bulgarische Kinderliteratur als Mittler des Ideologems..... 179

ANNE CORNELIA KENNEWEG

Stimmen und Steine –
Stadtlyrik und Erinnerungskulturen im Sozialismus..... 191

NICOLE MÜNNICH

Jugoslawische literarische Geschichtskonzeption als Katalysator im
gesellschaftlichen Umbruchsprozess.
Die Goli Otok-Literatur nach dem Tode Titos..... 205

ROBERT HODEL

Warum ist Andrić zum Vorzeigeautor der Sozialistischen Föderativen
Republik Jugoslawien geworden?..... 221

IVANA ŽIVANČEVIĆ-SEKERUŠ

Die künstlerische „Ausformung“ von Geschichte:
Literatur und nationale Identität..... 239

II.

ZVONKO KOVAČ

Geschichte, Geschichtserzählung und Roman.
Das Bild des Fremden/Anderen und der neuhistorische Roman..... 245

MIRAN HLADNIK

Zum Konzept der Nation im slovenischen historischen Nachkriegsroman..... 261

ANGELA RICHTER

Von Kürbissen und Nationalheiligen und einer gestörten Öffentlichkeit.
Beispiele aus der serbischen Dramatik..... 269

GORDANA MUZAFERIJA

Zum Problem der Destruktion nationaler Mythen im neueren
kroatischen Drama. Paradigmatische Beispiele..... 285

BORISLAV PAVLOVSKI Dramatisierung von Geschichte bei Kole Čašule.....	299
BARBARA BEYER Wahlverwandtschaften und Wurzeln. Beobachtungen zur bulgarischen Lyrik in einer Umbruchsituation.....	313
TOMO VIRK Umwertung von Geschichte im politischen Roman der achtziger Jahre in Slovenien.....	333
III.	
DRAGAN BOŠKOVIĆ Das narrative Gewissen der Gesellschaft. Zur posthistorischen und postlogischen Ethik von Danilo Kišs „Grobница za Borisa Davidoviča“	349
SAŠA ILIĆ Mirko Kovačs „Gubilište“: Literarische Subversion und die politische Antwort.....	361
AZRA RIZVANBEGOVIĆ Das sozialrealistische Paradigma und seine Anwendung im ehemaligen Jugoslawien.....	373
NAMIR IBRAHIMOVIĆ Die Verflechtungen von KULTUR, Kultur und politischer Ideologie in Ivo Brešans Werk „Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja“.....	387
Ausblicke	
WOLFGANG HÖPKEN Jasenovac – Bleiburg – Kočevski rog: Erinnerungsorte als Identitätssymbole in (Post-)Jugoslawien.....	401
GEORGI GOSPODINOV Rekonstruktion des Sozialismus über individuelle Alltagsberichte. Zum bulgarischen Projekt „Ich lebte den Sozialismus“.....	433
RENATE HANSEN-KOKORUŠ Zeitgeschichte und individuelle Geschichtskonstruktion am Beispiel des Romans „Dvori od oraha“ von Miljenko Jergović.....	445
Autorenverzeichnis	459

EINLEITUNG

„Geschichte wird immer hinterher geschrieben, aber sie ist niemals endgültig, sie geht immer weiter“, heißt es bei Thomas E. Fischer (2000, 216) in „Geschichte der Geschichtskultur“. Das 20. Jahrhundert, auf das wir nunmehr zurückblicken, hat sich als ein Jahrhundert der Zeitenwenden in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben. Schon hat das aktuelle Bewusstsein Konsens darüber entwickelt, dass der „Zusammenbruch der sozialistischen Regime der Sowjetunion und folglich der östlichen Hälfte Europas“ am Ausgang der achtziger Jahre einen solchen „allgemeinen Wendepunkt“ bildet, zugleich gibt sich hierin die „Gegenwart als Geschichte“ zu erkennen (vgl. Hobsbawm 2001, 288 f.). Das realsozialistische Ende eines Konzepts, welches als grundlegender Epochenbruch definiert war und den hohen Anspruch erhob, den endgültigen Sieg über die Geschichte errungen zu haben, welches diesen Anspruch der historischen Überlegenheit hartnäckig und nachhaltig auch bis hinein in die verschiedensten soziokulturellen Bereiche verfocht, ist freilich nicht das ausschließliche inhaltliche Charakteristikum der jüngsten Zeitenwende und des Bewusstseins von ihr. Mit ihm einher geht die Vorstellung vom „Ende des Ost-West-Konflikts“ und dem sich auftuenden Weg zu einem gemeinsamen Europa. In der Tat – keine der jetzigen Gesellschaften kann sich noch so definieren wie unter den Bedingungen des „gespaltenen Europa“, als das Eigenverständnis unweigerlich den abgrenzenden Bezug auf das Andere einschloss. Die „Einheit in der Vielfalt“, die sich mit dem neuen Europa-Begriff verbindet, erscheint auch von daher als Konsequenz und reale Chance aus der Zeitenwende. Ebenso aber gilt, dass ein historischer Wendepunkt kein Punkt Null sein kann, und so ist es nur folgerichtig, dass ebenso die Vielfalt in der Einheit und damit die Akkumulation von Perspektiven (Beier 2000) gemeint sein sollte, wenn über die Konturen des neuen Europa nachgedacht wird und – um Eric Hobsbawm zu paraphrasieren – darüber, wieviel Geschichte seine Zukunft braucht.

Dem Zeitzeugen der jüngsten geschichtlichen Wende (mit mehr oder minder unmittelbarer Erinnerung) bietet sich damit auch die Chance mitzuwirken an der notwendigen Sichtung all dessen, was als gelebte bzw. vermittelte Erfahrung aus dem Kontext des vergangenen Staatssozialismus im Raum steht. Das heißt nicht zuletzt danach zu fragen, wie sich die zurückliegende Epoche ihrerseits zur Geschichte verhielt, sich historisch definierte – auch hierbei handelt es sich um eine (wertmäßig äußerst differenziert besetzte) Sinnkonstituente des Heute. In diesem Sinne war es Anliegen des im Januar 2005 veranstalteten Symposiums, mit seiner speziellen Problematisierung des Zusammenhangs von Literatur und Geschichtskultur vor dem Hintergrund sich gegenwärtig neu herausbildender gesamteuropäischer Perspektiven einen Beitrag zu leisten zur anstehenden „Aufarbeitung des Kommunismus“ – um das verbreitete Schlagwort zu gebrauchen. Wir haben den zu untersuchenden Entwicklungszeitraum und -zusammenhang unter den Begriff Staatssozialismus gefasst. Er soll den grundlegenden Bezug

zwischen postulierter Gesellschaftsdoktrin und staatlich-administrierter Ausgestaltung verdeutlichen, stellt dabei freilich unbedingt in Rechnung, dass sich dieser Bezug sowohl in den geschichtlichen Abläufen nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989/90 wie auch in den konkreten länderspezifischen Ausprägungen innerhalb des systembedingten Gesamtzusammenhangs durchaus differenziert äußert. Gerade auch mit Blick auf jene beiden Länder, denen sich das Symposium mit seiner Themenstellung zuwandte – die Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien und die Volksrepublik Bulgarien – war dies vorauszusetzen, folgten sie doch bekanntlich und erklärtermaßen unterschiedlichen Sozialismusmodellen. Hier wie auch generell ist also nach Besonderheiten in Strukturen, Funktionen, Abläufen und zeitlichen Zäsuren, aber ebenso nach typologischen Parallelen bei der Umsetzung der Gesellschaftsstrategien zu fragen, um letztlich auch jenen individuell wie gesellschaftlich vermittelten Erfahrungen in der zurückliegenden Epoche nachzuspüren, die sich als durchaus modifizierte Identität stiftende, geschichtsbezogene Sinnbildungsprozesse darstellen.

Um diese zu erfassen und aus heutiger Sicht als Gegenstand von Vergangenheitsaufarbeitung behandeln zu können, bietet sich der Begriff der Geschichtskultur an. Ist hierunter allgemein der Modus zu verstehen, wie Vergangenheitsperspektiven durch die Angehörigen einer Gesellschaft als Geschichte wahrgenommen werden (wie verorten sie selbst sich in dem angenommenen Verlauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, welche Assoziationen und Gefühle verbinden sie mit diesen Annahmen, zeigen sich in ihrer Lebenspraxis? – vgl. auch Fischer 2000, 12), folgen wir in unseren Überlegungen insbesondere der theoretischen Konzeptualisierung des Begriffs durch Jörn Rüsen (1989, 109): „Geschichtskultur“ wird demnach bestimmt als „Feld, in dem die Vernunftpotentiale des historischen Denkens lebenspraktisch zur Geltung gebracht werden“, und damit zugleich als ein dreidimensionaler Zusammenhang von kognitiver, politischer und ästhetischer Dimension umrissen. Über Geschichtskultur lässt sich das Gemeinsame und Übergreifende höchst unterschiedlicher Strategien der „öffentlichen historischen Erinnerung“ mit ihren Modi Belehrung, Legitimation, Kritik, Unterhaltung, Ablenkung, Aufklärung charakterisieren und von daher nach der „praktisch wirksame[n] Artikulation von Geschichtsbewusstsein im Leben einer Gesellschaft“ fragen (vgl. dazu auch Rüsen 1994, 5). Mit Blick auf unsere Problemstellung – und zwar nicht nur dort, wo unmittelbare literarische oder künstlerische Belange berührt sind – bedeutet das, die Aufmerksamkeit vor allem auf die ästhetische Dimension von Geschichtskultur unter staatssozialistischen Verhältnissen zu konzentrieren, ohne dabei die innere Spannung ihres dreidimensionalen Zusammenhangs zu ignorieren – eingedenk auch jener Momente in der argumentativen Begründung des Konzepts von Geschichtskultur, wo betont wird, dass das häufig vorzufindende Klischee, Kunst bzw. auch Literatur sei die Verbildlichung dessen, was die Politiker und Wissenschaftler denken, so eben nicht zutrifft: „[...] Es bleibt ein nicht instrumentierbarer Rest. Je entschiedener die Kunst in den Dienst wissenschaftlicher Erkenntnisse genommen wird, umso widerständiger entwickelt sie einen ästheti-

schen Eigensinn und bringt ihn gegen jede Instrumentalisierung zur Geltung. Die Kunst verteidigt damit das Eigengewicht der sinnlichen Anschauung gegen seine kognitive und politische Indienstnahme [...]“ (Rüsen 1989, 116). Kunst und Literatur sind ein eigentümliches und eigenständiges Medium der historischen Erfahrung und Deutung, welches auch einen eigenen Umgang mit Geschichte konstituiert.

Historische Erinnerungsarbeit, die „Sinnbildung über Zeiterfahrung“, sehen wir folglich als einen Bereich bzw. Prozess, in welchem es durch die Korreliertheit von kognitiver, politischer sowie ästhetischer Dimension sowohl zu wechselseitigen Instrumentalisierungen kommt als auch zu forciertem Widerstand gegen solche Indienstnahmen und zur Verteidigung jeweiliger Autonomieansprüche. Aus unserer Sicht geht es bei der Frage nach Literatur und Geschichtskultur besonders um die Herausarbeitung und Gewichtung jener Komponenten von Geschichtskultur, die im Rahmen konkreter sozialgeschichtlicher Gegebenheiten mit einem Wissensfundus gebildet werden, der nicht vornehmlich an Empirie gebunden ist. Vielmehr ist hier eine (kritische) Sinnbildung mittels Imagination gemeint, welche die Destruktion und Deutungsumkehrung ebenso zulässt wie Indienstellungen im Interesse politischer Machtstrukturen.

Ein solches Verständnis von Geschichtskultur führt, angewandt auf staatssozialistische Rahmenbedingungen, zwingend zu grundsätzlichen systemimmanenten Problemen geistig-kultureller bzw. literarisch-ästhetischer Arbeit. Gerade im Staatssozialismus sind politische und didaktische Instrumentalisierungen als wesenhaftes, mit vielfältigen Reibungen wie Konflikten verbundenes Moment der Literaturverhältnisse auszumachen – in Fortschreibung überkommener utilitaristischer Auffassungen sowie unter Berufung auf den vom Marxismus postulierten Überbau-Charakter von Literatur und Kunst. Unter sozialistisch geprägten oder gar administrierten Literaturverhältnissen entsteht so auch eine besonders spannungsvolle Beziehung von Fiktion-(Zensur)-Ideologie (die *Lektüre* fiktionaler Texte kann vorübergehend zu einer Befreiung von einem Denken führen, das sich in festgelegten Bahnen bzw. Institutionen bewegt, was jedoch nicht bedeutet, dass die Prozesse kultureller bzw. literarischer *Produktion* prinzipiell jenseits ideologischer Diskurse verlaufen – dieser allgemeine Sachverhalt hat gerade hier enorme Brisanz). Die Beziehungen zwischen Fiktion und Ideologie auch im Hinblick auf geschichtsbezogene Sinnstiftungen zu erhellen und über die Dimension von damit verbundenen ideologischen und ästhetischen Reduktionen Aufschluss zu geben ist folglich nicht nur eine Frage der bilanzierenden Neusichtung und Neubewertung von nationalliterarischen Phänomenen, sondern hat sehr wohl Aussagewert für das Verständnis von gesellschaftlich relevanten Sinn- und Identitätsbildungen unter den Bedingungen des Staatssozialismus.

