

Put mira

Die Erinnerungslandschaft Bosnien und Herzegowinas

Gian-Reto Gredig
Gerhardstrasse 6
8003 Zürich
079 349 44 80
gian-reto@gmx.net

Hauptfach: Ethnologie
1. Nebenfach: Sozialpsychologie
2. Nebenfach: Allgemeine Psychologie

Lizenziatsarbeit eingereicht bei
Prof. Dr. Michael Oppitz

Ethnologisches Seminar
der Universität Zürich
Andreasstrasse 15
8050 Zürich

April 2008

Prolog	1
Einleitung	3
Das heutige Bosnien und Herzegowina	7
Der Weg bis zum Daytoner Friedensvertrag	7
Der Friedensvertrag von Dayton und seine Folgen für die politische Konstituierung des heutigen Bosnien und Herzegowina	8
Das heutige Bosnien und Herzegowina – ein prekärer Zustand.....	10
Die Entstehung von Put mira	13
Vor dem ersten Aufenthalt	13
Erster Aufenthalt: Die fotografische Praxis Goran Galiés	14
Ankunft	14
Dreharbeiten	14
Fragestellung	15
Methode.....	17
Zweiter Aufenthalt: Vom Beobachter zum Komplizen.....	19
Ankunft	19
Dreharbeiten	19
Fragestellung	20
Methode.....	22
Erste Schnittphase – Die Installation Prokleta avlija	23
Dritter Aufenthalt: Nachdreh.....	24
Ankunft	24
Fragestellung, Methode, Dreharbeiten	25
Postproduktion.....	25
Zweite Schnittphase – Die Installation Ma biće bolje.....	25
Dritte Schnittphase – Der Rohschnitt von Put mira	28
Vierte Schnittphase – Der Feinschnitt von Put mira.....	29
Restliche Postproduktion	32
Erinnern in Put mira	34
Private Beschäftigung mit dem Kriegserbe	37
Professionelle Beschäftigung mit dem Kriegserbe.....	39
Kollektive Trauerrituale	43
Einschreibung des Krieges in die Landschaft	45
Touristische Beschäftigung mit dem Kriegserbe	47
Künstlerische Beschäftigung mit dem Kriegserbe	49
Epilog – Put mira als Erinnern	52
Bibliographie	56
Anhang – Karte von Bosnien und Herzegowina, Szenenindex	60
Curriculum vitae	64

Einleitung

Ich hatte ein nicht sehr differenziertes Interesse am ehemaligen Jugoslawien, als ich 2002 den Fotografen Goran Galić kennen lernte und mich entschied, ihn bei seinem fotografischen Projekt in Bosnien und Herzegowina¹ mit einer Videokamera zu begleiten. Ich wusste, dass in Sarajevo der erste Weltkrieg seinen Anfang genommen hatte, weil dort Franz Ferdinand, der Österreich-Ungarische Thronfolger, bei einem Attentat erschossen wurde. Die olympischen Winterspiele von 1984 in Sarajevo lösten eine vage Verbundenheit mit diesem Ort aus, weil ich selber in den Bergen mit Schnee, Skifahren und Eishockeyspielen aufgewachsen bin. Die Kriege in Jugoslawien in den neunziger Jahren schliesslich flimmerten während meiner Jugend allabendlich in die wohlbehütete elterliche Stube. Vor allem die Fernsehbilder von Menschen, die zu Fuss durch hügelige, bewaldete Gegenden flüchteten, blieben in meinem Gedächtnis haften. Interesse weckte Ex-Jugoslawien auch durch Filme wie Emir Kusturicas *Underground*.

Im Wintersemester 2001/2002 besuchte ich bei Prof. Dr. Michael Oppitz das Seminar *Bronisław Malinowski*, in dem ich einen Vortrag über die fotografischen Arbeiten Malinowskis, seine Beziehung zu seinem Jugendfreund und Künstler Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) und die unterschiedlichen Positionen der beiden (Wissenschaft und Kunst) hielt. Im Proseminar *Das Gespräch im Film* von Susanna Kumschick beschäftigten wir uns mit verschiedenen Gesprächs- und Interviewformen und dem Typus des sprechenden Menschen in verschiedenen Dokumentarfilmtraditionen. Ich lernte in dieser Veranstaltung auch den ethnographischen Dokumentarfilm kennen, schaute mir Filme der MacDougalls, von Dennis O'Rourke, Robert Gardner, Jean Rouch usw. an.

