

TATJANA PETZER

Blickregime und Bildgewalt. Eine Inventur des neuen makedonischen Films

Abstract. This article examines Macedonian films produced since the country's independence in 1991. It focuses on three aspects of said films: the Balkans' eroticism, narrations of war, and the aesthetics of violence. The author refers to the "mythoeroticism" of space and discovers in Macedonian films a metaphor established by other authors, i. e. the region as Europe's unconscious, where the most primitive and scandalous passions are located. She explores the narratives of war and the strategies of survival present within the directors' handling of the first twenty years of Macedonian independence. Finally, she describes a specific architecture – especially prisons and internment camps – as well as physical markers – tattoos, drug addiction, trauma – as aspects of an aestheticization of violence in Macedonian films. Among others, she analyses films by Cvetanovski, Mančevski, the sister and brothers Mitevski, Mitričeski, Panov, Popov, Ristovski, and Trajkov.

Tatjana Petzer ist Dilthey Fellow am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin sowie Oberassistentin für Slawische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich.

Mit dem Slogan „Small Country – Big Cinema. Come Discover the Soul of a Nation“ warb das erste Festival des makedonischen Films im November 2008 in New York.¹ Das seit 1991 unabhängige Makedonien hat demnach nicht nur festgelegte geographische Grenzen, es hat auch eine Seele, die sich dem Besucher durch das Kino offenbaren wird. Auch ohne die spekulative Frage nach der Beschaffenheit der Seele der – jungen und von den Nachbarn nicht unumstrittenen – makedonischen Nation aufzuwerfen, kann vorausgeschickt werden, dass die Positionen des neuen makedonischen Films insofern Narrative des *nation-building* transportieren, als er über die Problematisierung historisch-

¹ Das Festival fand im „Village East Cinema“, einem der bekanntesten Kinos von New York City, statt, vgl. Macedonian Films in New York, unter <<http://www.culture.in.mk/story.asp?id=26494>>. Auf alle Internetseiten wurde am 10.08.2010 zuletzt zugegriffen. Filmfestivals sind oftmals die einzigen Plattformen für Filme aus Ost- und Südosteuropa, da ihre Distribution auf dem internationalen Filmmarkt und selbst in den Nachbarländern sehr eingeschränkt ist, vgl. Dina IORDANOVA, Feature Filmmaking Within the New Europe: Moving Funds and Images Across the East-West Divide, *Media Culture Society* 24 (2002), H. 4, 517-536, 530-534.

politischer Umbrüche hinaus direkt und indirekt auch all das inszeniert, was heute auf der politischen Bühne des Balkans weiterhin ein Streitapfel zu sein scheint: die Eigenständigkeit von Geschichte, Sprache und orthodoxer Kirche, ja selbst der Name der makedonischen Nation.²

Die Filmproduktion Makedoniens, eines ökonomischen Schlusslichts unter den Nachfolgestaaten des sozialistischen Jugoslawien, basierte zunächst überwiegend auf der Unterstützung der Nachbarn und aus Westeuropa;³ erst 2008 kam auch der von der makedonischen Regierung eingerichtete „Filmski Fond na Makedonija“ zur Finanzierung der einheimischen Filmindustrie zum Tragen. Auf nationalen und internationalen Festivals des makedonischen Films⁴ werden nicht nur Neuerscheinungen, sondern auch Tradition und Kontinuität, d. h. Beispiele aus der makedonischen Filmgeschichte gezeigt, die 1905 mit Aufnahmen der Manaki-Brüder begann – nach ihnen ist das „Festival na filmskata kamera braka Manakim“ in Bitola, heute ein internationales Filmkamera-Festival, benannt.⁵ Klassiker der 1947 gegründeten makedonischen Produktionsgesellschaft *Vardar Film* genießen wieder Popularität, etwa Živorad Mitrovićs „Solunski atentatori“/„Die Attentäter von Thessaloniki“ (1961), der an die patriotischen Studenten erinnert, die sich im April 1903 opferten, um die Aufmerksamkeit der Weltöffentlichkeit auf die Freiheitsbewegung in Thrakien und Makedonien sowie auf die Massaker der osmanischen Machthaber an der dortigen Bevöl-

² Zum Namensstreit zwischen Griechenland und Makedonien vgl. das Road-Movie „A Name Is a Name“ (2009) des isländischen Regisseurs Sigurjon Einarsson. Makedonien sei, so Einarssons Fazit, „a nation held hostage because of its name“, vgl. den Film-Trailer unter <<http://www.anameisaname.com/EN/index.html>>. Zu den historischen Hintergründen des Namensstreits und den aktuellen Standpunkten zur Bezeichnung „Former Yugoslav Republic of Macedonia“ (FYROM) vgl. Demetrius Andreas FLOUDAS, Pardon? A Conflict for a Name, in: George KOURVETARIS (Hg.), *The New Balkans: Disintegration and Reconstruction*. New York 2002, 85-128.

³ Zu Strategien und Möglichkeiten der Co-Produktionen und -Finanzierungen in Makedonien und allgemein im ost- und südosteuropäischen Filmgeschäft seit den 1990ern vgl. Igor Pop TRAJKOV, *The Geopoetics of Film Heritage. The EU Influence on Macedonia's Film Repertoire*, *Kinoeye. New Perspectives on European Film* 3 (2003), H. 10, 29.09.2003, unter <<http://www.kinoeye.org/03/10/trajkov10.php>>; und IORDANOVA, *Feature Filmmaking* (wie Anm. 1).