Um so dringlicher erschien es uns, die Problematik von Literatur und Geschichtskultur unter dem Aspekt der Wandlungen und Differenzierungen in den Funktionsweisen und Wirkungspotentialen von Literatur als ästhetischer Konstituente von Geschichtsbildern, an deren Zustandekommen und Vermittlung resp. Modifikation vielfältige geistig-kulturelle Bereiche beteiligt sind, zu untersu-

chen. Ein solches Vorgehen, das zum einen versucht, den Zugriff auf Geschichtskultur im Staatssozialismus von verschiedenen Disziplinen her vorzunehmen, und das zum anderen seine Gegenstände möglichst vielseitig kontextualisiert, haben wir als Voraussetzung gesehen, um die relevanten Spannungen zwischen Utilitarisierung und Instrumentalisierung von Kunst und Literatur im Namen von Gesellschaftskonzepten, politischen und ideologischen Interessen einerseits und der (relativen) Autonomie von ästhetisch fundierten diskursiven Praktiken andererseits zu verdeutlichen.

Insofern galt es, literarisch hergestellte Geschichtszugänge und -konstruktionen in ihrer Bezogenheit auf die selbst einer Entwicklung unterliegenden zeitgeschichtlichen soziokulturellen Verhältnisse, als Funktionen von und Reaktionen auf solche(n) Verhältnisse(n) zu untersuchen. Und ebenso galt es zu bedenken, dass selbst in Phasen massiver ideologischer Vereinnahmungen von geistig-kulturellen Potentialen doch nicht a priori ein Gleichheitszeichen zu setzen ist zwischen kulturpolitischem Legitimierungsbestreben und den durch Literatur und Künste gebotenen geschichtsbezogenen Sinnstiftungen – sei es hinsichtlich Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. Es war uns von daher wichtig zu zeigen, ob und wie sich innerhalb des komplexen politisch-ideologischen Rahmens in Bulgarien und Jugoslawien (in seinen jeweils spezifischen Ausgestaltungen) Literatur als Bestandteil der symbolischen Sinnwelten in den öffentlichen Diskursen behauptete, ob und wie sich letztlich im öffentlich-politischen Raum ein kritischer Diskurs entwickeln konnte.

Der wissenschaftliche Austausch während des Symposiums hat die Relevanz der angedeuteten Probleme nachhaltig bestätigt und die Konstruktivität des entworfenen Zugangs unter Beweis gestellt. Neben dem Austausch über Grundfragen von Geschichtskultur fand eine erste Verständigung über differenzierte Sehweisen der Problematik, über Parallelen, aber auch Eigenheiten geschichtsbezogener Sinnstiftungen in den Kulturen und Literaturen Jugoslawiens und Bulgariens während des Staatssozialismus statt. Zahlreiche paradigmatische bzw. Fallstudien haben am konkreten Material ebenso aufschlussreiche wie spannende Phänomene ästhetisch dimensionierter geschichtlicher Sinnbildungen analysiert und diskutiert. Solche Vertiefungen in den Einzelfall sind als unverzichtbare Voraussetzung für komplexere Ableitungen zu sehen, sie erweisen sich aber zugleich als hilfreich, um vorschnellen Verallgemeinerungen bzw. Urteilen vorzubeugen. Freilich war weder in den Disputen während des Symposiums zu überhören noch ist in den nunmehr vorliegenden verschriftlichten Fassungen zu übersehen, dass sich die Erörterung von Fragen der Geschichtskultur im Zusammenhang mit Fragen der Literatur für manche der TeilnehmerInnen als Neuland darstellte und dass damit verbundene Zugangsweisen nicht von vornherein und gleichermaßen selbstverständlich sind. Auch deshalb sei betont, dass die gewählte Problematik ein derzeit noch weitgehend brachliegendes Forschungsfeld darstellt, wenngleich die Notwendigkeit zu einer Neubewertung von kulturellen und literarischen Prozessen nach dem Zweiten Weltkrieg auch in Bulgarien und in den

Nachfolgestaaten Jugoslawiens – in unterschiedlichem Grade – öffentlich artikuliert wird. Wichtig und zugleich vielversprechend erschien es also, ganz verschiedene Perspektiven zusammenzuführen, und so kamen während des Symposiums in der Tat Binnen- und Außensichten zur Äußerung, Erfahrungen, die persönliche Sozialisationen im staatssozialistischen Kontext mit beinhalten, wie auch solche, für welche dies mehr oder minder außerhalb des eigenen lebensweltlichen Radius liegt. Unabhängig von solch jeweiligen Prägungen jedoch – auch dies wurde in den Beiträgen und Diskussionen deutlich – liefert das Hinterfragen der jüngsten Vergangenheit unabdingbares Voraussetzungswissen für das Verständnis wie auch für die Bewertung kultureller, gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen in der heutigen postsozialistischen Zeit und für deren Behandlung angesichts des Leitbildes eines zu erweiternden Europa.

Mit der Weite des umrissenen Problemfeldes korrespondiert die Vielfalt theoretischer Prämissen und praktizierter Analysemethoden, die insbesondere bezüglich der literarischen Untersuchungsgegenstände sehr wohl in Rechnung gestellt wurde. Literatur als Schlüsselmedium in den öffentlichen Diskursen der Gesellschaft stand natürlich im Zentrum vieler diskutierte Ansätze, jedoch nicht im Sinne einer Historiographie der Literatur, sondern als eine problematisierende, selektive Zusammenschau unterschiedlicher theoretischer Perspektiven und mehrerer Geschichten (Nünning 1998), die letztlich auch der Individualität und der nationalen Zugehörigkeit der BeiträgerInnen Rechnung trägt.

Als ein Fazit unserer Arbeit legen wir nun ein Kompendium vor, welches repräsentative Einzeluntersuchungen in generalisierbare Befunde führen kann. Solche zeigen sich etwa im Hinblick auf bestimmte literarische Formen und deren Vermittlungen (z.B. die mit besonderen Bildungsaufträgen ausgestattete Literatur, die Verbindung von Dramenliteratur und Aufführungspraxis). Als wissenschaftlich überaus relevante und aussichtsreiche Problematik hat sich ferner die Frage nach Akzentsetzungen und -verlagerungen im Umgang mit nationalgeschichtlich oder auf Eigennationales orientierten künstlerischen Stoffen und Themen herauskristallisiert, wobei insbesondere auch die antizipatorischen Potentiale ästhetisch dimensionierter Sinnstiftungen herauszuheben sind. Nicht zuletzt erscheint das Fortwirken bzw. Adaptieren von Vergangenheitsperspektiven (Geschichtsbilder, Meistererzählungen etc.) sowie Kulturwerten, die in ideologisch bekämpften (früheren) Gesellschaften gepflegt wurden, als ein zentrales Problem bei der Erörterung des spezifischen Verhältnisses von Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus, namentlich auch für die untersuchten Länder. Konsens konnte darüber erzielt werden, dass trotz Unterschieden in den Sozialismuskonzepten in Jugoslawien und Bulgarien hinsichtlich der Problematik von Geschichtskultur und Literatur symptomatische Parallelen struktureller wie inhaltlicher Art festzustellen sind. Diese verdienen unbedingt weiter erschlossen zu werden, indem die vergleichende Perspektive noch weitaus stärker, als in jüngster Forschungspraxis üblich, auch auf Entwicklungen und Phänomene aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg Anwendung findet.

Wenngleich die betrachtete Epoche in die Geschichte gewendet ist, sind doch viele ihrer Geschichten ungenügend aufgearbeitet, unerledigt, wirken in vielfältiger Weise fort... Auch für sie gilt – aus der heutigen Sicht ebenso wie in ihrem Begründungskontext –, was Jörn Rüsen in „Zerbrechende Zeit“ als einen prinzipiellen Gedanken formuliert hat: „Menschliches Leben orientiert sich in der Zeit und grundsätzlich und immer im Wechselspiel von Erwartung und Erinnerung [...]. In allen Geschichtskulturen gibt es eine Vergangenheit, die weh tut, weil sie dem Wertsystem widerspricht, mit dem sich die Menschen der Gegenwart selber einschätzen und ihre historische Identität bilden [...]“ (Rüsen 2001, 132 bzw. 137). Die Geschichten der Vergangenheit wieder und neu zu lesen, von manch ideologisch wie ideologiekritisch geprägter, geläufiger Voreinstellung befreit, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und sich hierüber in einem alte und neue Grenzen überschreitenden kollegialen wissenschaftlichen Austausch zu verständigen ist unser Anliegen. Mit dem vorliegenden Band möge sich hierzu auch der nicht nur fachspezifisch kritische Leser eingeladen fühlen.

Literaturverzeichnis

- BEIER, R. (Hrsg.) 2000. *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Eine Einführung*. In: Dies. *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*. Hrsg. für das Deutsche Historische Museum. Frankfurt/New York 2000, 11-25.
- FISCHER, T. 2000. *Geschichte der Geschichtskultur. Über den öffentlichen Gebrauch von Vergangenheit von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart*. Köln.
- HOBBSAWM, E. 2001. *Wieviel Geschichte braucht die Zukunft?*. Aus dem Englischen von U. Rennert. München. (dtv; 30818)
- NÜNNING, A. 1998. Kanonisierung, Periodisierung und der Konstruktcharakter von Literaturgeschichten: Grundbegriffe und Prämissen theoriegeleiteter Literaturgeschichtsschreibung. In: Ders. (Hrsg.). *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Trier, 1-24. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; 2)
- RÜSEN, J. 1989. *Lebendige Geschichte. Grundzüge einer Historik III: Formen und Funktionen des historischen Wissens*. Göttingen. (Kleine V.-Reihe; 1542)
- 1994. Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken. In: Füßmann, K. Grütter, H. Th., Rüsen, J. (Hrsg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*. Köln, Weimar, Wien, 3-26.
- 2001. *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*. Köln, Weimar, Wien.

Barbara Beyer, Angela Richter

Literatur und Gesellschaft

POETIK UND POLITIK
(GESCHICHTE UND LITERATUR
ZWISCHEN „SOZREALISMUS“ UND „REALSOZIALISMUS“)

Grenzen des Politischen

Zwei der Fragen, die das 20. Jahrhundert dem heutigen vermachte, lauten gewiss: Wie erzählen die Menschen? Und: Wie gehen die Leute, Gesellschaften, Institutionen und Staaten mit den kleinen Menschenerzählungen und der „großen Erzählung“ der Geschichte um? Uns als Kulturhistorikern stellt sich jedoch, insofern als wir seit nunmehr fünfzehn Jahren das Ende des sozialistischen Systems vermerken, immer dringlicher eine weitere, bislang unzureichend beantwortete Frage: Wie verhielt es sich denn nun wirklich mit der „ästhetischen Doktrin“, dem „künstlerischen System“ oder den formalen „Kanons“, unter bzw. in denen Kunst, Literatur und die sich mit ihnen befassenden kritischen, theoretischen und historischen Disziplinen in den Ländern „östlich der Berliner Mauer“ zwischen 1956 und 1989 existierten? Wie können wir als Kunst- und Literaturwissenschaftler sie erzählen? Welcher Art war das „Koexistenzmodul“ zwischen Ideologie und Literatur? Wie hat die offizielle Ideologie des Kommunismus Werke gelesen, die in nichts zu erkennen gaben, dass sie von ihr inspiriert waren?

Manch Einer mag nicht zu Unrecht einwenden, ebenso gut könne man fragen, welche außerästhetischen (moralischen oder politischen) Prinzipien beispielsweise in Dänemark oder Finnland Literatur, Kunst und Geisteswissenschaften dominieren. Allerdings missachtet eine solche Parallele die grundlegenden Unterschiede zwischen Freiheit und totalitärer Tyrannei, zwischen der pluralistischen Kultur einer offenen Gesellschaft und der ideologisierten Sozialtechnik einer politisch, ökonomisch und kulturell verfochtenen Autarkie, wo die Machtinstrumentarien und die Sozialpsyche einer „belagerten Festung“ herrschen. Letzteres aber ist kennzeichnend für die bereits mit entsprechenden Namen versehenen Anfangsstadien in der Geschichte des totalitären kommunistischen Staates – Kriegskommunismus und Stalinismus. Lassen wir von daher einige allbekannte Argumente noch einmal Revue passieren und ihre geschichtliche Logik in uns nachklingen...

Die betreffende Argumentation besagt, nach 1956, im Gefolge von Entstalinisierung und ideologischer Desintegration, habe die „an die Macht gekommene Utopie“ des „real existierenden“ oder „Staatssozialismus“ einigermaßen erkennbar gewisse Konturen angenommen. Die Einen deuten dies als organische „Mutation des Stalinismus“, andere als dessen „Korrosion“ durch äußere bzw. „Erosion“ durch innere Kräfte, wieder andere sehen darin seine erzwungene „Humanisierung“ oder einen politischen Nebeneffekt des wirtschaftlichen Niedergangs eines nicht konkurrenzfähigen Systems. Aber der taktische Sinn der manipulativ eingeführten und in rechtspolitischer Hinsicht tendenziös vagen Benen-

nungen des Systems¹, die auch Notgeburten waren, ist doch gar nicht so entscheidend. Wichtiger als alle Theorie, mag man wiederum einwenden, ist, dass die außerhalb von Recht und Gesetz stehenden Massenhinrichtungen ein Ende hatten, dass die Lager verschwanden, die Versorgung formal nicht mehr rationiert wurde, viele zuvor verbotene Autoren wieder erscheinen konnten. Das bringt uns zu einem nächsten Punkt:

Probleme mit der Interpretation

In der Tat, die Sozialwissenschaften in der „freien Welt“ hatten seinerzeit ihre Mühe mit der akademischen Analyse und Beschreibung dieses Systems – ganz anders als im Falle des orthodoxen Stalinismus von Mitte der dreißiger Jahre bis zum Jahre 1953. Die Schwierigkeiten begannen auf terminologischer Ebene und reichten bis zur Prognostik der dem Untersuchungsobjekt innewohnenden Perspektive². Ein Kommunismus, der das stalinistische Erbe ablehnt? Ein Kommunismus, der – wenigstens rituell – für eine „friedliche Koexistenz“ mit dem „Weltimperialismus“ eintritt? An der Wende zu den sechziger Jahren war sehr wohl klar, dass mit dem Machtantritt Chruščevs die offizielle marxistisch-leninistische Ideologie hinter dem „Eisernen Vorhang“ an Boden verlor und zu einer beschwörenden Phraseologie verkam, der nur wenige noch trauten; dass an die Stelle der bluttrübstigen Allgewalt eines absoluten Diktators die kollektive Herrschaft der oligarchischen Nomenklatura getreten war; dass die Methode des Massenterrors aufgegeben war – zugunsten des selektiven Terrors gegen das Individuum oder, höchstens, einzelne Gruppen; dass bestimmte Rechtsprinzipien, Verfassungstexte und juristische Prozeduren, die dem Schutz des Bürgers dienten, wenigstens formal beachtet wurden; dass es in manchen Wirtschaftsbereichen Zugeständnisse an die unausrottbar Macht des Marktes und den enormen Bedarf an technologischer Hilfe von außen gab; dass man auf minimale Konzessionen gegenüber der Jugend, dem Dorf, der Umwelt wie auch gegenüber den harmlosesten informellen Vereinigungen und Äußerungen einer Zivilgesellschaft setzen konnte; dass sich gewisse Lockerungen der ideologischen Kontrolle über Literatur, Kunst, Bildung und Kultur abzeichneten...