¹ Der offizielle Name des Landes ist *Bosnien und Herzegowina*, aber da dies ein recht schwerfälliger Name ist, benutze ich stattdessen in der Folge *Bosnien*.

All diese einzelnen Themen waren also vorhanden. Und als ich 2002 von meinem damaligen Mitbewohner erfuhr, dass Goran Galić ein fotografisches Projekt in Bosnien verfolgte, passen all diese Elemente zusammen. Ich fragte Goran gleich bei unserem ersten Treffen, ob ich ihn mit einer Videokamera auf seiner fotografischen Reise begleiten dürfe – womit er einverstanden war.

Im Verlauf der folgenden fünf Jahre entstand schliesslich ein Film, der verschiedene Ausprägungen des Umgangs und der Erinnerungsarbeit mit der bosnischen Kriegsvergangenheit thematisiert. Persönliche Lebensgeschichten privater Personen treffen auf verschiedene Formen professioneller Beschäftigung (öffentlicher) Personen mit dem Kriegserbe, kollektive Trauerrituale treffen auf in die Landschaft eingeschriebene Kriegsgeschichten, eine touristengerechte Aufbereitung der Geschichte einer Stadt auf Geschichten über die Bilderarbeit während des Krieges – und als Bindeglied zwischen diesen Orten und Menschen: Goran Galić, der mit seiner fotografischen Arbeit das Heimatland seiner Eltern und dessen Geschichte mit eigenen Augen kennen lernen und verstehen will und – wie er sagt – eine Bestandesaufnahme versucht. Der Film *Put mira* beschäftigt sich also – in Form einer visuellen Arbeit – im Kontext von Bosnien einerseits mit der Erinnerungs- und Vergessenskultur und andererseits mit dem, was Marcus Banks und Howard Morphy *visual systems* und *visible culture*² nennen.

Die Erforschung visueller Systeme und sichtbarer Kultur ist aber nur ein Teil der visuellen Anthropologie, denn

[...] it is as much concerned with *the presentation and consumption of anthropological knowledge* as with *the production of that knowledge*. At the most general level there is a duality of focus: on the one hand visual anthropology concerns *the use of visual material in anthropological research* [...] and on the other it is *the study of visual systems and visible culture* [...] – it both produces visual texts and consumes them.³

Ich versuche nun in der vorliegenden (schriftlichen und filmischen) Arbeit diesen verschiedenen Polen der visuellen Anthropologie gerecht zu werden. Einerseits möchte ich in der schriftlichen Arbeit meinen Gebrauch eines visuellen Forschungsmittels, also den Prozess ethnologischer Wissensproduktion, beschreiben und reflektieren. Andererseits werden im Film visuelle Systeme gezeigt und thematisiert, was ich im schriftlichen Teil noch vertiefen und analysieren werde. Erinnerung findet in *Put mira* einerseits in Gesprächen, in denen erinnert wird, statt, andererseits wird sie durch Kriegsspuren und -monumente repräsentiert. Letztere gehören zugleich auch zur sichtbaren Kultur. Über die sichtbare Kultur wird

² Banks und Morphy 1997: 1

³ ebd.: 1-2, Hervorhebungen von mir

wiederum in Gesprächen über das Bildermachen reflektiert, womit der Kreis zu Erinnerungstätigkeiten wieder geschlossen wird. Nicht zuletzt ist der Film *Put mira* als visuelle Anthropologie selbst auch visuelle Kultur. Konkreter: Er ist Teil einer visuellen (westlichen) Tradition, die Bosnien, die Nachkriegssituation und seine Erinnerungskultur in bestimmte Bilder fasst. Indem er dies macht, wirkt er auch wieder auf die Erinnerungskultur Bosniens zurück.

Im Folgenden möchte ich den Aufbau der vorliegenden Arbeit kurz skizzieren. Ich werde im Kapitel *Das heutige Bosnien und Herzegowina* zuerst einen kurzen Überblick über die politische und gesellschaftliche Situation in Bosnien geben, da die Nachkriegssituation die Ausgangslage für meine Feldforschung bildete. Ich möchte kurz auf das Daytoner Friedensabkommen von 1995 eingehen. Dieser Friedensvertrag bildet nämlich die Grundlage, auf der das heutige politische Bosnien organisiert ist und funktionieren sollte. Des Weiteren möchte ich darauf eingehen, wie im heutigen Bosnien mit dem Erbe des Krieges umgegangen wird, welche Institutionen darin involviert sind und wie die Politik sich damit beschäftigt. Ich werde die allgemeine gesellschaftliche Befindlichkeit und wirtschaftliche Lage kurz beschreiben.