⁴ Zum 100. Jahrestag des makedonischen Films veranstaltete das Wiener „Topkino“ im November 2005 „Mazedonische Filmtage“; das Programm findet sich unter <http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx?target=123750&mark=mazedonische+filmtage#show_123750>; in London fand 2009 zum wiederholten Male ein makedonisches Filmfestival statt, *Macedonian Film Festival Starts in London*, *Balkan Travellers*, 24.09.2009, unter <http://www.balkantravellers.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1176>, und in Toronto wird ein solches bereits zum vierten Male ausgetragen, vgl. die Webseite des Festivals unter <<http://www.macedonianfilmfestival.com>>.

⁵ Vgl. Boris NONEVSKI, *Vekot na filmot vo Makedonija*. Skopje 1995, und die informative Webseite der Kinoteka na Makedonija unter <<http://www.maccinema.com>>.

kerung zu lenken,⁶ und Kiril Cenevskis „Crno Seme“/„Der schwarze Same“ (1971), der die brutale Behandlung von Partisanen, darunter zahlreiche Ägäis-Makedonier, thematisiert, die im Zuge des griechischen Bürgerkriegs in Konzentrationslagern für Kommunisten interniert wurden. Der neue makedonische Film knüpft auch an diese jugoslawische Tradition an. Nicht selten bestimmen Grundkonstellationen wie Revolution und Entgrenzung bzw. Internierung und Grenzen das Szenario.

Spätestens seit Milčo Mančevskis Debütfilm „Pred doždot“/„Vor dem Regen“ (1994), der in Venedig den Goldenen Löwen gewann und für den Oscar nominiert wurde, gilt der makedonische Film als Insidertipp, ungeachtet dessen, dass es sich gerade bei diesem Film um eine ausgesprochene Co-Produktion handelt⁷ und der Regisseur in New York lebt. Nahm man „Pred doždot“ als Dokumentation aktueller Ereignisse wahr und nicht, wie intendiert, als eine Warnung vor dem drohenden Ausbruch ethnischer Konflikte, so wurde Mančevskis zweiter Spielfilm, „Prašina“/„Staub“ (2001), der die Biennale in Venedig eröffnete, von der Kritik als slawisch-majoritärer („rassistischer“) Kommentar zum aktuellen makedonisch-albanischen Konflikt auf der Folie der osmanischen Besatzungsgeschichte umgedeutet.⁸ Eine derartige Regionalisierung und Politisierung wird der Filmkunst natürlich nicht gerecht. Was Gefahr läuft, Ausdruck von patriotischem Pathos zu werden, eignet sich nicht für anspruchsvolles Kino, es sei denn, es wird zum Gegenstand subtiler filmästhetischer Transformation.

Die Ästhetisierungsprozesse, die Raum und Körper, Bild und Text im Film durchlaufen, komplementieren aktuelle gesellschaftliche Diskurse, die, metaphorisch gesprochen, zunächst vom Weitwinkelobjektiv der Kamera erfasst, auf die Leinwand jedoch in einer spezifisch filmischen Verarbeitung projiziert werden. Daher richtet sich das Augenmerk der Filmanalyse auch auf strukturelle Bedingungen – auf die technisch vermittelte Form des Sehens, also den Blick

⁶ Die Attentate spielen, wie der Ilinden-(Eliastag-)-Aufstand vom 2. August 1903, eine große Rolle in der makedonischen nationalen Mythologie. Die historischen Ereignisse wurden von Lucien Nonguet („Massacres de Macédonie“) und Charles Rider Noble („Macedonian Rebels fight against the Turks“) gefilmt.

⁷ Unter dem Stichwort „co-producing nationality“ diskutiert IORDANOVA, Feature Filmmaking (wie Anm. 1), 533f., die Nationalisierung von Filmen, die, obwohl aus internationaler Zusammenarbeit hervorgegangen, nach thematisch-nationalen Gesichtspunkten klassifiziert werden.

⁸ Der Film greift die makedonischen Aufstände um die Jahrhundertwende und die Vergeltungsaktionen der osmanischen Besatzer auf. Zur Rezeption vgl. Iris KRONAUER, Dust – On Politics, War, and Film, Beitrag auf der interdisziplinären Konferenz „(Re)Inventing Collective Identities – an Interdisciplinary Conference on the Film Dust, Universität Leipzig, 15.-17.01.2004, unter <http://www.manchevski.com.mk/html%20en/inventing_collective_identities.html>. Siehe auch Mančevskis Statement zur Reflexion der aktuellen gesellschaftlichen Situation in seinen Filmen im Interview mit Necati SÖNMEZ, The Rain Comes Again? Macedonian Director Milcho Manchevski Interviewed, unter <http://www.ce-review.org/0/1/15/kinoeye15_sonmez.html1>.

durch die Kamera – und historisch-kulturelle Aspekte, das heißt die Produktion gesellschaftlich relevanter Bilder, die meist die vorherrschende hegemoniale soziale Ordnung repräsentieren. Das Verhältnis von Ästhetik und Politik wird durch diese strukturierenden Kategorien des *Blickregimes*⁹ und durch die *Bildgewalt*¹⁰ evident, d. h. durch die soziokulturellen und ideologischen Implikationen des „Blicks“ sowie durch den ambivalenten Zusammenhang von Bildern der Gewalt und der Gewalt der Bilder. Bei meiner Bestandsaufnahme dominierender, gleichwohl heterogener Filmsujets frage ich daher nach den Bilderordnungen und ästhetischen Aspekten, die den Szenarien Makedoniens bzw. des Balkans und den Inszenierungen von Gewalt in und nach den Kriegen zugrunde liegen.¹¹