So unübersehbar solche Merkmale des poststalinistischen Sozialismus auch waren, im Ergebnis bedeuteten sie weder einen dauerhaft garantierten gesellschaftlichen Status quo noch eine unumkehrbare Perspektive. Und noch weniger hatten sie, gesamt gesehen, mit einem Rechtsstaat gemein, handelte es sich doch mitnichten um institutionell und rechtlich verankerte Entwicklungen, sondern

¹ Am bekanntesten war und bleibt wohl die sowjetische meteorologische „Tauwetter“-Terminologie mit ihren nationalen Ableitungen vom bulgarischen „April“ bis zum „Frühling“ eines „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ in der ČSSR.

² Als Beispiel für eine interessante interdisziplinär angelegte Untersuchung, welche konsequent und unter kulturologischer Gewichtung die Kategorie „Staatssozialismus“ auf den Konflikt zwischen den Zeichen der Macht und denen des Widerstandes gegen sie (in der Zeit der polnischen Solidarność-Bewegung) bezieht, sei verwiesen auf Jan Kubik 1994.

um taktische Ausweichmanöver und flüchtige Kompromisse der allmächtigen Macht im Umgang mit ihren ohnmächtigen Untertanen.

„*Utopie an der Macht*“: Modelle des Zerfalls

Dem System, in dem die Osteuropäer bis vor kurzem lebten und das von Aleksandr Nekrič und Michail Geller so treffend mit „Utopie an der Macht“ (Geller/Nekrič 1982)³ betitelt wurde, versuchte man in der westlichen Wissenschaftslandschaft dadurch beizukommen, dass man akribisch die voranschreitende Desintegration und den Verfall der Einheitsideologie im sozialistischen Lager verzeichnete (zumindest bis 1968) und sich der Beschreibung der verschiedenen „Sozialismusmodelle“ widmete. Für solche „Modelle“ wurden historische Überblicke und theoretische Konzeptionen bemüht, um Dinge zu erklären, die sich einem ungeschulten Blick oft schon rein empirisch zeigten. Es war ja auch kaum zu verkennen, dass nicht dank der marxistisch-leninistischen Lehre, sondern trotz ihrer Dogmen in der DDR Schinken keine Mangelware war oder es in Ungarn importierte Markenkleidung und hochwertige Rock-Musik gab oder in der CSSR gutes Bier und haltbare Schuhe. Oder in Polen das Dorf nicht kollektiviert war, die Kirche noch authentisch und das Filmangebot westlich. Dass Bulgarien seine Ferienanlagen am Meer hatte, Rumänien – ein nur halbverschämt antisowjetisches Parteiestablishment, Albanien – einen offen antisowjetischen kommunistischen Diktator, Jugoslawien – von allem etwas, ganz im Gegensatz etwa zur Belorussischen SSR, wo es nichts von all dem gab. So machten verschiedenste Modelle als Deskriptive Karriere, nur das „bulgarische“ und das „DDR-Modell“ weckten mit ihrer unerschütterlichen ideologischen Orthodoxie und prosowjetischen Orientierung kein gar so großes politologisches Interesse.

Eines allerdings sahen diejenigen, die den Sozialismus „modellierten“, nicht voraus – seinen allgemeinen, synchronen Zusammenbruch. Auch weil die Informationsmauern um das, was im „Lager“ vor sich ging, so schwer zu überwinden waren, liefen sie Gefahr, in unterschiedlicher stilistischer Färbung Stereotype des Massenbewusstseins wiederzukäuen, die genealogische Mär etwa, wonach Ceausescu gemäßiger gewesen sei als Enver Hoxha, Živkov erträglicher als Ceausescu, Kadar liberaler als Živkov, Gierek unabhängiger als Honecker, Husák hingegen so dogmatisch wie dieser, Tito aber schließlich besser als alle anderen zusammen...

Kehren wir aber zum Ernst der Dinge zurück, so ist durchaus festzuhalten, dass man mit den achtziger Jahren begann, das, wozu sich der Staatssozialismus osteuropäischer Façon entwickelt hatte, als ein „neues Staatsungetüm“ zu interpretieren, als „kommunistische Herrschaft ohne Ideologie“ (Kołakowski 1984, 7). Deren Perspektive lag – wiederum nach Leszek Kołakowski – auf der Hand: „In den kommunistischen Ländern Europas hat der Marxismus als offizielle Legitimation der herrschenden Macht seine Wirkkraft nahezu völlig eingebüßt [...]“

³ Die deutsche Übersetzung erschien als: Michail Heller, Alexander Nekrich: Geschichte der Sowjetunion. 2 Bde., Königstein, Ts., 1981-1982. *Ann. der Übers.*

Wo auch immer der Kommunismus an der Herrschaft ist, macht die herrschende Klasse aus ihrem ‚Marxismus‘ eine Ideologie, deren eigentlichen Inhalt nationalistische, rassistische oder imperiale Parolen bilden. Der Kommunismus, der zum Erwachen der nationalistischen Ideologien gewaltig beitrug, hat sich, indem er sie benutzte, um die Macht zu erlangen oder zu behaupten, seine eigenen Totengräber geschaffen“ (Kolakowski 1981, 574). Eine mehr praktische Frage, die westlichen Beobachtern des Sowjetsystems bereits zu Zeiten der Leninschen NÖP zugesetzt hatte, stellte sich indes auch weiterhin; Alain Besançon hat sie klar formuliert und ebenso klar beantwortet: „Wenn irgendeine Regierung sowjetischen Typs eine große ökonomische Reform in die Wege leitet, nach welchem Kriterium können wir dann beurteilen, ob es sich um eine Abkehr von der sozialistischen Wirtschaftsvision handelt oder nicht? Jugoslawien beispielsweise toleriert eine Quasi-Marktwirtschaft, fremde Investitionen, ein Abwandern der Bevölkerung, hohe Arbeitslosigkeit und noch eine ganze Reihe weiterer Erscheinungen, die für den ‚wilden‘ Kapitalismus charakteristisch sind und die man in ‚Westeuropa‘ roh unterbinden würde. Gehört es damit noch zum sozialistischen Wirtschaftsbereich? Ich schlage folgendes Kriterium vor: eine Wirtschaft ist, so ‚kapitalistisch‘ sie in ihrem tatsächlichen Funktionieren auch scheinen mag, dann sozialistisch, wenn die Entscheidung für Kompromisse und Prinzipien, die dem Geist des Sozialismus entgegen stehen, eben dem Ziel dient, die Herrschaft zu sichern und folglich die Chance zu wahren, irgendwann, unter günstigeren Umständen, den Sozialismus wieder zu etablieren. Unabhängig davon, welches Ausmaß die zeitweilige Kapitulation hat, das Einverständnis damit ist ein kommunistisches, wenn es ein Mittel darstellt, die kommunistische Macht zu wahren“ (Besançon 1991, 21).

Ersetzen wir in diesem Zitat den Begriff „Wirtschaft“ durch „Kultur“, so haben wir eine stringente Hinführung zu unserem eigentlichen Thema.

Die Kultur zwischen dem „Chruščevschen Tauwetter“ und dem „Herbst der Völker“

Es kann aber doch wohl kaum bestritten werden – so mag ein nächster Einwand lauten –, dass in der Kultur dieses Systems viele Klassiker von nationalem und von Weltrang ihren festen Platz hatten, dass Werke erschienen, in denen der Parteiführer oder die Partei überhaupt nicht erwähnt wurden, dass die Entstalinisierung es in allen Künsten „erlaubte“, nicht einfach Werke von experimenteller und extrem forcierter künstlerischer Autonomie zu schaffen, sondern auch Werke mit deutlich abgeschwächter, äsopisch verschlüsselter, vieldeutiger, unmarkierter, modernistisch marginalisierter, parodierter oder gar grotesk verzerrter ideologischer Dominante. Ja, ab und an erschienen, nach etlichem Hin und Her mit den Zerberussen der Zensur, Werke, die in ihrer Rhetorik ausgemacht kritisch waren und die seitens der offiziellen Kritik zuweilen gar eines „gegnerischen“ oder „antisozialistischen“ Ideengehalts bezichtigt wurden. Außer Zweifel steht zudem, dass die Möglichkeiten der Osteuropäer, mit westlicher Kultur in

Berührung zu kommen – obgleich unter dem wachsamen Auge des in Traditionen, Strukturen und Kader nach wie vor stalinistischen Apparats der Parteiideologie –, in der Zeit zwischen dem „Tauwetter“ 1956 und dem „Herbst der Völker“ 1989 jene der Stalinismusjahre um ein Vielfaches übertrafen.

Geht man davon aus, dass die Triade „Ideologie – Macht – Kultur“ auch dadurch gekennzeichnet ist, dass sich die Ideologie auf verschiedene Art und Weise im sozial anerkannten Status der Schriftsteller, Künstler und Erzähler der Geschichte als „Interpreten der Welt“ äußert (in jedem institutionellen Diskurs ebenso wie in den „literarischen Gefilden“ einer historischen Epoche) und dass Schriftsteller sein zugleich bedeutet, für das Geschriebene verfolgt werden zu können – dann ist wahrhaftig zu bestätigen: die drastischen Praktiken, welche in der Stalinzeit gang und gäbe gewesen waren, hatten derartige Werke in den Realitäten des „Realsozialismus“ nicht mehr unbedingt zu befürchten. Nach der „Tauwetter“-Periode hielt man sich, bei episodischen Ausnahmen, an Sanktionen und Repressionen wie Rügen „auf Wohngebiets-, Gewerkschafts- und Parteiebene“, sanftere oder gröbere Drohanrufe „von oben“, das Aberkennen von „Schaffensprivilegien“ (was im sozialistischen Mangelalltag mit empfindlichen Erschwernissen verbunden war), an administrative und psychische Schikane, konzertierte Aktionen in Gestalt von Verlagsabsagen und öffentlichen Verrissen oder Verleumdungen, an entwürdigende Herabstufungen im Dienst und Entlassungen aus disziplinarischen Gründen, mitunter auch das Abstempeln zum psychiatrischen Fall, was mit der gezielten Verbreitung von extra fabrizierten kompromittierenden Gerüchten krimineller, sexueller, familiärer und dergleichen Natur einher ging. Seltener wurde das hauptstädtische Wohnrecht aberkannt – eine Vorbedingung für die Abschiebung in die tiefste Provinz. Es gab auch eher länderspezifische Vorgehensweisen: Aberkennung der Staatsbürgerschaft und Abschiebung über die Grenze, das Verbot, eine private Schreibmaschine zu besitzen, den Aufbau ganzer virtueller Welten aus perfiden Provokationen um den „bearbeiteten“ Schriftsteller, Schauspieler oder Intellektuellen. Die Zellentüren der „realsozialistischen“ Gefängnisse öffneten sich aber für unbotmäßige Literaten und Künstler eher selten und wenn, dann nach Verurteilung wegen vorgeschobener, zumeist „nichtliterarischer“ Straftatbestände. Und es mussten schon Ausnahmebedingungen herrschen, damit es zur Extremlösung, zur Tötung, kam und ein anonymer „bulgarischer Schirm“ seine geheime technische Aufgabe erfüllte...

Wenn an solch weidlich bekannte Eigenheiten der poststalinistischen Periode in der Sowjetunion und dem übrigen Osteuropa erinnert wird, dann auch, um zugleich ins Gedächtnis zu rufen, dass sie kaum einmal eine kritische Hinterfragung anhand von wissenschaftlichen, ethischen und politischen Kategorien erfahren haben. Worauf sie stießen, das waren vielmehr moralischer Relativismus, Abirringen ins Pseudowissenschaftliche und allgewöhnlichster Stumpfsinn.

Kontrolle ohne Kanon

Genau in jenen Jahren, als „sozialistischer Realismus“ bereits nicht mehr gleichbedeutend war mit totaler, allgewaltiger und durch nichts gezügelter Ideologisierung der Kunst, tauchten die beiden Begriffskomponenten ‚real‘ und ‚sozialistisch‘ in neuer Verbindung auf. Ohne die Funktion einer Vorgabe einzubüßen, wechselten sie aus dem Bereich der künstlerischen Konvention in den der gesellschaftlichen Praktiken. Aus „Sozialismus“ wurde „Realsozialismus“. Das Paradoxe war, dass während der „kunstwissenschaftliche“ Begriff eine Schreckensrealität hervorgebracht hatte, der „gesellschaftswissenschaftliche“ nun, gemessen an den Lebensverhältnissen, zur komischen sozialpolitischen Fiktion geriet.