Im Kapitel *Die Entstehung von Put mira* werde ich die Geschichte dieses Lizentiatsprojekts – von der ersten Idee und dem ersten Aufenthalt über die weiteren Aufenthalte, die Änderungen des Konzepts, die entstehende künstlerische Zusammenarbeit mit Goran, die gemeinsamen Installationen *Prokleta avlija* und *Ma biće bolje*, bis hin zur Premiere des Films in Solothurn 2007 – darstellen und reflektieren. Dieser Feldbericht könnte insofern von Interesse sein, als er schildert, wie der Film aus einem Oszillieren zwischen der künstlerischen, filmischen und wissenschaftlichen Arbeit und der gegenseitigen Befruchtung dieser Ansätze entstand. In diesem Kapitel werde ich auch Veränderungen in der Fragestellung und in der Methode aufzeigen und analysieren, die sich im Laufe der Feldforschung ergeben oder aufgedrängt haben.

Im darauf folgenden Kapitel *Erinnern in Put mira* werde ich den zentralen inhaltlichen Themenbereich des Films beschreiben: die Erinnerungskultur in Bosnien im Allgemeinen und in *Put mira* im Speziellen. Ich werde auf die verschiedenen Muster, wie mit dem Kriegserbe auf individueller und kollektiver Ebene umgegangen wird, und auf die Sichtbarwerdung und das Sichtbarbleiben des Kriegserbes eingehen. Ich werde exemplarisch einzelne Gespräche und Szenen aus dem Film beleuchten und sie in das Konzept des Films einordnen. Es geht mir darum, verschiedene im Film gezeigte Erinnerungstätigkeiten und Repräsentationen des

Kriegserbes zu benennen und zu beschreiben und diese in Beziehung zum geisteswissenschaftlichen Diskurs zu Gedächtnis und Erinnerung zu setzen.

Abschliessend werde ich im Kapitel *Put mira als Erinnern* das Verhältnis zwischen mir und Goran, der zentralen Figur meines Films, reflektieren. Wie hat sich die Verschiebung des methodischen Ansatzes von teilnehmender Beobachtung zu immer stärker werdenden Komplizenschaft mit Goran auf das Projekt ausgewirkt? Bestanden auch andere Komplizenschaften? Mit den Opfern? Mit den Tätern? Besteht gar eine Komplizenschaft Gorans und meiner Bilder mit einer mitteleuropäischen, vorurteilsbehafteten Darstellungstradition des Balkans? Ist *Put mira* als Teil einer Erinnerungs- und visuellen Kultur, die sich mit Bosnien beschäftigt, auch Teil der bosnischen Erinnerungs- und visuellen Kultur? Diese Fragen werde ich im abschliessenden Kapitel diskutieren und zudem die verschiedenen Stränge dieser Arbeit zusammenführen.

Epilog – Put mira als Erinnern

Ich möchte abschliessend nochmals auf den Begriff der Komplizenschaft zurückkommen. Marcus diskutiert diesen in seinem Aufsatz *The Uses of Complicity in the Changing Mise-en-Scène of Anthropological Fieldwork*, wobei er darauf hinweist, dass der Begriff der Komplizenschaft ambivalent ist: Einerseits meint der Begriff eine Partnerschaft in einer böswilligen Tätigkeit, andererseits auch den Zustand des Komplex- oder Involviertseins in der Beziehung zu einem Dritten.⁷⁴ In diesem Spannungsfeld kann die Entstehung der vorliegenden Arbeit betrachtet werden.