Die Erotik des Balkans

Ein Streifzug durch die makedonische Filmothek seit 1991 enthüllt Episoden aus Vergangenheit und Gegenwart oder auch den Blick in die Zukunft, eng beieinanderliegende Bilder des Friedens und der Gewalt vor der beeindruckenden Kulisse makedonischer Landschaften und der Symbole orthodoxer und islamischer Kultur. Patriotische Heimatliebe wird mit einem Bewusstsein verschränkt, dass die von Bergen umschlossenen Klöster und Märtyrergräber Makedonien zur Wiege des Christentums in Europa machten. Es sind aber auch Schichtbilder, in denen die Spuren der Zerstörung, die ein Jahrhundert der Umbrüche und Kriege in dieser Landschaft hinterlassen hat, wirkmächtig

⁹ Ich folge hier Kaja SILVERMAN, Dem Blickregime begegnen, in: Christian KRAVAGNA (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, 41-64, die von der Subjekt-Konzeption in der Bild- und Blicktheorie Jacques Lacans' (Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse) ausgeht, derzufolge in visuellen Prozessen die mediale Konstruktion von Wirklichkeit von externen Blickpunkten mitbestimmt wird – d. h. es ist zwischen dem „Sehen“, das vom Betrachter ausgeht, und dem präexistenten „Blick“, der auf dem Sehenden selbst ruht, zu unterscheiden. Vgl. Jacques LACAN, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten u. a. 1978.

¹⁰ Dass Bilder der Gewalt allgegenwärtig sind und von Bildern Gewalt ausgeht, ist ein Gemeinplatz. Der Philosoph Jean-Luc Nancy etwa hat die parallele Ambivalenz, von der sowohl die Gewalt als auch das Bild geprägt seien, vor dem Hintergrund ethischer, juridischer und ästhetischer Regulierungsforderungen von Bildgewalt und Gewaltbildern untersucht und die Frage nach der Verantwortung von Kunst aufgeworfen. Gewalt zeige sich in ihrer Wirkung immer bildhaft, das Bild durch seine Rivalität zum Abgebildeten und seine künstlerische Umcodierung gewaltsam. Vgl. Jean-Luc NANCY, Bild und Gewalt, in: Daniel TYRADELLIS / Burkhardt WOLF (Hgg.), *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*. Frankfurt/M. u. a. 2007, 33-44.

¹¹ Eine umfassende Analyse zum makedonischen Film steht noch aus. Die Überblicksbeiträge von Robert ALEJGOZOVSKI, *The Postmodernism in the Macedonian Film (parts I-II)*, *Blesok – literatura i drugi umetnosti* 27 (Juli – August 2002) und *Blesok* 28 (September – Oktober 2002) sowie Ana VASILEVSKA, *The New Macedonian Film, Blesok* 45 (November – Dezember 2005), greifen in ihren Analyse Kriterien zu kurz. Auch der vorliegende Beitrag trägt in dieser Hinsicht einen einführenden Charakter.

sind. Dabei handelt es sich nicht um Inszenierungen, die allein die Absurdität historischer und aktueller Ereignisse vor Augen führen. Vielmehr sieht man komplexe Projektionen national-mythologischer und transnationaler Räume wie auch deren Peripherien und Grenzen, die durch die Filmsprache auf eine symbolische Ebene gehoben und, eingerahmt von der entsprechenden Filmmusik balkanischer Provenienz, emotionalisiert werden.

Die filmischen Topographien visualisieren, mit Alexander Kiossev gesprochen, die „Mythoerotik des Raumes“ – eine der wesentlichen topologischen Ordnungen der „libidinösen Ökonomie“ Europas.¹² Dem bulgarischen Kulturtheoretiker zufolge lässt sich Europa in „erogene“ Zonen unterteilen, die nach den entsprechenden vorherrschenden Wertmustern Ziel geopolitischen Begehrens sind und Gruppenidentitäten strukturieren.¹³ Mit „Balkan“¹⁴ werde auf der europäischen Landkarte die Region der zweifellos primitiv-skandalösesten Leidenschaften (Krieg und Sex, Gewalt und Gaunerei, Essen und Trinken usw.) abgesteckt. Dort sei auch der Sitz des Unterbewusstes.¹⁵ Dieser Kartierung liegt anscheinend nicht zuletzt eine narzisstisch-exhibitionistische Beziehung zugrunde: Mit den Informationsfiltern der Massenmedien, durch die das mit „Balkanismus“ verminte Territorium überhaupt erst Formen annimmt, geben sich die Voyeure preis, und der von ihnen beobachtete Balkan verrät sich seinerseits durch „nesting orientalism“,¹⁶ wobei in den gegenseitigen Stereotypisierungen der benachbarten und koexistierenden Ethnien das Objekt ihres Begehrens – Europa – aufscheint. Und insbesondere der Balkanfilm „seems

¹² Alexander Kiossev, Mitteleuropa und der Balkan. Erotik der Geopolitik. Die Images zweier Regionen in den westlichen Massenmedien, *Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen* 1 (1992), 102-119.

¹³ Vgl. auch Ivaylo DITCHEV, The Eros of Identity, in: Dušan I. BJELIĆ / Obrad SAVIĆ (Hgg.), *Balkan as Metaphor – between Globalization and Fragmentation*. Cambridge/Mass., London 2002, 235-250.