Zugespitzt gesagt, gestand die angeblich „liberalisierte“ Kultur des osteuropäischen poststalinistischen Sozialismus im Grunde nur drei Abweichungen von der stillschweigend marginalisierten Doktrin des sozialistischen Realismus zu. Die erste hat der polnische Literaturhistoriker Stanisław Beres sehr genau beschrieben – in einem der wenigen Ansätze überhaupt, die Periode zwischen 1956 und 1989 konzeptionell vom Status der Literatur, von der Poetik und von den sozialen Rollen des Schriftstellers her zu erfassen: „[Nach 1956] bewirkt der massenhafte Rückzug der Schriftsteller [...] neue Regeln im bisherigen Spiel mit der Macht und ein neues Muster des Handelns: dem Künstler bleibt die Mühe erspart, die geschichtliche Logik und die Vorzüge des kommunistischen Systems zu illustrieren; doch da er diese Aufgaben los wird, wird er zugleich verpflichtet, für neue Legitimationsformen der Macht zu sorgen. Seine Mission wird es fortan sein, die Fiktion eines absolut normalen, nach europäischen Standards funktionierenden Staates zu konstruieren“ (Beres 1990, 125). Die stereotypen Mechanismen einer solchen Gleichsetzung sind auf verschiedenen Ebenen nachzuvollziehen, sie treten selbst dort zu Tage, wo sich ein besonderes Konflikt- und Unruhepotential auftut, wo der obligatorische Optimismus des Systems besonders untergraben wurde: So sind dann die unkontrollierte Zerstörung der Natur durch die ineffektive Kommandowirtschaft und der durch die gewaltsame sozialistische Urbanisierung geschaffene Alltagshorror etwa dem allgemeinen futurologischen „Image“ des Westens als einer überbevölkerten Müllhalde der Zivilisation, die an ihrem eigenen Untergang arbeitet, gleich; das psychische Unbehagen, die Traumata und die Ohnmacht des Menschen in der totalitären Gesellschaft unterscheiden sich nicht von einem Drama, das irgendwer in einer der westlichen Großstädte durchmacht; die moralische Krise der sowjetisierten, authentischer Werte ledigen Gesellschaft hat ihr Analogon im infolge seiner Massenpopkultur demoralisierten Westen; der „sozialistische“ Künstler quält sich nicht anders mit Parteibürokratie und Zensur herum als sein Kollege im Westen mit einer versnobten Elite und Kunsthändlern...

Die zweite Abweichung lässt sich in Zusammenfassung der oben genannten Erscheinungen und Tendenzen, festgemacht nunmehr an autonomen künstlerischen Prinzipien, bestimmen. Auch hierzu sei ein polnischer Autor herangezogen

gen, Michal Glowński, der den Begriff „Sozparnassismus“ für die hohe, elitäre, experimentelle Sphäre der offiziellen Literatur im poststalinistischen Lager geprägt hat (siehe Glowński 1992 b, 157-160). Das einzig Verbindliche, worauf die Macht gegenüber dieser in den sechziger Jahren einsetzenden Linie noch pochte, war der Verzicht auf Kritik an der installierten Gesellschaftsordnung oder der kommunistischen Partei als der sie verkörpernden politischen Kraft. Überwiegend war nun sogar das Diktum obsolet, die Partei namentlich zu erwähnen. Wie schon bei der erstgenannten Abweichung traten auch hier die sozialistische Militanz des Urteilsspruchs *„Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns“* und Chruščevs impulsive, gemäßigt repressive Arroganz gegenüber der Schaffensfreiheit – *„Wer nicht mit uns ist, ist nicht mit uns“* – hinter den konjunkturellen Opportunismus des Prinzips *„Wer nicht gegen uns ist, ist mit uns“* zurück.

Diese beiden „gestatteten“, aber durchaus kontrollierten Abweichungen vom vormals verbindlichen Kanon des „sozialistischen Realismus“ zeigten sich in allen osteuropäischen Literaturen innerhalb des „sozialistischen Lagers“, das durch die Brežnev-Doktrin in Furcht und Gefolgschaft gehalten wurde. Sie zeigten sich ebenfalls in den Literaturen der SFRJ und – man denke an Ismail Kadare – in der albanischen. Einmal abgesehen vom rein moralischen Beiklang der Frage, ob Halblüge oder künstlerische Halbwahrheit eher korrumpiert und ob sie überhaupt in der Lage wären, eine konstruktive kulturelle und gesellschaftliche Rolle zu spielen, ist ohne weiteres anzuerkennen, dass ihr Ertrag durchaus auch in positivem Lichte gesehen werden kann: autonome literarische Werte erlangten Geltung, Traditionen wurden rehabilitiert, schriftstellerische Arbeit bekam Sinn, ein bestimmtes Niveau der literarischen Kultur wurde verteidigt, die Sprache der Kunst von der Sprache der Propaganda abgehoben und der Leser merklich von den Deutungsvorgaben des offiziellen Kanons emanzipiert. Gleichzeitig jedoch widersetzte sich die soziale Massenerfahrung solchen elitären Versuchen, dem „Sozialismus“ im Rahmen der offiziellen sozialistischen Kultur zu entkommen. Grob gesprochen, waren die Tausende, deren Alltag im Staatssozialismus auch darin bestand, den halben Tag lang nach Schuhen oder Bananen anzustehen, kaum das adäquate Publikum für Romane oder Produkte des „neuen Films“, wo mittels „Bewusstseinsstrom“ oder Collagen aus expressiven „langen Einstellungen“ die existentielle Krise ausgelotet wurde, in die nach wiederholter Scheidung ein osteuropäischer Künstler oder Intellektueller gerät, der hinter seiner ansonsten neutralen, mitunter sogar kritischen eleganten Fassade doch im Innersten der Ideologie in seinem sozialistischen Staat die Treue hält, welcher ihn, mit der ihm eigenen wählerischen Großzügigkeit, zu Bildungszwecken nach Paris oder London geschickt hat. Eben der Konformismus des Schriftstellers, seine Entsozialisierung und seine Bereitschaft zu einer auf Kompromissen basierenden Koexistenz haben die osteuropäischen Literaturen dahin gebracht, dass sie eines schönen Tages vom Zusammenbruch des Kommunismus so überaus „überrascht“ wurden, wie Stefan Chwin für das polnische Beispiel konstatiert (siehe Chwin 1994).

Die Pseudohistorie im Dienste der Quasiideologie

Nun zur dritten Abweichung. Sie mit „mythologisch“ oder „historisch“ zu bezeichnen, trifft den Sinn nicht ganz, eher wird der Begriff „historizistisch“ im Sinne Karl Poppers diesem gerecht. Er steht für das generelle teleologische Grundprinzip der historischen Narrativik aus hegelianisch-marxistisch-leninistischer Warte: in der Geschichte einen vorhersagbaren Plan ausmachen, Entwicklungsgesetze, universale Triebkräfte – und vor allem einen „Sinn“, der letztlich alle möglichen sozialtechnischen Mittel, Bemühungen, Erfahrungen und Ziele legitimieren soll. Deshalb hat Popper sein Werk „Das Elend des Historizismus“ auch „[d]em Andenken ungezählter Männer, Frauen und Kinder, aller Länder, aller Abstammungen, aller Überzeugungen, Opfer von nationalistischen und kommunistischen Formen des Irrglaubens an unerbittliche Gesetze eines weltgeschichtlichen Ablaufs“ gewidmet (Popper 2003, [V]). Im Jahre 1960 bekundete Mircea Eliade, freilich anhand anderer Reflexionskategorien und ausdrucksstarker Bilder, gleichfalls die Ahnung, dass der „reale Sozialismus“ letztendlich den archaischsten und primitivsten Stereotypen einer der Pseudoerkenntnis zuarbeitenden historischen Narrativik Tribut zollen werde, bis hin zum echten irrationalen „Terror der Geschichte“ gegenüber dem Menschen: „Ich greife ein wenig aufs Geratewohl aus dem Wortschatz kommunistischer Schauprozesse heraus: Titoist, Troztkist, Mörder, Agent des Imperialismus. Das sind Kategorien, Charaktere, Archetypen, die menschlichen historischen Persönlichkeiten nicht entsprechen. Man hat den Eindruck, dass in den Prozessen in der Sowjetunion keine Menschen, ‚Individuen‘ auftreten, sondern Typen, Archetypen, Figuren. Genauso wie auf der ahistorischen Ebene der archaischen Gesellschaften [...]. Woher kommt dieses Bedürfnis, Menschen (historische) mit einer archetypischen (mythischen) Figur zu vergleichen, den konkreten Menschen in eine exemplarische Kategorie umzubilden? Wäre das eine Rückkehr zum archaischen, ‚volkstümlichen‘ Denken? Oder ist eben die politische Propaganda dazu verurteilt, die Kategorien der ‚Volksmentalität‘ neu zu entdecken und nutzbar zu machen?“ (Eliade 1977, 211)

Eliades eindringliche Interpretation bezieht sich auf den Meganarrativ des Stalinismus in dessen textgewordener Gestalt schlechthin, auf die „История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс“ von 1938 (dt. Geschichte der Kommunistischen Partei der Sowjetunion [Bolschewiki]. Kurzer Lehrgang, 1945). Im Jahre 1956 hatte diese ausgedient als Kanon der „großen Erzählung“⁴, an den sich die Geschichtsschreibung und die Gesellschaftswissenschaften ebenso zu halten hatten wie die Literatur (als direkte fiktionale Modifizierungen dieser Erzählung lesen sich z.B. die Romane über Spione, Saboteure und „Schädlinge mit Parteibillet“, wo Geschichte vor allem unter dem Aspekt von konspirativer und Agententätigkeit gesehen wird). Damit wurde aber auch offenkundig, dass der Archetypus der totalitären Erzählung selbst, der

⁴ Hierzu ausführlicher Glowinski 1992 a.

sämtliche geschichtliche Fäden unbeirrt bis zur Person des Parteiführers spann, abhanden gekommen war. So wurde ein Teil der Vergangenheit „freigesetzt“.

Als staatliche Kulturpolitik zeigte der paradoxe Aufruf „Vorwärts zur Vergangenheit“ ab den sechziger Jahren in den verschiedenen Ländern auf unterschiedliche Weise Wirkung – besonders heftig, bis zum Albtraum, auf dem Balkan. Das bringt uns zurück zu den „nationalen Modellen“ des Staatssozialismus.

„Talkessel“, „Palanka“ und die Welt

Ein Vergleich jener beiden „Modelle“ des Staatssozialismus, die in Bezug auf innere Strukturen, außenpolitische Orientierungen, ökonomische Prinzipien und Kulturpolitik als einander am fernsten galten – nämlich des bulgarischen und des jugoslawischen –, kann veranschaulichen, dass äußerliche Eigenheiten (erinnert sei noch einmal an das von Besançon angeführte Kriterium) die systemimmanenten integralen Analogien allenfalls verhüllen können. Das Živkov-Regime bescherte Bulgarien das wenig beneidenswerte Renommee, der getreueste osteuropäische Satellit der UdSSR und ein unpräntiöser Klient der sowjetischen Hegemonie zu sein. Titos „Marktsozialismus“ hingegen verlieh der SRFJ das Ansehen eines Landes, welches durch den milden Autoritarismus eines in seiner Biografie, seinen Überzeugungen und Hauptmethoden durchaus kommunistischen Führers sehr wohl zu innerethnischer Befriedung, wirtschaftlicher Modernisierung, Kulturliberalismus und internationaler Autorität gelangte – oder doch wenigstens zu einer Position, die den mehr oder minder leisen Neid aller übrigen Osteuropäer weckte. Bei der Frage nach Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten indes mag man auch auf etwas stoßen, das auf den ersten Blick recht unbedeutend anmutet, dessen Konsequenzen aber ganze Völkerschaften zu spüren bekommen haben. Es hat damit zu tun, dass sich das kritische Denken in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in beiden Ländern auf Diskussionen um zwei geografische Begriffe einpendelte – um ausgesprochen stark konnotierte Begriffe (als reale *loci*, als rhetorische *topoi*, als literarische Konventionen, in kulturanthropologischer Warte und als politisches Potential). In ihrer vielfältig besetzten Gestalt war vieles von dem schon vorgegeben, was sich literarisch und politisch ereignen sollte – in Bulgarien, in Jugoslawien und dem, was von der SFRJ übrig blieb.

Gemeint sind die Begriffe „kotlina“ / „котловина“ (Talkessel) und „palanka“ / „паланка“ (ländliche Kleinstadt). Was die semantische Parallelität zwischen ihnen betrifft, so sei lediglich angemerkt, dass es in beiden einander so nahen Sprachen, dem Bulgarischen und dem Serbokroatischen, wohl kaum andere Toponyme gibt, die derart eindeutig eine Abkapselung, einen Isolationismus in räumlicher Hinsicht, im menschlichen Miteinander und – als Folge hiervon – im Kulturellen nahe legen. Dies gilt namentlich für den Begriff „palanka“, was im Bulgarischen mitunter auch nur einen Weiler oder eine Dorfsippe meint.

Als seinerzeit einige bulgarische Literaturkritiker laut darüber nachdachten, dass das künstlerische Talent nicht nur national geprägt sei, sondern auch regio-

nal, d.h. an den *genius loci*, an den „eigenen Talkessel“ gebunden sein könne, weckte dies bei Anderen Assoziationen mit der nazistischen Literaturauffassung und deren „Blut-und-Boden“-Dominante. Die Aufregung schien jedoch unbegründet: die vergleichende Literaturwissenschaft vermerkte (und das beleseene Publikum wusste sehr wohl), dass der Anlass, auch in der bulgarischen Literatur von „Talkesseln“ und Lokageist zu sprechen, das Schaffen von Literaturnobelpreisträger Ivo Andrić war⁵; später wurden dann sogar zwei Erzählwerke eines bulgarischen Autors⁶ mit den bezeichnenden Titeln „Корените. Хроника за едно село“ (1975, Die Wurzeln. Eine Chronik über ein Dorf) und „Низината“ (1977, Die Niederung), die sich ansonsten mit dem sozialistischen Aufbau auseinander setzten, jeweils mit dem Literaturpreis ihres Jahres geehrt.