Neben der Komplizenschaft mit Goran, auf die ich bereits hingewiesen habe und auf die ich am Schluss nochmals zurückkommen werde, bestehen auch andere mögliche Komplizenschaften. Als Aussenstehender habe ich eine Sicht auf Bosnien, die vom mitteleuropäischen Diskurs über ‘den Balkan’ im Allgemeinen und über den Krieg in Bosnien im Spezifischen geprägt ist. Südosteuropa wurde zwar nie kolonialisiert, aber von verschiedenen Grossmächten immer wieder als strategisch wichtiges Gebiet bezeichnet und darum besetzt:

For the Ottomans, as well for Western colonial cultures, the Balkans formed the ‘bridge’ between the East and the West, a metaphor naturalized by Ivo Andrić in his Nobel Prize-winning novel, *The Bridge over the Drina*. That metaphor of the ‘bridge’ induces endless hermeneutical circles which transform a ‘bridge’ into a ‘wall’, dividing rather than connecting.⁷⁵

Eine andere Metapher, die bei der Beschreibung des ‘Balkans’ immer wieder gebraucht wird, ist diejenige einer seismologischen Störungszone: „As is often the case, the Balkans are thus defined not by identity traits of their own but by their position on the *fault line*, their fate

⁷⁴ Marcus 1997: 100

⁷⁵ Bjelić 2002: 15-16

predetermined by their explosive ‘in-betweenness’.⁷⁶ Auch US-Präsident Clinton benutzte die Bezeichnung *fault line* zur Beschreibung der Region, wo das Kosovo liegt, als er sich am Vorabend (24.3.1999) der ersten NATO-Bombardierungen Serbiens in einer Fernsehansprache an die amerikanische Öffentlichkeit wendete.⁷⁷ Im Zusammenhang mit den Kriegen auf ‘dem Balkan’ wird auch immer wieder die These jahrhundertealter ethnischer Spannungen repetiert:

[The] mechanistic and timeless notion of perpetual fault lines tends to go hand in hand with the recourse to equally timeless ‘ancient hatreds’ as the preferred explanation for every Balkan conflict. Because of their ‘ancient hatreds’, the Balkan peoples, irreconcilably divided by different religious and cultural affiliations, are forever fated to be at each other’s throats ‘like cats and dogs’.⁷⁸

Ich möchte hier nicht weiter auf die Diskussion eingehen, was die Gründe für die Kriege im Zuge des Zerfalls Jugoslawiens waren, da dies den Umfang dieser Arbeit sprengen würde. Aber ich möchte darauf hinweisen, dass die Ethnologie als eine Disziplin, die im Kontext des europäischen Kolonialismus entstanden ist, sich dieser Verban­delung weiterhin bewusst sein muss, um nicht eine Komplizenschaft in dieser historischen Linie mit der Kolonialisierung einzugehen. Laut Marcus verweist Renato Rosaldo genau auf diese Verschränkung: „[Rosaldo] directly confronts complicity in fieldwork relationships within the broader historical context of colonialism in which the traditional *mise-en-scène* of ethnography has always been situated.“⁷⁹ Hier ist also nicht die Komplizität mit einem Informanten oder dem Untersuchungsgegenstand gemeint, sondern diejenige mit der Tradition einer aus dem Kolonialismus entstandenen Sichtweise oder deren Folgen.

Sich der Gefahr dieser möglichen Komplizenschaft bewusst zu sein, war also auch im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit wichtig, denn, wie bereits gesagt, komme ich von aussen nach Bosnien und berichte danach über diesen Ort vornehmlich in der Schweiz. Inwiefern ich dieser Komplizenschaft nicht verfallen bin, kann ich bis anhin nur schwierig beurteilen, da ich noch nicht viele Reaktionen auf unsere Projekte von den Protagonisten in unseren Projekten oder anderen Leuten in Bosnien erhalten habe.

Eine weitere mögliche Komplizenschaft kann im Zusammenhang mit der prekären Nachkriegssituation Bosniens, in der die Aufarbeitung des Krieges bisher viele Fragen offen gelassen hat, gesehen werden. Es ist eine Situation, in die viele Akteure verwickelt sind und

⁷⁶ Goldsworthy 2002: 25, Hervorhebung von mir

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ ebd.: 26

⁷⁹ Marcus 1997: 87, vgl. auch Rosaldo 1989

viele unterschiedliche Agenden verfolgt werden und Animositäten wirken. Unsere Arbeit entstand in diesem Umfeld und wir waren deshalb diesen Kräften ausgesetzt, die um die verschiedenen Interpretationen der Geschehnisse in Bosnien ringen. Es besteht daher die Gefahr, instrumentalisiert zu werden, in eine Komplizenschaft mit einem der Akteure gezwängt zu werden – ein Partner in einer böswilligen Tätigkeit zu werden –, anstatt die Position einer komplexen Beziehung zum ganzen Untersuchungsgegenstand wahren zu können.