¹⁴ Zu geographischen sowie zunehmend auch symbolischen Konzeptionen des Balkans vgl. exemplarisch für die stetig anwachsende Literatur Alexander DRACE-FRANCIS, Zur Geschichte des Südosteuropakonzepts bis 1914, in: Karl KASER / Dagmar GRAMSHAMMER-HOHL / Robert PICHLER (Hgg.), *Europa und die Grenzen im Kopf*. Klagenfurt 2004, 275-286; Maria TODOROVA, *Imagining the Balkans*. New York 1997; BJELIĆ / SAVIĆ (Hgg.), *Balkan as Metaphor* (wie Anm. 13).

¹⁵ Der Balkan wird oft, beispielsweise unter Rekurs auf Emir Kusturicas „Bila jednom jedna zemlja“/„Underground“ (1995), als das kollektive Unbewusste der westlichen Kultur dargestellt. Vgl. u. a. Der westliche Pazifismus und seine die Entpolitisierung vorantreibende Haltung. Gespräch mit Slavoj Žižek, *com.une.farce* 3 (1999), unter <<http://www.copyriot.com/unefarce/no3/zizek.htm>>; und Rada IVEKOVIĆ, Das balkanische Wirtshaus, philosophisch betrachtet, in: DIES., *Autopsie des Balkans. Ein psychopolitischer Essay*. Graz, Wien 2001, 108-122.

¹⁶ Vgl. Milica BAKIĆ-HAYDEN, Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia, *Slavic Review* 54 (1995), H. 4, 917-931.

to repeat the patterns so evident today in politics and social science“¹⁷ und zündet damit den diesen Ambivalenzen innewohnenden Sprengstoff, um die topographischen Verwerfungen vor Augen zu führen.

Viele mythoerotische Inszenierungen tragen einen unverkennbar ethnographischen Charakter. Beispielsweise greift Stole Popovs „Džipsi medžik“/„Gypsy Magic“ (1997) ein Balkanbild auf, das entschieden vom Motiv der Zigeuner geprägt ist – ein quasi-extraterritoriales Phänomen mit hohem Unterhaltungswert.¹⁸ Auch in Makedonien ist die Zigeunersiedlung ein wunderbarer Ort ungewöhnlicher Ereignisse und Denkweisen, des (Gauener-)Lebens in Armut, flankiert von Alkohol und Gewalt, jedoch zugleich auch größter innerer Freiheit.¹⁹ Die zufällige Bekanntschaft mit dem Hindu Dr. Ridžu, einem Angehörigen der Präventiveinsatztruppe der Vereinten Nationen in Makedonien, bringt den Roma Taip auf eine Geschäftsidee: Er lässt Ridžu Totenscheine für Großmutter, Mutter und Söhne unterzeichnen. Für die „Toten“, die fortan verborgen in der Familienhütte hausen müssen, empfängt er Geld von der Sozialhilfe, das er braucht, um sich einen Wunsch zu erfüllen: nach Indien, in die mythische Heimat der Roma, zu reisen. Diese kleine Gaunerei, eine Versuchung der Zivilisation, die dennoch stereotyp der Randexistenz zugeschrieben wird, leitet eine Reihe von Missgeschicken ein, deren Höhepunkt Taips Tod ist. Sein toter Körper wird von einem Güterzug erfasst und von der Zigeunersiedlung fortgetragen – die Tragikomödie eines nomadischen Lebens findet mit dieser letzten symbolischen Fahrt ein Ende.

Die interethnischen Spannungen in Makedonien,²⁰ die in einem Spektrum

¹⁷ Dina IORDANOVA, Conceptualizing the Balkans in Film, *Slavic Review* 55 (1996), H. 4, 882-890, 883.

¹⁸ Vgl. Dina IORDANOVA, Gypsies: Looking at „Them“, Defining Oneself, in: DIES., *Cinema of Flames: Balkan Film Culture and the Media*. London 2001, 231-235.

¹⁹ Vgl. auch Aleksandar MANIĆ „Knjiga rekorda Šutke“/„Das Buch der Rekorde von Šutka“ (2005), eine serbisch-tschechische Koproduktion, die eine brillante Dokumentation über Šutka bietet – ein Ortsteil von Skopje und mit 20.000 Bewohnern die größte Roma-Siedlung Makedoniens. Šutka, das „glückliche Tal“, repräsentiert einen magischen Ort und gleichzeitig einen Unort, in dem die Geisteshaltung vorherrscht, um jeden Preis Champion (im Gänse- oder Boxkampf, als Sänger, im Rahmen von „Sex, Kleidersammlung und Kultur“ usw.) werden zu müssen. Die authentischen Charaktere sind eine bizarre Mischung aus hyperaktiven Musikproduzenten, einem Derwisch-Vampir, Transvestiten, einem Šutka-Wörterbuch- und Liedautor usw. Als Lotse durch die Episoden und Begegnungen wirkt Bajram Severdžan alias Dr. Koljo, der als Amateurschauspieler bereits in Emir Kusturicas „Crna mačka, beli mačor“/„Schwarze Katze, weißer Kater“ (1998) und Popovs „Gypsy Magic“ mitwirkte. Zu den Reaktionen auf Manićs Film in Makedonien vgl. Robert ALEGJOZOVSKI, Macedonia: Celluloid Heroes, *Transition Online*, 19.04.2006.