Den zweiten Begriff reflektierte Ende der sechziger Jahre Radomir Konstantinović eingangs seines hervorragenden großen Essays „Filosofija palanke“ (1969, Die Philosophie der Palanka) wie folgt: „Unsere Erfahrung ist die der Palanka. Manchmal ist es riskant (ja sträflich), dies der kleinbürgerlichen Eitelkeit ins Ohr zu flüstern; manchmal indessen verknüpft dieses Wort sich auch mit dem Begriff schicksalhaft: es heißt dann, die Palanka ist unser Los, unser Verhängnis. Das ist so und das bleibt auch so. Die Geschichte hat uns vergessen, als wäre sie allzu abgelenkt. Zwischen Dorf und Stadt und also vergessen, ist die Welt der Palanka weder eine dörfliche noch eine städtische. Ihr Geist ist irgendwo zwischen Stammesbewusstsein als dem idealen Unikalen und Weltgeist als dem idealen Offenen. Wenn dieser Geist von seinem Verhängnis spricht, so spricht er auch von seinem Ausgenommensein von der Geschichte. Doch selbst dann, wenn er sein Schicksal verwünscht, *wünscht* er doch dieses Ausgenommensein. Im Grunde ist der Palanka-Geist wohl in etwa so aufzufassen: es ist ein Geist, der, von der Geschichte vergessen, nunmehr versucht sein Unglück in sein Privileg umzumünzen, indem er fortan auch selbst (auf einen groben Klotz gehört ein grober Keil) die Geschichte vergisst, durch dieses Vergessen sich in sich selbst verewigt, im Komplott mit dem Dauern, jenseits der Zeit. Die Zeit befindet sich hinter den Bergen, dort, wo das Weltchaos, oder das Chaos der absolut offenen Welt, beginnt“ (Konstantinović 2004, 5).

Ohne dass die eigentlichen künstlerischen Werte analysiert worden wären, wurden manche Werke, die in der balkanischen „Palanka“ handelten und Motive wie „den ewigen Hass bis aufs Blut“, „der Ahnen Schatten“, „den Ruf grauer Vorzeiten“ oder „die Gräber der Vergangenheit“ aufwiesen, verboten (wie etwa der Roman „Nož“ [1982, Das Messer] von Vuk Drašković in der damaligen SRFJ), manche wurden strategisch weitschauend zu Gipfelleistungen erkoren (wie der Roman „Време разделно“ [1964, dt. Schwur unter dem Halbmond, 1969] von Anton Dončev in Bulgarien), andere wurden routinemäßig kritisiert

⁵ Ein gewichtiges und in seinem Kulturpathos unvergängliches Zeugnis der Kritik an der „Talkesselideologie“ ist Cvetan Stojanovs Replik von 1965 „По повод „духа на мястото““ (Anlässlich des ‚genius loci‘). Siehe Stojanov 1978, 134-41.

⁶ Es handelt sich um Romane von Vasil Popov (1930-1980). *Anm. der Übers.*

oder ganz mit Stillschweigen übergangen von jenen, welche die als staatsrituelle Phraseologie – in Politik wie Kultur – nach wie vor unabdingbaren, wenn auch zusehends agonisierenden Ideen des „proletarischen Internationalismus“ und der „brüderlichen Einigkeit“ zu verkünden hatten. Die Reaktion der offiziellen Wächter der Ideologie war verständlich: diese Romane mussten ihnen im ersten Moment tatsächlich wie gefährliche nationalistische Manifeste erscheinen. Kaum zwei, drei Jahre später allerdings zeigten sich die nämlichen Internationalisten ideologisch „gerüstet“ mit den primitivsten Posen und Rhetoriken der nationalen Mythomanie. Diese sollte – mit unterschiedlichen Auswirkungen zwar, was Gewalt und Blutvergießen betrifft – den „Wiedergeburtprozess“ in Bulgarien (1984-1989) ebenso „legitimieren“ wie die „ethnischen Säuberungen“ der neunziger Jahre im ehemaligen Jugoslawien. „Historische“ Filme, Fernsehserien, Roman-Epopöen und dergleichen verwandelten sich in ein absolutes und für einen „wahren Patrioten“ auf dem Balkan nahezu obligatorisches Substitut wirklicher Geschichtskennntnis. Nicht nur die akademische Verantwortung, auch die popularisierende Rolle der seriösen Geschichtswissenschaft wurde so zurückgedrängt. Statt dessen kam es zu aktiver Partnerschaft mit „parawissenschaftlichen historiografischen Formationen“ – nach einem Begriff des serbischen Historikers Radivoje Radić (Radić 2003). Wechselseitig bediente man sich mit Argumenten, um die nächstfällige Fiktion zu den Mythologemen der Propaganda zu kreieren – ganz gleich, ob dies nun die „(Ur)Bulgaren als die ältesten Europäer“ betraf, die „Serben als das älteste himmlische Volk“, die „Kroaten als die ältesten Arier“, die „Makedonier als die direkten Nachkommen von Alexander dem Großen“ oder dergleichen mehr.

Was der Effekt von all dem in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts war, das ist unter anderem bei dem serbischen Literaturwissenschaftler Dragan Žunić nachzulesen, der in seiner literatursoziologisch angelegten Synthese „Nationalizam i književnost“ (2002, Nationalismus und Literatur) zentrale Vorwürfe an die Adresse der serbischen Literatur aufgelistet hat. Dies umfasst die folgenden Punkte:

- die Übertragung des romantischen Modells des nationalen Amtes von Literatur und Schriftsteller aus dem 19. Jahrhundert auf die Situation und die Probleme des späten 20. Jahrhunderts
- die erstrangige Rolle der Schriftsteller und Schriftstellerorganisationen bei der Renaissance des Nationalbewusstseins und der Herausbildung einer nationalistischen Ideologie; die Umkehr der serbischen Schriftsteller von einem demokratischen Dissens zum Nationalismus
- die ausgesprochen episch-mythologische Fundierung eines Großteils der serbischen Gegenwartsliteratur wie auch der Gegenwart überhaupt; die serbische Literatur im Banne der großen nationalen Mythen
- die Besessenheit von der nationalen Geschichte, insbesondere dem langjährigen Sklavenjoch unter den Türken und dem nationalen Freiheitskampf; die unkritische Haltung bei der literarischen Bearbeitung und Ver-

breitung nationaler Stereotype des Märtyrertums, Kampfes und Widerstandes

- die fatalistische, anachronistische literarische Stilisierung, Mythologisierung und Ideologisierung des irrationalen Motivs vom serbischen Volk als ewigem Opfer, d.h. als dem Untergang geweihtes Volk
- die Dominanz des Kollektiven und Ideologischen über das Individuelle bei der Mehrzahl der Figuren in der serbischen Literatur; im literarischen Werk artikuliert sich das kollektive Subjekt als Protagonist in der Manier der nationalistischen Ideologie; der literarische „Held“ begegnet nicht als Individuum, sondern als nationales Programm; die kollektiven Helden, befrachtet mit der Erinnerung an die Leiden des serbischen Volkes, schüren Hass und suchen Vergeltung; die Werke vermitteln die Botschaft, dass nationale Befriedung, Vergessen und Vergeben nicht möglich sind
- die „populistische Welle“ in der serbischen Literatur, die Literatur des „nationalen Realismus“, hat offen tendenziösen Charakter und die typischen Merkmale von Trivilliteratur (Subliteratur); indem sie das vorherrschende Geschmacksmuster bedient, sichert sie sich Popularität und trägt zur Verbreitung des serbischen Populismus in den achtziger Jahren bei
- die serbische Literatur ist traditionalistisch, anti-modernistisch, konservativ und unkritisch in ihrer Unterstützung des herrschenden Parteiestablishments (vgl. Žunić, 156).

Merken wir nicht, wie sich uns allmählich der konkrete Begriff verflüchtigt, um welche Literatur welchen Regimes oder, euphemistisch ausgedrückt, welchen Sozialismusmodells es geht? Beginnt man da auf bulgarisch oder auf serbisch am Ende des 20. Jahrhunderts in gebundener Rede von „Jataganen“ und „byzantinischem Gift“ zu sprechen? Und in welchen Jahren befinden wir uns genau? Geht es um Parallelen zwischen dem Tito-Modell und dem Živkov-Modell? Um das bulgarische und das rumänische bis Ende 1989? Um das von Slobodan Milošević bis Oktober 2000? Oder um den allgemeinen Weg in die kulturelle und geistige Einöde, wohin der nach sowjetischem Modell gezeugte osteuropäische totalitäre Despotismus, seinem eigenen Glauben an eine falsche historische Erzählung folgend, die unter seiner Macht befindlichen Völker im Grunde geführt hat? Eingangs haben wir noch gelassen vermerkt, dass die „gemäßigeren“ repressiven Praktiken des „Realsozialismus“ einzelne Schriftsteller und politische Dissidenten zwar aus ihrer Heimat trieben, dafür aber „das Volk“ in Ruhe blieb. Doch das war ein Irrtum: im Bulgarien der achtziger und im Jugoslawien der neunziger Jahre wurden ganze Völker vertrieben, damit in Sofia, Belgrad, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Skopje, Podgorica, Priština und in noch vielen anderen Hauptstädten auf der Welt Schriftsteller, Akademiker und Politiker ruhig sein konnten.

Lediglich an der Oberfläche, auf einem primitiven und keineswegs unumkehrbaren Niveau hat der „reale Sozialismus“, der „Staatssozialismus“, der „Marktsozialismus“, der „Selbstverwaltungssozialismus“ oder welcher historisch sich „ereignende“ Sozialismus auch immer es letztendlich vermocht, jenen

großen Teil Europas, über den ihm vor sechzig Jahren in Jalta absolute Macht eingeräumt worden war, zu modernisieren, kultivieren, humanisieren und zu integrieren. Das zeigt sich an einer ganzen Reihe schmerzlicher Fakten. Der Staatssozialismus hat in seiner unausweichlichen nationalistischen Modifikation eine alarmierend hohe Zahl an Menschen dazu gebracht, dass sie – auch in der auf ihn folgenden Epoche, d.h. den vergangenen fünfzehn Jahren – ihre „arischen“, dakischen, thrakischen, illyrischen, slavischen, mohammedanischen oder himmlischen Wurzeln auf Erden wie auf anderen Planeten des Universums ausmachen, sich dem Drakula-Kult verschreiben, geistigen Beistand in allen möglichen Formen des Mystizismus und Paganismus suchen; er hauchte ihnen den fanatischen Wunsch ein, in der Zeit der globalen Digitalisierung leibhaftig in die historische Rolle von Hajduken, Vojvoden, Komiten, Spahis, Sarajevoer Terroristen, Četniks, Ustašen, Partisanen, Ballisten, Legionären zu schlüpfen.

Es ist nicht abzusehen, wie lange manche von ihnen diese ihre Rollen werden spielen wollen. Eins aber ist gewiss – wieder werden Literatur und Geschichte für die vertriebene Vergangenheit und für ihre Erzählungen von der Vergangenheit zu zahlen haben.

Literaturverzeichnis

- BERÉŠ, S. 1990. Powojenna literatura polska: gwałt czy przyzwolenie? [Die polnische Nachkriegsliteratur: Gewalt oder Einverständnis?]. *Teksty Drugie* [Andere Texte], 5/6, 119-128.
- BESANÇON, A. 1991. *Anatomia widma. Ekonomia polityczna realnego socjalizmu* [Anatomie eines Spektrums. Die politische Ökonomie des Realsozialismus]. Warszawa. [Original: Anatomie d'une spectre. L' économie politique du socialisme réel. Paris, 1981]
- CHWIN, S. 1994. Dlaczego upadek komunizmu zaskoczył literaturę polską? [Wieso hat der Fall des Kommunismus die polnische Literatur überrascht?]. *Teksty Drugie*, 1, 5-28.
- ELIADE, M. 1977. *Im Mittelpunkt. Bruchstücke eines Tagebuchs*. Aus dem Französischen übers. von B. A. Egger. Wien, München, Zürich.
- GELLER [Heller], M. / NEKRIČ [Nekrich] A. 1982. *Utopija u vlasti. Istorija Sovetskogo Sojuza s 1917 goda do naših dneĳ. (Utopia in Power: A History of the Soviet Union from 1917 to the Present)*. London.
- GŁOWIŃSKI, M. 1992 a. „Nie puszczać przeszłości na żywioł” [Die Vergangenheit nicht sich selbst überlassen], „Krótki kurs WKP (b)” jako opowiadane mityczne [Der „Kurze Lehrgang der KPdSU als mythische Erzählung]. In ders.: *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*. [Ritual und Demagogie. Dreizehn Skizzen über degradierte Kunst]. Warszawa, 24-45.
- 1992 b. Socparnasizm [Sozparnassismus]. In *ebd.* 157-60.
- KOŁAKOWSKI [Kołakowski], L. ²1981. *Die Hauptströmungen des Marxismus. Entstehung. Entwicklung. Zerfall*. 3. Bd., München u. Zürich.
- KOŁAKOWSKI, L. 1984. Pałka i teoria [Schlagstock und Theorie]. *Kultura* (Paris), 38, 3, 3-13.
- KONSTANTINOVIĆ, R. 2004 [1969]. *Filosofija palanke* [Philosophie der Palanka]. Beograd.