Diesen beiden Typen möglicher Komplizenschaften wirkte eine dritte entgegen: Durch die Einführung der verabredeten Gespräche nahm Goran in meiner Feldforschung eine Doppelstellung ein. Einerseits war er immer noch Protagonist, Mittler und Hauptuntersuchungsobjekt (als Fotograf, Bildproduzent und -hinterfrager, aber auch als Heimkehrer mit biografischem Ballast), andererseits entstand durch diese Zusammenarbeit aber auch eine Komplizenschaft, die den Blick gemeinsam auf Bosnien richtete. Goran war ethnographisches Objekt einerseits und Co-Ethnograph andererseits. Man könnte von einer dialogischen Ethnologie sprechen, in der mein Hauptinformant zu einem Dialogpartner wurde.⁸⁰

Goran seinerseits versuchte unter Zuhilfenahme der fotografischen Praxis aus seiner Position eines Insiders herauszukommen. Er versuchte, dem auf ihn als Privatmenschen einflussnehmenden, rein serbischen Diskurs zu entfliehen, indem er – was vorerst paradox anmuten mag – begann, Bosnien zu bereisen, indem er also in das Land eintauchte. Indem er dies tat, verfiel er nicht etwa dem *going native*, sondern umgekehrt: Er konnte – mithilfe des Fotoapparats – der Position des *being native* eine distanziertere Seite hinzufügen und somit auch die Position eines Outsiders einnehmen. Allerdings geht es nicht darum, dass Goran seine Herkunft aufgeben und neutral sein soll, sondern dass er – und darauf hat Abdullah sehr schön hingewiesen⁸¹ – als Serbe versucht, neutral zu sein. Dass er beide Positionen, die des Insiders und die des Outsiders, in sich zu vereinen versucht.

Ich hingegen nahm nie die Position eines Insiders ein. Aber durch die Zusammenarbeit mit Goran entstand die Möglichkeit einer kollaborativen Ethnographie, die die Aussensicht wahr, temporär aber auch eine Art Innensicht einnehmen konnte. Betrachtet man nur Goran, könnte man sagen, dass Goran beide Seiten in sich vereint, diejenige eines Insiders und diejenige eines Outsiders, dass er *als* Serbe versucht, neutral zu sein. Betrachtet man Goran und mich als ein Forschungsteam, dann repräsentiert Goran den Insider und ich den Outsider. Beide Betrachtungsweisen bringen unseren Ansatz in die Nähe einer in der Ethnologie weit verbreiteten Praxis: „In terms of the traditional *mise-en-scène* of fieldwork, most anthropologists

⁸⁰ Spittler 2001: 4

⁸¹ vgl. das Kapitel *Private Beschäftigung mit dem Kriegserbe*

have always understood themselves as being both inside and outside the sites in which they have been participant observers.“⁸²

Diese Konstellation ermöglichte es uns, nicht Partner in einer böswilligen Tätigkeit zu werden, sondern eine komplexe Beziehung zum ganzen Objekt der Untersuchung zu wahren.

Die eben aus methodologischer Sicht beschriebene Konstellation kann auch aus der inhaltlichen Perspektive von *Put mira* betrachtet werden. Goran und *Put mira* vereinigen auf sich verschiedene Typen des Erinnerns. Sie stehen beide für das zersplitterte Gedächtnis Bosniens. Goran ist einerseits privater Erinnerer – dies tut er aus serbischer sowie schweizerischer Perspektive –, andererseits ist er künstlerischer Erinnerer, was ihn aus der Privatheit in die Öffentlichkeit des Erinnerns führt. *Put mira* wiederum zeigt verschiedenste Praxen der Erinnerung. Dadurch ist *Put mira* seinerseits auch eine Erinnerungstätigkeit und damit Teil des Diskurses innerhalb der Konstitution des kollektiven Gedächtnisses in Bosnien.

In der vorliegenden schriftlichen und filmischen Arbeit habe ich visuelle Systeme und sichtbare Kultur, die im Zusammenhang mit Erinnerungstätigkeiten und Erinnerungspolitiken in Bosnien stehen, untersucht. Gleichzeitig ist der Film selbst auch Teil einer visuellen Kultur und leistet Erinnerungsarbeit.

⁸² Marcus 1997: 97