²⁰ Makedonien wurde zehn Jahre lang als Erfolgsfall postsozialistischer Transformationsprozesse gehandelt, wo eine Politik des interethnischen Ausgleichs zwischen der slawisch-makedonischen Mehrheit und der zweitgrößten, albanischen Bevölkerungsgruppe verfolgt werde, vgl. u. a. Stefan TROEBST, Transformationskurs gehalten: Zehn Jahre Republik Makedonien (2001), in: DERS., *Das makedonische Jahrhundert*. München 2007, 281-300. Die slawisch-

von Modellen der In- und Exklusion inszeniert werden,²¹ thematisierte bereits Mančevski eindrucksvoll in den drei Filmepisoden (Worte, Gesichter, Bilder) von „Pred doždot“.²² Dass bei der Umstrukturierung von Identitäten und Demarkationen zwischen rivalisierenden Gemeinschaften („wir“ vs. „sie“) die Innen- nicht mit der Außenperspektive zu vereinbaren ist, zeigt der Film anhand des Schicksals des Kriegsphotografen Aleksandar Kirkov, der nach 18 Jahren in London in sein makedonisches Heimatdorf zurückkehrt. Er findet eine Kluft zwischen den Ethnien vor, die gerade ihm, dem dazugehörenden Außenseiter, zum Verhängnis wird, da er glaubt, eine neutrale Position einnehmen sowie an dem erinnerten Miteinander und an den zivilrechtlichen Prinzipien festhalten zu können, die vor seinem Weggehen in Makedonien lebendig gewesen waren.

Die letzte der drei Filmepisoden, Aleksandars Rückkehr zum Ursprung, führt in eine paradiesische Landschaft und zum verfallenen Elternhaus. Die romantischen Bilder werden gleich bei seiner Ankunft durchbrochen, denn er wird zunächst als Fremder, genauer: mit dem Gewehr in der Hand, empfangen. Später wird er in einem Konflikt zwischen den Clans der benachbarten Ethnien seines Dorfes Stellung beziehen und vom eigenen Vetter erschossen. Aleksandar wird zum Opfer der zwanghaften Gruppenidentität, der er in die Quere kommt, als er das albanische Mädchen Zamira, Tochter seiner Jugendliebe Hana Halili, befreit. Zamira wird des Mordes an einem Schäfer beschuldigt und vom slawischen Mob gefangen gehalten. Nach ihrer Befreiung findet sie Zuflucht in einem orthodoxen Kloster. Der junge Mönch Kiril, Aleksandars Neffe, verrät sie nicht, sondern verlässt gemeinsam mit ihr das Kloster, um sie in Sicherheit zu bringen. Paradoxiertweise wird auch Zamira zum Opfer ihrer Familie: Vom Großvater für ihr nächtliches Fortbleiben gemäßigelt, wird sie, als sie sich zu ihrem makedonisch-christlichen Begleiter bekennt, vom eigenen Bruder erschossen.

makedonische Mehrheit räumte der albanischen Minderheit 2001 mit dem Rahmenabkommen von Ohrid weitere Rechte ein, um eine kriegerische Eskalation zu verhindern. Dass sich die slawische Bevölkerung mit diesem Vertrag in eine ungleiche Hochzeit gezwungen sah, thematisiert Peter Beringers Balkan Express-Dokumentation „Mazedonien – Macedonian Wedding. Der Krieg, der nicht stattfand“ (2006), vgl. die Webseite der Doku-Serie unter <<http://derstandard.at/fs/1242316121241/Doku-Reihe-Balkan-Express-Mazedonien>>.

²¹ Zwei Pole dieses Spektrums stellen beispielsweise Mitko Panovs Kurzfilm „Livada“/„Die Wiese“, der 1998 die märchenhaft anmutende Freundschaft zwischen einem muslimischen Bauern und einem christlichen Arzt verfilmte, und der zehn Jahre später entstandene Dokumentarfilm „Pogledni go životot niz moite oči“/„Betrachte das Leben mit meinen Augen“ von Marija Džidževa dar, der anhand des Dorfes Studeničani / Studeniçani eine stark nach außen abgeschlossene islamische Glaubensgemeinschaft, nur wenige Kilometer von Skopje entfernt, vor Augen führt.

²² Ausführliche Filmanalysen wurden im Rahmen der Tagung „Before The Rain – One Film, Many Histories“ am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz im April 1999 vorgelegt und 2002 in der Zeitschrift *Rethinking History* abgedruckt. Zu ethno-politischen Fragen vgl. Victor A. FRIEDMAN, Fable as History: The Macedonian Context, *Rethinking History* 4 (2000), H. 2, 135-146.

In dieser Perspektive manifestiert sich ethnische Gewalt in den Ausschlussmechanismen innerhalb der einzelnen Gruppen; Übertritte oder irgendein „Dazwischen“ sind nicht (mehr) zugelassen, was letztlich die Absurdität des gesellschaftlichen Wandels hervorkehrt.²³ Affektive Bindungen, die über ethnische Grenzen hinweg dennoch bestehen bleiben oder sich entwickeln, sind im Film erotisch hoch aufgeladen und folgen, kontrastiert mit dem symbolischen Schwestermord, den Prinzipien von Verbot und Übertretung.