- KUBIK, J. 1994. *The Power of Symbols Against the Symbols of Power. The Rise of Solidarity and the Fall of State Socialism in Poland*. Pennsylvania.
- POPPER, K. ⁷2003. *Das Elend des Historizismus*. Hrsg. von Hubert Kieseewetter. Tübingen.
- RADIĆ, R. (2003). Paranaučne istoriografske formacije [Parawissenschaftliche historiografische Formationen]. *Politika. Kultura Nauka Umetnost* [Kultur Wissenschaft Kunst – Beilage der Zt. Politik] XLV, 20, B 1.
- STOJANOV, C. 1978. *Nevidimijat salon* [Der unsichtbare Salon]. Varna.
- WALTHER, J. 1996. *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin.
- ZNEPOLSKI, I. (Hrsg.) 2001. *Istorija. Razkaz. Pamet* [Geschichte. Erzählung. Gedächtnis]. Sofija.
- ŽUNIĆ, D. 2002. *Nacionalizam i književnost: srpska književnost 1985-1995* [Nationalismus und Literatur: die serbische Literatur 1985-1995]. Niš.

Šumen/Sofia

Jani Milčakov

Übersetzt von Barbara Beyer

VOM SOZIALISTISCHEN REALISMUS BIS ZUM SOZIALISTISCHEN ÄSTHETIZISMUS:
DIE MERKWÜRDIGE ENTWICKLUNG DER ÄSTHETISCHEN IDEOLOGIE
DER JUGOSLAVISCHEN KOMMUNISTEN

Dogmatischer Beginn

Der sozialistische Realismus wird heutzutage als das Grundelement der ästhetischen Ideologie kommunistischer Regimes begriffen. Ein derart generalisiertes Bild von sozialistischer Kunst vernachlässigt natürlich – wie die meisten Verallgemeinerungen – chronologische und regionale Nuancen bzw. Varianten. So war bekanntlich selbst in der Sowjetunion der sozialistische Realismus bis in die dreißiger Jahre hinein keineswegs ein alles beherrschendes Dogma. Was freilich für die sozialistischen Staaten prinzipiell gilt, ist, dass hier der Kultur weit mehr Aufmerksamkeit gewidmet wurde als in bürgerlichen Demokratien. Dass sich der amerikanische Senat oder das britische Unterhaus mit literarischen oder künstlerischen Fragen auf eine Weise befassen würde, wie das die Zentralkomitees der kommunistischen Parteien taten, ist geradezu undenkbar. Von dem bekannten russischen Theoretiker Aleksandr A. Zinov'ev stammt der folgende Hinweis auf das Paradoxe am Phänomen ‚Kulturrevolution‘ im Stalinismus wie auch allgemein im Sozialismus: „In der neuen Gesellschaft war das am zugänglichsten, was in der Vergangenheit besonders unzugänglich gewesen war – Bildung und Kultur. Man erkannte, dass es viel leichter ist, den Menschen gute Bildung zu bieten und sie an die höchsten Sphären der Kultur heranzuführen als ihnen eine anständige Wohnung, Kleidung und Nahrung zu geben. Bildung und Kultur stellten die mächtigste Kompensation für das Dürftige des Alltagslebens dar“ (Zinovjev 1985, 40).

In Ost- und Mitteleuropa, wo die Kommunisten nach dem Zweiten Weltkrieg die Macht ergriffen, wurde der sozialistische Realismus hastig eingeführt, und zwar mit seinem bereits fortgeschrittenen Entwicklungsstand. Eben dies trifft zu einem gewissen Grad auch für das ehemalige Jugoslawien zu. Allerdings ist hier, bedingt durch den Konflikt mit Stalin im Jahre 1948, das Regime angehalten gewesen, eigene Strategien in sämtlichen Bereichen, so auch auf dem Gebiet von Kultur und insbesondere Kunst, zu suchen (vgl. Marković 1999).

Nicht nur im Hinblick auf die Ideologie und Wirtschaftspolitik, sondern gleichermaßen auch in diesem Bereich war den jugoslawischen Kommunisten in der ersten Zeit des Zerwürfnisses daran gelegen zu demonstrieren, dass sie orthodoxere Marxisten seien als die Sowjets. Auf dem Fünften Parteitag der Kommunistischen Partei, der beim Ausbruch des Tito-Stalin-Konflikts umgehend anberaumt worden war, attackierten hohe Funktionäre der KPJ einerseits die dekadente Kunst des Westens, andererseits bezichtigten sie in diesem Sinne aber auch einige Länder der ‚Volksdemokratien‘ (vor allem die Tschechoslowakei). Milovan Đilas, seinerzeit der wichtigste Parteiideologe, erklärte auf diesem Parteitag: „Die moderne bourgeoise Kunst wimmelt von orgiastischen Ausschweifungen diverser Kubisten, Surrealisten, Existentialisten, Künstler und Literaten vom Typ eines Picasso oder Sartre“ (Đilas 1948, 222). Selbst Maler des 19.

Jahrhunderts wie van Gogh und Renoir wurden zu dekadenten abgestempelt. An den Kunstakademien erlangte der ‚Ideengehalt‘ größtes Gewicht.

‚Ideengehalt‘ und ideologische Kontrolle waren indes nicht für alle kulturellen Bereiche gleich relevant. Für den namhaften Maler und Kunstkritiker Miodrag B. Protić erinnert daher die Kulturpolitik der Partei an konzentrische Kreise: Jene Kunstrichtungen, in denen politische und ideologische Standpunkte eher unvermittelt zum Ausdruck gebracht wurden, unterlagen auch einer strengeren Kontrolle seitens der Macht (vgl. Protić 1993, 308-310).

Der, eigene Weg‘ in der Kunst

Noch im Verlaufe des Jahres 1949 gingen die jugoslawischen Kommunisten daran, ihre eigene Ideologie in Absetzung von der sowjetischen zu definieren. Nach 1950 setzte in allen künstlerischen Bereichen ein Bruch mit dem Dogmatismus ein. Eines der ersten Signale hierfür war die aus den Sammlungen des Belgrader Nationalmuseums organisierte Schau moderner französischer Kunst vom Frühjahr 1950. In dieser Ausstellung waren auch van Gogh, Picasso und andere ‚dekadente‘ Künstler in Augenschein zu nehmen.¹ Einige Monate darauf präsentierte der Maler Mića Popović, wenige Jahre zuvor selbst noch als ‚Dekadenzler‘ angefeindet, eine eigene Ausstellung. Im selben Jahr wurde in Dubrovnik ein Architektenforum abgehalten, wo man die Notwendigkeit artikulierte, den „Geist des Kollektivismus aufzugeben“ (vgl. Denegri 1993, 31-44, Manević 1972, 28). Bald darauf wurden für das künstlerische Leben Ausstellungen abstrakter Kunst und modernistische Gebäude in der Architektur bezeichnend.

Als markantester symbolischer Wendepunkt in diesem Prozess ist wohl die Rede von Miroslav Krleža auf dem Schriftstellerkongress von 1952 zu sehen, eine Rede, die offensichtlich auf Titos Initiative hin verfasst wurde. Dieser Kongress fand einen Monat vor dem Sechsten Parteitag statt. Krleža widmete, ganz der universal Gebildete, den größten Teil seines bei dieser Gelegenheit vorgelegten Referats der Malerei. Er legte dar, dass den sowjetischen Vertretern des sozialistischen Realismus jegliche künstlerische Qualität abgehe und dass die eigentlich revolutionäre Kunst die der französischen modernen Malerei sei, denn sie sei von Reaktionären kritisiert worden (vgl. Matvejević 1982, 124).²

Vom Anbeginn des ‚jugoslawischen Experiments‘ in der Kultur an war die Partei die Schirmherrin über die Veränderungen in der ästhetischen Ideologie. Es ist demzufolge auch keineswegs angebracht, einen Mythos von der Freizügigkeit und Freigeisterei der jugoslawischen Künstler zu konstruieren. Das Regime in Jugoslawien hat nach dem Zerwürfnis mit Stalin von 1948 sehr wohl begriffen, welch guten Eindruck es auf den Westen macht, wenn man mit dem

¹ Zu ersehen ist dies besonders aus der Publikation „Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije“, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, 339.

² Krležas Referat wurde seinerzeit in der Zeitschrift „Republika“ von 1952, 205-244 abgedruckt.

Modernismus in der Kultur kokettiert, zumal das auch nicht viel kostet. Ein solches Vorgehen brachte im Gegenteil politisch – und nicht nur politisch – Punkte. Die Kultur wurde also für außenpolitische Zwecke instrumentalisiert. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür ist das jugoslawische Schicksal von Boris Pasternaks Roman „Doktor Živago“ (dt. 1958). Zu den bekannten Komplikationen wegen dieses Buches kam es in der Zeit des sogenannten zweiten sowjetisch-jugoslawischen Konfliktes. Dieser brach 1957, nach der ungarischen Revolution, aus, war aber nicht ganz so ernst wie der Konflikt von 1948, denn er erschöpfte sich hauptsächlich in ideologischen Polemiken. „Doktor Živago“ war in Jugoslawien nur drei Monate nach der Weltpremiere des Romans erschienen, und die jugoslawische Presse trat für Pasternak ein, auch die Schriftsteller auf ihrem Siebenten Verbandskongress solidarisierten sich mit ihm. Von den westlichen Medien wurde dies natürlich sehr positiv aufgenommen.³

Im Zusammenhang mit dem Gesagten darf man freilich nicht übersehen, dass alle westlichen Regierungen auch finanziell Sorge trugen für Übersetzungen von Autoren aus den eigenen Ländern. Laut jüngsten Untersuchungen in einem sehr aktuellen Forschungsvorhaben zur ‚Bolschewisierung‘ der jugoslawischen Kultur (vgl. Miliradović 2005) verfügten State Department und andere staatliche Institutionen der USA über spezielle Fonds zur Förderung der ‚modernen‘ Kunst (dazu gehörten etwa Gastauftritte zeitgenössischer Künstler in sozialistischen Ländern, aber auch Stipendien für sozialistische Künstler, vornehmlich aus Jugoslawien und Polen, in geringerem Umfang auch für ungarische und tschechoslowakische Künstler). So wurden seitens der USA beispielsweise allein zwischen 1952 und 1956 42 Übersetzungen von amerikanischen Büchern gesponsert.⁴

Die Kultur war freilich aus jugoslawischer Sicht auch zweckdienlich, wenn es um die eigene Stellung innerhalb Osteuropas ging. Zum einzigen Großangriff Titos auf moderne Tendenzen in der Kunst kam es genau in der Phase der Annäherung zwischen der UdSSR und Jugoslawien im Jahre 1962, und bezeichnenderweise zog etwa zur selben Zeit Chruščev gegen modernistische Tendenzen in der Zeitschrift „Novyj mir“ (Neue Welt) zu Felde. Vielleicht war Titos Attacke gegen die abstrakte Kunst ein kleines Zugeständnis auf einem Nebenfeld, um Solidarität mit Moskau zu demonstrieren, ohne aber gewichtigere Interessen zu opfern.

Das schlagendste Beispiel für den Profit, den Jugoslawien aus seiner unorthodoxen Kulturpolitik gezogen hat, stellt jedoch die Massenkultur dar. Jugoslawische Unterhaltungsmusik und jugoslawische Filme waren ein populärer Exportschlager, besonders in die Länder des Ostblocks. Hierhin gingen überdies 78 % aller Übersetzungen jugoslawischer Bücher.⁵ Wie in manch anderem Produkti-

³ Vgl. Arhiv Jugoslavije, fond CK SKJ, VIII,II, k.26, 2-b-110.

⁴ Vgl. Arhiv Jugoslavije, fond CK SKJ, k.30, VIII, II/g.8

⁵ Vgl. Arhiv Jugoslavije, fond CK SKJ, k.37, 2-g-13.

onsbereich (in der Bekleidungs- oder auch der Möbelindustrie) hat Jugoslawien dabei westliche Trends ‚recycelt‘ und sie so gen Osten weiterverkauft.

Das Experimentieren mit einer unorthodoxen Ästhetik hatte allerdings nicht nur den Zweck, das Ausland in den Schatten zu stellen. Vielmehr triumphierte auch in der Schaffung eines Kultes der Revolution, also bei einem für die Legitimation des Regimes im Inneren ausgesprochen wichtigen Element, recht früh schon die modernistische Konzeption. Einzig die jugoslawischen Kommunisten wohl haben den Kult ihrer Partei und ihrer Revolution unter Zuhilfenahme modernistischer Mittel in einer westlich anmutenden Manier ausgeführt. Bereits ab Beginn der fünfziger Jahre errichtete man die meisten revolutionären Denkmäler im Lande in einem modernistischen Stil (vgl. Mitrović 1975, 37).