Atmosphärisch werden diese Konstellationen durch weit ausholende Kameraabewegungen und Großaufnahmen unterstützt, welche die gefilmten Objekte buchstäblich abtasten. Erst der ins Bild gesetzte Blick verleiht der psychophysischen Semantik des Balkanraums Konturen. Mit anderen Worten: Das Kameraauge schweift über erogene Morphologien der Landschaft (Hügel, Schluchten usw.), um dann vor den zivilisatorischen Grenzen (Vorhänge, Schleier u. Ä.) zu verharren.²⁴ Mit diesem Verfahren werden en passant Konzepte der Identität und Differenz in paradigmatischen Bildsequenzen transportiert. Als Beispiel dafür kann eine Szene dienen, die die neue Freund-Feind-Konstellation durch einen Katalog der Blicke erfasst, und zwar Aleksandars Besuch bei seiner Jugendliebe Hana: sein Spießrutenlauf durch versteckte Blicke beim Gang in den albanischen Dorfteil; die abwertenden Blicke der selbsternannten Grenzposten, die ihn schließlich die imaginäre Grenze passieren lassen; der prüfend-nichtpositionierte Blick des Familienoberhauptes; der zu Boden gerichtete Blick der ehemaligen Schulfreundin, deren Söhne an dem als Eindringling empfundenen Fremden („er gehört nicht zu uns“) provokativ vorbeischauen; Aleksandars suchend-aufnehmend-enthüllende Blicke des Fotografen, der nach dem Verlassen des Hauses den Blick der von ihm immer noch Begehrten durch das traditionell vergitterte Fenster ahnt. Auch bei einer späteren Begegnung – Hana kommt im Schutz der Dunkelheit in Aleksandars Haus – ist nicht ihr Gesicht, sondern lediglich ihre Stimme präsent. Im Raum steht die Bitte an Aleksandar, sich für ihre Tochter einzusetzen, als ob es seine eigene wäre. Das Haus der Kindheit wird für ihn zum Ort der Identifikation, noch verstärkt durch die erfahrenen Ausschlussmechanismen.

²³ Die „Verschwendung wertvoller Energie bei der Befriedigung der Bedürfnisse der vorherrschenden ethnischen Gruppen – Mazedoniern und Albanern“, ebne einer zunehmenden Trennung dieser Gruppen bis hin zur Verfassungsänderung den Weg, betont Iskra GESHOSKA, Landschaften malen. Reflexionen über Mazedonien, *Passagen. Pro Helvetia Kulturmagazin* 46 (2007), 68-72, 69, 71f. Wie Mančevski problematisiert Geshoska das verloren gegangene gegenseitige Vertrauen, das keinesfalls durch gesetzliche Regelungen wiederzugewinnen sei.

²⁴ Die Kamerabilder – Zusammenfügungen zum Großen, Aufspaltungen ins Detail, Bilder des Inneren, ungewohnte Perspektiven u. Ä. – haben keine „registrierende“, sondern vielmehr eine „enthüllende“ Funktion. Erst die Filmkamera macht diese Art der Wahrnehmungen möglich, vgl. Siegfried KRACAUER, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. Karsten WITTE. Frankfurt/M. 1964, 71-94.

Wie in „Pred doždot“ unterliegen auch Mančevskis folgende Spielfilme, „Prašina“/„Staub“ sowie „Senke“/„Schatten“ (2007) magischen, zirkulären Zeitstrukturen, welche dennoch nicht in einen Zirkelschluss münden, sondern vielmehr die Ungleichzeitigkeiten gesellschaftlicher Erfahrungszusammenhänge und Imagologien hervorkehren, die sich letztlich um territoriale Landnahmen drehen. „Prašina“²⁵ umspannt zeitlich ein ganzes Jahrhundert und reicht räumlich von der nordamerikanischen *frontier* des Wilden Westens über New York und Paris ins makedonische Bergland.²⁶ Die Filmepisoden sind zunächst zwei Erzählsträngen auf verschiedenen Zeitebenen zuzuordnen: jenem der Rahmengeschichte und jenem einer erzählten Rückblende. Beide werden im Laufe des Filmes jedoch derart miteinander verschränkt, dass sie am Ende verschmelzen. Der Ausgangspunkt ist eine Zweckgemeinschaft, die die fast einhundertjährige Erzählerin Angela und Edge, ein afroamerikanischer Jugendlicher, der in ihr Apartment einbricht, im heutigen New York eingehen. Er muss sich Angelas Herkunftsgeschichte anhören und erhält den Auftrag, ihre sterblichen Überreste an ihrem Geburtsort zu beerdigen; dafür wird er sie beerben.

Die (verstaubte) Schwarz-Weiß-Rückblende beginnt im Wilden Westen bei den Brüdern Luke und Elijah, ihrer Liebe zu einer Frau und ihrer daraus folgenden Entzweiung. Luke, ein klassischer Revolverheld, bricht in die alte Welt und in ein neues Jahrhundert auf. Es ist kein Zufall, dass er auf seiner Überfahrt ausgerechnet Sigmund Freud begegnet sowie zum ersten Mal einen Film im Kino sieht und so vom „Wilden Osten“, d. h. von den makedonischen Rebellen und dem Kopfgeld, das auf den Rebellenführer ausgesetzt ist, erfährt. Was folgt, ist unter psychoanalytischer wie medientheoretischer Perspektive fassbar: eine immer wiederkehrende Geschichte über Landnahme und Gier, über Auflehnung und Freiheit, gedreht in farbigen (modernen) Einstellungen. Der amerikanische Revolverheld und später auch sein Bruder finden sich auf dem Schauplatz der Kampfhandlungen zwischen den Aufständischen und der osmanischen Armee wieder.

Der Film arbeitet mit höchst stilisierten Charakteren und typisierten Handlungsmustern. Im weiteren Verlauf durchkreuzen symbolische Bilder und Szenarien die medialen Repräsentationsstrategien von nationaler Identität. Beispielsweise entspricht die Einstellung, in der die christliche Frau des Rebellenführers den halbtoten Luke im Arm hält, der Ikonographie des Gemäldes „Das Mädchen vom Amselfelde“. Dass in „Prašina“ ausgerechnet Amerika und der Balkan miteinander in Beziehung gesetzt werden, ist zum einen auf

²⁵ Vgl. die Beiträge der Konferenz „(Re)Inventing Collective Identities“ (wie Anm. 8).

²⁶ Zum „kubistischen Geschichtenerzählen“ Mančevskis vgl. Beatrice Kobow, Wie funktioniert ein „kubistischer Eastern“? Zur Zeit- und Erzählstruktur in Milcho Mančevskis Film DUST. Leipzig Januar 2004, unter <<http://www.manchevski.com.mk/html%20en/lajpcig-kobow.pdf>>.

die Koinzidenz historischer Eckdaten zurückgeführt worden.²⁷ Überzeugender erscheint, dass hier der „Abwehrmechanismus des Kartographierten“²⁸ zum Tragen kommt, insofern als Mančevski auf den balkanischen Wilden Westen eine Sprache anwendet, die ansonsten den amerikanischen Wilden Westen repräsentiert. Mythische Balkanbilder lassen sich ohne Weiteres einfügen, und das Ergebnis ist (analog zum italienischen Spaghetti-Western) ein „Baklava-Western“,²⁹ der durch Genrezitate und deren Variation³⁰ die Relativität von Balkanklischees aufdeckt. Sie erweisen sich, wie auch die landschaftlichen Topoi (Prärien vs. Hochland), als austauschbar.

Luke, der zunächst skrupellos mit dem Gold der Rebellen den Schauplatz verlässt, kämpft dann doch noch einen überhöht heroischen Kampf gegen ein ganzes Armeeeregiment und vermag die schwangere Frau des bereits geköpften Rebellenführers, die er selbst aus Versehen angeschossen hat, so lange zu schützen, bis sie Angela – die nun einhundertjährige New Yorker Erzählerin – geboren hat. Sein Bruder, der das Massaker überlebt, wird sich des Waisenbabys annehmen und es nach Amerika mitnehmen. In der letzten Einstellung gehen die Zeitebenen visuell ineinander über: Hinter dem davonreitenden Elijah, der das Kind in Sicherheit bringt, fliegt das Flugzeug, in dem Edge sitzt, um Angelas Asche in ihre Heimat zurückzubringen. Mit dem antiken Gold der makedonischen Rebellen erbt der New Yorker auch die Geschichte, die er sich angeeignet und deren erzählerischen Verlauf er zunehmend mitgestaltet hat³¹ – eine Geschichte also, an der er sich ein gewisses Mitspracherecht erworben hat, mit der er sich identifiziert und der er sich verantwortlich fühlt, indem er diese vollendet und zu Ende erzählt.

²⁷ Stilian Yotov verweist in seinem Vortrag im Rahmen der erwähnten Leipziger Konferenz, *The „Wild West“ of the Balkans*, unter <http://www.manchevski.com.mk/html%20en/stilian_german.doc>, 2, auf folgende historische Koinzidenz: Während es 1876 in Bosnien und in Bulgarien zu Aufständen und zu militärischen Auseinandersetzungen mit den Osmanen kommt, wird in Nordamerika im Juni desselben Jahres die US-Kavallerie General Custers am Little Bighorn River vernichtend geschlagen.

²⁸ Ebd. 6f.

²⁹ Vgl. Roderick COOVER, *Dust. An Interview with Milcho Manchevski*, *Central Europe Review* 3 (2001), H. 15, unter <http://www.filmquarterly.org/issue_5802_right.html>.

³⁰ Kobow führt u. a. den amerikanischen „Buddy-Buddy Film“ an, dessen Handlung sich aus der zufälligen Begegnung eines „ungleichen Paares“ entfaltet, vgl. Kobow, *Wie funktioniert ein „kubistischer Eastern“* (wie Anm. 26), 2; Yotov verweist auf die Western-Filme „*The Magnificent Seven*“/„*Die Glorreichen Sieben*“ (1960) von John Sturges und „*The Wild Bunch*“/„*Sie kannten kein Gesetz*“ (1969) von Sam Peckinpah, Yotov, *The „Wild West“ of the Balkans* (wie Anm. 27), 13.

³¹ Etwa in der Szene „Diskussion um die Zahl der Soldaten“, in der neunmal zwischen Erzählung und Rahmenhandlung hin- und hergeschnitten wird, bevor Erzählerin und Zuhörer einen Konsens finden, sowie die gemeinsamen Polaroidbilder und die Fotomontagen, die zu Zeitdokumenten und Beweismitteln in Edges Erzählung werden.