Populäre Kultur

Wie sich der ideologische Gebrauch moderner Kunsterfahrung in ‚szenischen Künsten‘ oder im Film äußerte, ist ein bisher kaum untersuchter Problemaspekt. Unter dem Begriff szenische Künste seien hier vor allem die Feierlichkeiten zu Titos Geburtstag und anlässlich verschiedener revolutionärer Jubiläen verstanden, die mit der Zeit zu echten Happenings im Geiste des avantgardistischen westlichen Theaters wurden.⁶

Auch der Bereich der Unterhaltungsmusik durchlief unter dem jugoslawischen Regime eine ähnliche Evolution. Der Jazz etwa war anfangs, wie auch in den anderen sozialistischen Ländern, verschrien als dekadente und „bourgeoise“ Kunst (vgl. Luković 1988, Janjatović 2001). Schon wenn sich zu viele schnelle Rhythmen fanden, galt das als verkommen und ‚ungesund‘. Mit der Zeit jedoch avancierte Jazz nicht nur zu einer akzeptierten Musikrichtung, sondern jugoslawischer Jazz und Pop wurden – wie auch andere Formen der jugoslawischen Unterhaltungskultur – zur Exportware. Heimische Musiker interpretierten westliche Hits oder sangen sie einfach nach und brachten sie als „ihre“ Lieder auf den Markt im Osten. In dieser Hinsicht waren Đorđe Marjanović und Darko Kraljić besonders erfolgreich (vgl. Luković 1988, 11, 13, 34 ,85-88). Wurde einst der Rock ’n Roll von der ideologischen Flanke aus angegriffen, so gelang es mit der Zeit auch ihn zu „zähmen“ und den Bedürfnissen des Regimes anzupassen. In den siebziger und achtziger Jahren gab es zahlreiche Rocksongs, welche die revolutionären Traditionen und Marschall Tito verherrlichten. Erst in den achtziger Jahren traten Rockmusiker auf den Plan, die politisch kritische Lieder boten. In dieser Sphäre wie auch in allen anderen Kulturbereichen zeigte die kommunistische Macht im einstigen Jugoslawien eine erstaunliche Kapazität, fremde ideelle Einflüsse aufzunehmen und sie an die eigenen ideologischen Bedürfnisse anzupassen. Nirgends ist dies besser zu verfolgen als am Beispiel des Films.

⁶ Dazu lohnt ein Blick in den Ausstellungskatalog; vgl. Leposavić 2004.

Film

Das wichtigste Feld für die – wie es im kommunistischen Sprachgebrauch heißen würde – ‚ideologische Formung der Massen‘ war der Film. Die Aufarbeitung dieser Problematik gerade aus ex-jugoslavischer Sicht steckt allerdings noch in den Anfängen. Zu verweisen ist zwar auf eine hervorragende Untersuchung aus der Feder der britischen Professorin bulgarischer Herkunft Dina Jordanova (2001) über den Zusammenhang zwischen Ideologie und Film während der neunziger Jahre auf dem Balkan, zum vorausgegangenen Zeitraum hingegen gibt es nur Weniges an derartigen Studien (vgl. Volk 1986, Franić 2000). Filme übten einen außerordentlich starken Einfluss aus, einen so großen, dass sogar die geschichtsbezogenen Vorstellungen derjenigen, die sich heute selbst als Antikommunisten bezeichnen mögen, auf Partisanenfilmen gründen. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass die im Kriegsgeschehen der neunziger Jahre agierenden Četniks ihr Image von den Četniks aus den Partisanenfilmen von Veljko Bulajić herleiteten. Die Partisanenfilme sind allerdings ein so weites Thema, dass hier vorerst nur einige grundlegende Hypothesen aufzustellen sind:

1. Gerade die Filmschaffenden hatten früh erkannt, dass ideologische Wirkung auf implizite Art und Weise effektiver zu vermitteln ist denn durch direktes Agitieren. In den Partisanenfilmen, die zu besonderem Ruhm gelangten, gibt es keine namentliche Erwähnung der Partei. Es ist durchaus kein Zufall, dass für diese Filme meist nicht sowjetische Kriegsfilm, deren Ästhetik eine andere ist, das Genremuster lieferten, sondern vielmehr Western, amerikanische Kriegsfilm, die französische Neue Welle oder der italienische Neorealismus. Eine vergleichende Untersuchung zu Ideologie und Ästhetik von Kriegsfilm unter Einbezug der Filmkunst verschiedener Länder (z. B. Polens, der DDR und Jugoslawiens einerseits, Italiens, Frankreichs, der BRD und Amerikas andererseits) wäre ein unbedingt sinnvolles Unterfangen.

2. Daher lag der Hauptakzent im jugoslavischen Kriegsfilm schon früh auf unkonventionellen rebellischen Helden und nicht auf Kommissaren oder ähnlichen politisch geradlinig gedachten Figuren. Im Film „Saša“ (1962) sind die Hauptdarsteller Mitglieder einer Teenagerbande. Alle gehen davon aus, dass sie Delinquenten sind, dabei sind sie geheimnisvolle Helden der Widerstandsbewegung. In der Fernsehserie und im Film „Otpisani“ (1974, Die Abgeschriebenen) bildet eine Gruppe charmanter Herumtreiber die Protagonisten; diese werden ebenfalls Helden der Widerstandsbewegung. Die Popularität des Films „Valter brani Sarajevo“ (1972, Valter verteidigt Sarajevo) beruht auf einer Reihe von Abenteuern im Stil von James Bond. Eine solche Orientierung ist freilich auch das Produkt einer pragmatischen Grundhaltung. Dahinter verbarg sich vermutlich die Absicht, die Revolution den neuen Generationen nahe zu bringen, die bereits mit der westlichen, vor allem der amerikanischen Kinematographie aufwuchsen.

3. Tito selbst wird in den Partisanenfilmen ausgesprochen selten dargestellt. Das ist nicht etwa auf irgendwelche Bescheidenheit zurückzuführen, sondern auf die Tatsache, dass die Künstler ähnlich denen, die im Mittelalter der Kirche verhaftet waren, ein Problem damit hatten, diese oberste ‚Gottheit‘ im Kontext ihrer weltlichen Ideologie darzustellen. Erst in den siebziger Jahren taucht Tito als filmische Figur auf, einmal auch gespielt von Richard Burton⁷, ansonsten ist seine Präsenz im Film äußerst eingeschränkt.

4. Weniger um Filme zum Thema Revolution entstanden die politischen Konflikte. Sie wurden vielmehr durch solche Filme ausgelöst, welche die sozialistische Wirklichkeit ‚falsch‘ darstellten. Die legendäre „crni talas“ (schwarze Welle) machten hauptsächlich Filme über das Gegenwartsleben aus, die sich diesem mit einem realistischen, fast dokumentarischen Ansatz zuwandten. Eine Ausnahme stellen die Filme von Dušan Makavejev dar, dessen ‚politische Unkorrektheit‘ in der blasphemischen Parallelisierung von revolutionären Heiligtümern und pornographischen Inhalten bestand. Ein Beispiel dafür ist der Film „WR-Misterije organizma“ (WR-Mysterien des Organismus⁸).

5. Dass der Staat in Filme investierte, die in bezug auf die politische Orthodoxie grenzwertig waren oder dieser direkt zuwiderliefen, taugt nicht etwa dazu, einen ‚großen Liberalismus‘ des Regimes zu illustrieren. Jiří Menzl hat die bisweilen unglaublichen Fälle, wie Filme mit ihrer Freizügigkeit alle Erwartungen übertreffen konnten, als eine Kombination aus Liberalität des Regimes und „bolschewistischem Schlendrian in Geldfragen“ interpretiert.⁹ Der bürokratische Apparat war im Sozialismus einfach viel chaotischer und weniger durchdacht, als man gemeinhin annimmt. Daher die riesigen Investitionen in Filme, die der kommunistischen Orthodoxie überaus fern sind, und dies nicht nur in Jugoslawien, sondern auch in der UdSSR (man denke nur an Andrej Tarkowskij), der ČSSR und in Polen. Kam es dennoch zu einem Skandal, dann zeigte die Partei sehr wohl ihr wahres, unflexibles Gesicht. Politisch problematische Filme hatten allerdings so gut wie keine Massenwirkung, und in einer demokratischen Gesellschaft wäre man als Filmemacher Bankrott gegangen. Unter den gegebenen Bedingungen jedoch bescherte der Angriff auf das Regime eine internationale Promotion und ermöglichte strahlende Karrieren in der

⁷ Die Bemerkung bezieht sich auf den Film „Sutjeska“, der im deutschsprachigen Raum unter dem Titel „Die fünfte Offensive – Kesselschlacht an der Sutjeska“ bekannt wurde, s. auch nachfolgende Abbildung; *Ann. d. Red.*

⁸ Es handelt sich um den Psychoanalytiker und Sexologen Wilhelm Reich; der Autor des Beitrages bietet auch folgende Lesart an: Mysterien des Orga(ni)smus; *Ann. d. Red.*

⁹ Erklärung von Menzl im nationalen serbischen Fernsehen am 28. Februar 2004.

westlichen Welt. Das gilt im Übrigen gleichermaßen auch für die Literatur, die Philosophie und andere Bereiche.



Hollywood-Glamour und Tito-Kult: Richard Burton als Tito im Film „Sutjeska“ (1973, Regie Stipe Delić)



Künstlerische Provokation: Marxismus und sexuelle Revolution im Film „W. R. – Mysterien des Organismus“ (1971, Regie Dušan Makavejev)

Katz-und-Maus-Spiel

Generell war die Politik der jugoslawischen Regierung gegenüber den Künstlern eher eine des Korrumpierens und des Einkaufens als der Einschüchterung und Repression. Es wäre aufschlussreich, die von den jeweiligen Regimes in den sozialistischen Ländern angewandten Strategien im Umgang mit Künstlern einmal miteinander zu vergleichen. Dann würde sich gewiss zeigen, dass das seitens des jugoslawischen Regimes zu beobachtende abweichende Vorgehen hauptsächlich wohl dem eigenen Bestreben geschuldet war, vor der Welt das Image eines ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘ zu wahren. Von daher wurden auch ungewöhnlich wenig Künstler und Wissenschaftler wirklich vertrieben, zumal in Belgrad. In Jugoslawien als einer komplexen Föderation unterschied sich allerdings die Haltung gegenüber den Intellektuellen auch von Republik zu Republik. Das liberalste Regime war nach den fünfziger Jahren zweifelsohne das slovenische. Was die Verhältnisse in Serbien betrifft, so war man auch hier im Großen und Ganzen recht tolerant, ausgenommen eine Phase zu Beginn der siebziger Jahre, als es zu einer groß angelegten Abrechnung mit den sogenannten ‚Anarcho-Liberalen‘, den ‚Reformisten‘ innerhalb der Partei, kam. Am repressivsten ging man wohl in Bosnien und der Herzegowina vor, die komplizierteste Situation aber herrschte in Kroatien, denn hier spielte die nationale Frage mit hinein. Die Zagreber Machthabenden vertrieben die Intellektuellen meist unter dem Vorwand, sie seien ‚Nationalisten‘. (Unter demselben Vorwand wurden natürlich auch in Bosnien Intellektuelle ausgewiesen, allerdings wurde es bei dem

dort gegebenen Niveau der Repression erst in den siebziger und achtziger Jahren möglich, ‚nationalistische‘ Ansichten auch öffentlich zu artikulieren.)

Woran hat das jugoslawische Regime Anstoß genommen? Ein großes Problem war ein gewisses ideologisches Chaos, auf das bereits Leszek Kołakowski (1981, pass.) verwiesen hat. Er hat treffend bemerkt, dass man in Jugoslawien dem Regime mehr entgegensetzen, gleichzeitig aber auch leichter ins Gefängnis kommen konnte als etwa in den liberalsten Staaten des sowjetischen Machtbereichs, in Ungarn und in Polen. Diese paradoxe Situation resultierte aus jenem Zustand des Chaos, in dem sich, was das System betrifft, das Land befand. Eine Möglichkeit, Repressionen zu entgehen, bestand im Umzug in eine andere Republik. Viele Künstler, auch Wissenschaftler kamen ihrer Ausweisung dadurch zuvor, dass sie Zuflucht in einer anderen Republik suchten. Andererseits verhielten sich Künstler oftmals doch eher konformistisch und passten sich den Notwendigkeiten des Regimes an. Das freilich ist eine durchaus allgemeine Erscheinung, die man in der ganzen staatssozialistischen Welt ausmachen kann, nur war die „ästhetische Strategie“ der jugoslawischen Künstler anders geartet. Während überall sonst in Osteuropa der *sozialistische Realismus*, die Schöntechnik und Glorifizierung der *sozialistischen Wirklichkeit*, über mehr oder minder lange Zeit angesagt blieb und bedient wurde, ging der Konformismus der jugoslawischen Künstler häufig in eine vollkommen entgegengesetzte Richtung. Der Literaturkritiker Sveta Lukić hat schon 1963 den *sozialistischen Ästhetizismus* beschrieben, d.h. das bewusste Umschiffen der tatsächlichen gesellschaftlichen Probleme. Anders gesagt, nicht die Form war das Problem – die Abstraktion wurde in gewisser Weise sogar als eine Art eskapistische Strategie unterstützt. Wie am Beispiel des Films zu sehen war, waren es die naturalistischen, mit den gesellschaftlichen Problemen befassten Filme, die echten Angriffen seitens der Regierung ausgesetzt waren, nicht aber die modernistischen ästhetischen Experimente. Ähnlich verhielt es sich auch in der Literatur. Einer der seltenen Fälle, wo ein literarisches Werk von Tito persönlich angegriffen und formal verboten wurde, betrifft den Roman (und das Theaterstück) von Dragoslav Mihailović „Kad su cvetale tikve“ (1968, dt. Als die Kürbisse blühten, 1972), eine naturalistische und realistische erschütternde Geschichte von den tragischen Auswirkungen der Repressionen auf das Leben der kleinen Leute an der Peripherie Belgrads.¹⁰

Haben also die jugoslawischen Kommunisten zugelassen, dass, was die künstlerische Ausdrucksform betrifft, „tausend Blumen blühen“, so gab es doch manch ein Thema, über das offen nachzudenken nicht erlaubt war. Es existierten mehrere solcher generellen Tabus. Das größte war selbstverständlich Tito. Der Kult um ihn unterschied sich in nichts von den totalitären Führerkulten, wurde er auch mit ‚modernen‘ künstlerischen Mitteln geschaffen. Trotz ihrer Ästhetik des Happenings gemahnten die Festlichkeiten anlässlich seiner Geburtstage an entsprechende Inszenierungen in Nordkorea und China.

¹⁰ Dazu auch der Beitrag von A. Richter im vorliegenden Band.

Das zweite Tabuthema waren die nationalen Beziehungen, insbesondere im Umfeld des Zweiten Weltkrieges. Und damit ist eines der tragischsten ideologischen Vorurteile verbunden. In Jugoslawien ist es niemals zu einer anständigen intellektuellen Diskussion über diese Traumata gekommen. Das Einzige, was gestattet war, waren Kunstwerke und wissenschaftliche Werke, welche die Partisanenbewegung glorifizierten und die „Verräter“ in den Reihen der eigenen Nation kritisierten. Eine umfassende Bewältigung der Geschichte hat es nie gegeben.¹¹ Deshalb sollte man sich jetzt vielleicht fragen, inwieweit die promodernistische ästhetische Ideologie des jugoslawischen Regimes nützlich oder schädlich war. Denn während in den oberen Etagen der Kultur, in den hell erleuchteten Salons, die besten Intellektuellen und Schriftsteller frei spielen konnten mit ihren modernen, großzügig finanzierten und im Westen gern gesehenen modernistischen Formen, passierte im Keller der Kunst etwas Schreckliches. In diesen finsternen Räumen des ‚historischen Unterbewusstseins‘ wuchs, inniglich gehätschelt von zweitklassigen Künstlern, der grauenvolle Mister Hyde des Hasses, der Intoleranz und der blutrünstigen Mythen heran. Die künstlerische Elite hatte für derartige Themen und ihre Schöpfer (abgesehen von wenigen Ausnahmen, zu denen etwa Slobodan Šnajder gehört) nur Verachtung übrig. Eingeschlossen in ihrem Elfenbeinturm bemerkte sie nicht, wie Mister Hyde nach und nach Besitz ergriff von der Seele der verschiedenen jugoslawischen Völker. Und als dann der Kommunismus zu Fall gekommen war, zerstörte die Demokratisierung den Elfenbeinturm. Die sich als Elite verstehenden Historiker, Schriftsteller und Künstler mussten voller Abscheu mit ansehen, wie intellektuelle Pornographen dem Keller entstiegen und die Massen in eine destruktive Ekstase führten – man denke etwa an den Roman „Nož“ (1982, Das Messer) von Vuk Drašković. Eine Antwort indes hatten sie nicht parat. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass die Demokratie eher die chauvinistischen Populisten begünstigt hat als die aufgeklärten Angehörigen der Elite zu unterstützen.

Es ist also durchaus zu sagen, dass, längerfristig gesehen, die Toleranz der jugoslawischen Kommunisten gegenüber dem Modernismus negative Folgen zeitigte. Sie machte eine kompromisslerische ‚Kohabitation‘ der intellektuellen Elite mit dem Regime möglich. Die Elite, vom eigenen Regime wie auch von der internationalen Öffentlichkeit mit Aufmerksamkeit umschmeichelt, ließ es sich wohl sein inmitten der globalen künstlerischen Trends. Diese Elite empfand Abscheu gegenüber dem vulgären Chauvinismus und den dunklen Traumata der Geschichte. Aber eben jenen leeren Raum nahmen chauvinistische Populisten in Beschlag. Gesiegt hat der Atavismus und Konservatismus, nicht nur im ideellen, sondern nun auch im ästhetischen Sinne.

¹¹ Über die Unvollständigkeit dieses Prozesses und den fatalen Einfluss des Fehlens jener Katharsis hat auch Wolfgang Höpken geschrieben (vgl. z.B. Höpken 1999a, 1999b).

Literaturverzeichnis

- Arhiv Jugoslavije, fond CK SKJ, VIII,II, k.26, 2-b-110.
- Arhiv Jugoslavije, fond CK SKJ, k.30, VIII, II/g.8.
- Arhiv Jugoslavije, fond CK SKJ, k.37, 2-g-13.
- DENEGRİ, J. 1993. *Pedesete: teme srpske umetnost* [Die Fünfziger: Themen der serbischen Kunst]. Novi Sad.
- DILAS, M. 1948. Izveštaj o agitaciono-propagandnom radu [Bericht über die Arbeit in Agitation und Propaganda]. In: *Peti kongres* [Fünfter Kongress]. Beograd, 1948.
- FRANIĆ S. 2000. *Svođenje računa: jugoslovenska filmska misao 1896-1996* [Eine Bilanzierung: die jugoslawische Filmidee]. Beograd.
- HÖPKEN, W. 1999a. Vergangenheitspolitik im sozialistischen Vielvölkerstaat: Jugoslawien 1944-1991. In: Bock, P., Wolfrum, E. (Hrsg.). *Umkämpfte Vergangenheit. Geschichtsbilder, Erinnerung und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich*. Göttingen, 210-243.
- 1999b. Krieg und historische Erinnerung auf dem Balkan. In: Behring, E. et al. *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*. Stuttgart, 1999b, 371-380.
- IORDANOVA, D. 2001. *Cinema of Flames: Balkan Film. Culture and the Media*. London.
- JANJATOVIĆ, P. 2001. *Ilustrovana YU rok enciklopedija* [Illustrierte Enzyklopädie des YU-Rock]. Beograd.
- Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* [Jugoslawische Malerei des sechsten Jahrzehnts]. 1980. Beograd.
- KOLAKOWSKI [Kołakowski], L. ²1981. *Die Hauptströmungen des Marxismus. Entstehung, Entwicklung, Zerfall*. 3. Bd., München u. Zürich.
- LEPOSAVIĆ, R. 2004. *vlasTito iskustvo past present* [Macht/Tito/Eigene Erfahrung past present]. Beograd.
- LUKOVIĆ, P. 1988. *Bolja prošlost* [Die bessere Vergangenheit]. Beograd.
- MANEVIĆ, Z. 1972. *Novija srpska arhitektura-srpska arhitektura 1900-1970* [Die neuere serbische Architektur – serbische Architektur 1900-1970]. Beograd.
- MARKOVIĆ, P. 1999. U potrazi za novim putem: Jugoslovenski eksperiment u društvu i kulturi posle 1948. godine [Auf der Suche nach einem neuen Weg: Das jugoslawische Experiment in Gesellschaft und Kultur nach 1948]. In: Kačavenda P. (Hrsg.). *Yugoslav-Soviet Conflict in 1948*. Beograd, 211-222.
- MATVEJEVIĆ, P. 1982. *Jugoslovenstvo danas* [Jugoslawentum heute]. Zagreb, 1982.
- MILORADOVIĆ, G. 2005. *Sovjetizacija jugoslovenske kulture* [Die Sowjetisierung der jugoslawischen Kultur]. (Dissertation an der Philosophischen Fakultät Belgrad). Beograd.
- MITROVIĆ, M. 1975. *Novija arhitektura Beograda* [Die neuere Architektur Belgrads]. Beograd.
- PROTIĆ, M. B. 1993. *Nojeva barka I. Pogled s kraja veka (1900-1965)*. [Noahs Arche I. Ein Blick vom Ende des Jahrhunderts (1900-1965)]. Beograd.

VOLK, P. 1986. *Istorija jugoslovenskog filma* [Geschichte des jugoslawischen Films]. Beograd-Ljubljana.

ZINOVJEV, A. 1985. *Polet naše mladosti* [Der Elan unserer Jugend]. Beograd.

Beograd

Predrag J. Marković

Übersetzt von Eva Kowollik

DIE SOZIALISTISCHE LITERARISCHE ÖFFENTLICHKEIT IN SICH WANDELNDEN POLITISCHEN KONTEXTEN

Eine vertiefte und unvoreingenommene Untersuchung der Formen des ideologischen Lebens in der kommunistischen Epoche fehlt bislang. Zweifellos war dieses von den offiziell institutionalisierten Normen der kommunistischen Idee und vom Führungsanspruch der Partei dominiert, doch das allein machte es noch nicht aus. Betrachtet man die existierenden geistigen Praktiken aufmerksam, werden vielmehr auch andere starke Strömungen sichtbar, Strömungen, die sich nicht notwendig oppositionell zu den offiziellen Vorgaben verhielten, sondern ihnen eher zur Seite traten. Es handelt sich dabei um Praktiken, die allmählich ins Zentrum des geistigen Lebens gelangten und die Bedeutung einer heimlichen, unbezeichneten Konterideologie gewannen. Dem, was vielleicht „literarische“ Oppositionshaltung zu nennen wäre, kommt in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zu.

Die Erscheinung an sich ist nicht neu, schon Alexis de Tocqueville hat sie in „L'Ancien Régime et la Révolution“ (1909, dt. Der Alte Staat und die Revolution, 1959) beschrieben. Im absolutistischen Frankreich von Mitte des 18. Jahrhunderts stellte die tagtägliche Einmischung der Literaten in die öffentlichen Belange einen der Grundfaktoren gesellschaftlicher Dynamik dar. „Literat“ ist hier ein Oberbegriff für unterschiedlichste Tätigkeitsbereiche – von der politischen Philosophie bis zum Verfassen von Gassenhauern. Trotzdem eint diese Literaten eine gemeinsame Position, nämlich die Kritik der herrschenden Ordnung von der Warte der Vernunft und des natürlichen Menschen her. Eine solche Position erscheint deshalb als „literarische“, weil sie laut Tocqueville keine sonderlichen Berührungspunkte mit dem realen Zustand der Dinge hat und weil hinter der radikalen Kritik kein pragmatisches Programm steckt. (Dem negativen Beigeschmack bei diesem Begriff entspricht sinngemäß unser „Stubengelehrter“, also jemand, der sich fernab von den realen Problemen mit abstrakten Konstruktionen befasst.)

Zwei Jahrhunderte später sollte Jürgen Habermas in „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ (1962) eine ähnliche Sichtweise und dabei den Begriff der „literarischen Öffentlichkeit“ bieten. Dieser kam in den europäischen Gesellschaften während der den bürgerlichen Revolutionen vorausgegangenen Epoche demnach insofern besondere Bedeutung zu, als sie sich teilweise in eine private bzw. halbprivate politische Öffentlichkeit transformierte und als solche fungierte.

Eine verspätete Ausgabe solch einer „literarischen Öffentlichkeit“ florierte in den kommunistischen Ländern Mittel- und Osteuropas. Namentlich sie brachte charakteristische Veränderungen in der allgemeinen Stimmungslage der Gesellschaft zum Ausdruck, und hieraus wiederum erwuchs auch der privilegierte Status des „Literaten“. Der „Literat“ war nicht nur ein wichtiger Bestandteil des ideologischen Herrschaftsmechanismus, er war vielmehr der einzige, der legale Möglichkeiten besaß, von den vorgeschriebenen Normen abzuweichen – und sei es minimal. In jenem Kontext, wo politische Freiheiten vollkommen fehlten,

war es allein der Bereich der Kunst, der Kultur generell, welcher sich, bedingt durch seine Spezifik, der totalen Überwachung entzog. In diesem Bereich, der naturgemäß zugleich der Bereich der Subjektivität ist, war die Kontrolle, so streng sie auch vorging, letztlich weniger effektiv – es sei denn, der Literat unterwarf sich ihr freiwillig und akzeptierte in seinem Innersten Kunst als bewusste Propaganda. Je mehr die „literarische Öffentlichkeit“ sich in eine maskierte Systemkritik verwandelte, desto mehr Einfluss gewann der „Literat“ auf die öffentliche Meinung und die Stimmungen der Massen, ja er begann sie zu beherrschen.

Man kann die „literarische Öffentlichkeit“ als Herstellung einer speziellen kritischen Metasprache der Wirklichkeit sehen. Dieser Prozess äußerte sich im „Abweichen“ von den Geboten der offiziell geheiligten Doktrin des sozialistischen Realismus, in der Abkehr von den durch sie nahe gelegten Themen, Problemen, Heldentypen und Gestaltungsmitteln. (Die Parteiideologen waren zur Umsetzung ihrer Strategie zunehmend auf finanziell großzügig geförderte Auftragswerke angewiesen, die von der literarischen Partei-Nomenklatura verfertigt wurden.) Anders jedoch als die französischen „Literaten“ zur Zeit der Aufklärung brachten die unsrigen keine originäre politische Philosophie hervor; das, was sie beflügelte, existierte bereits seit langem. Ihre zentrale Botschaft bestand vielmehr in einer bestimmten Haltung, die mitunter völlig intuitiv vertreten wurde (den Reflexen des Schaffens überhaupt gehorchend), mitunter aber auch in den Kategorien einer traditionell humanistischen und realistischen Kulturtheorie gedanklich verankert erschien.

So hat in Bulgarien während der letzten beiden Jahrzehnte des Staatssozialismus die Praxis von Kunst, Kunstkritik, Ästhetik und Kunstsoziologie allmählich zu einem indirekten Disput mit den Prinzipien des sozialistischen Realismus und den Kulturauffassungen der Partei geführt. Das äußerte sich beispielsweise in folgenden Punkten:

- in der Verteidigung der innerhalb der Kultur und des Kulturauditoriums stattfindenden Differenzierungsprozesse: hierbei besteht ein enger Zusammenhang mit der Funktionserweiterung der Kunst – vor allem wurden unlängst noch verteufelte Unterhaltungsfunktionen oder auch ein Hedonismus in Rechnung gestellt; zugleich aber wurde auch das Recht auf eine kritische Position, ja die Notwendigkeit einer solchen begründet
- im Ansatz, die Kriterien für den demokratischen Charakter von Kultur neu zu bestimmen: während der Parteistandpunkt den breiten Zugang zur Kultur betonte (also eine elementare naturalistische Ästhetik vertrat) und die thematische Verbundenheit mit dem Leben der Arbeiterklasse als Avantgarde sowie die Umsetzung des historischen Optimismus verlangte, lagen hier die Akzente auf der Erweiterung des kulturellen Spektrums, auf der individuellen Entscheidungsvielfalt bei der Aneignung kultureller Werte und auf der Schaffung von Stimuli zur Entwicklung des ästhetischen Geschmacks