In seinem dritten Spielfilm „Senke“/„Schatten“ inszeniert Mančevski mittels klassischem Geisterhaustopos wirkungsvoll drei Themenkomplexe: die Naturschönheit und das folkloristische Erbe Makedoniens, die Institution der makedonischen Familie mit der zentralen Figur der Märtyrer-Mutter sowie die Frage der ägäischen Makedonier. Er erzählt die Geschichte von Lazar, einem jungen Arzt, der nach einem beinahe tödlichen Verkehrsunfall versucht, wieder in den Alltag zurückzufinden. Lazar, der bedingt durch den Unfall in einer besonderen mentalen Verfassung erscheint, wird von Geistern verfolgt: Ägäische Geister, deren Knochen, wie sich im Laufe des Films herausstellt, seine Mutter, die Ärztin Dr. Perkova, für ihre Zwecke aus einem Grab entnommen hat. Lazar nimmt die Botschaft der Geister („Gib zurück, was nicht Dir gehört! Hab Achtung!“) als Tonspur auf, lässt den alten makedonischen Dialekt entschlüsseln und bringt die Knochen zurück zu ihrer Ruhestätte, nicht ohne in einer erotischen Beziehung zu einem der Geister das Schicksal der ägäischen Makedonier ein Stück weit am eigenen Leib zu erfahren. Mančevski konzentriert sich in seiner filmischen Verarbeitung eines Kapitels der jüngeren makedonischen Geschichte, wie bereits in seinem ersten Film, auf Exklusionsstrategien, die sich, aus verschiedenen Gründen, gegen Personen aus den eigenen Reihen richten. Exodus und Exil der Ägäis-Makedonier, die sich im Zuge der Balkankriege 1912/1913 auf griechischem Territorium wiederfanden und infolge des Griechischen Bürgerkriegs 1946-1949 nach Jugoslawien flüchteten, gingen mit vielfältigen Traumatisierungen einher, allen voran mit dem Verbot, in die griechische Heimat zu reisen.³²

Auch in Vlado Cvetanovskis „Tajnata kniga“/„Das Geheime Buch“ (2006) sind die Topographie und die Geschichte Makedoniens erotisch aufgeladen, allerdings hier eher im Sinne einer autoerotischen Identitätsfindung. Cvetanovski schlägt ein nach wie vor rätselhaftes Kapitel des mittelalterlichen Balkans auf, und zwar die Geschichte der Bogomilen. Pavle Bigorski, der sich mit dem mittelalterlichen Verfasser des gesuchten, in Glagolica verfassten „Geheimen Buches“ identifiziert, sendet Botschaften an die Wissenschaftler, die sich mit diesem mysteriösen Zeugnis der häretischen Bewegung, die einst auch am Ohridsee wirkte, beschäftigen und das Original finden wollen. Indes wirkt dieser Rahmen wie ein Vorwand für das eigentliche Thema des Films: Bigorskis Erzählung von seinen drei Brüdern, Metaphern nicht nur für als makedonisch definierte Tugenden – Glaube, Rebellion gegen das Böse, Verteidigung der Ehre –, sondern auch für jeweils eine der drei geographischen Regionen, in denen ethnische Makedonier leben, für Vardar-, Pirin- und Ägäisch-Makedonien. Die aktuellen Prozesse des *nation-building* nehmen im Mythisch-Imaginären Gestalt an.

³² Vgl. das Familienschicksal der heute in Deutschland lebenden makedonischen Autorin und Malerin Kica Kolbe, das sie in ihrem Roman „Egejci“, Skopje 1999, nachgezeichnet hat.

Kriegsnarrationen

Zeitnah und selbstreflexiv haben Filmemacher aus den Nachfolgestaaten Jugoslawiens die Tragödie von Zerfall und Krieg mit unkanonischen Darstellungen kommentiert.³³ Darko Mitevskis „Bal-kan-kan“ (2004) quittierte den Ausbruch von Gewalt in Makedonien mit einer schwarzen Komödie à la Emir Kusturica. Der Filmtitel klingt nach „Blut & Honig“,³⁴ vielleicht ist es aber auch der Baal Zebul, der Dämon oder Teufel also, der den exzentrisch-aufsehenerregenden Cancan tanzt. Denn bei Mitevski geht es genau darum: um die Teuflich-Mächtigen und die (unterirdischen) Rhythmen des Balkans.

Der Film beginnt mit einer Rückblende, einem „Es war einmal in Makedonien“, genauer: am Anfang der titoistischen Zeitrechnung, in den 1950er Jahren. Die Blutsbrüder Vitomir und Serafim haben sich dem Warenschmuggel aus dem kapitalistischen Westen in den sozialistischen Osten verschrieben. Von Šefket Ramadani, dem König der Unterwelt, werden sie zu einem Zugüberfall angestiftet – eine Falle, wie sich herausstellt. Nur Vitomir entkommt durch einen Sprung in die Adria der Miliz. Er erreicht die Küste Italiens, passiert die Grenze als politischer Flüchtling und führt als Don Genovese ein reiches Leben. Serafim indes stirbt im Gefängnis. Er hinterlässt einen Sohn, Trendafil Karanfilov, der sich eines Tages auf die Blutsbande besinnt, die auch der sterbende Don auf seinen eigenen Sohn, den Nachtclubbesitzer Santino, mit der Bitte überträgt, seine Schuld an Serafims Tod zu begleichen.

Die eigentliche Handlung des Films beginnt im Sommer 2001 und spart nicht mit grotesken Episoden: Trendafil flieht gemeinsam mit seiner Frau und seiner Schwiegermutter aus der Heimatstadt, um der Rekrutierung zu entgehen, und zwar in Richtung Bulgarien. Die Schwiegermutter stirbt in diesem heißen Sommer, die bulgarische Bürokratie lässt jedoch ihr Begräbnis vor Ort nicht zu, so dass der verwesende Körper nach Makedonien zurückgeschmuggelt werden muss, und zwar eingewickelt in einen Teppich. Als dieser auf der Rückreise gestohlen wird, kommt die Blutsbruderschaft zum Tragen: Santino eilt aus Italien hinzu, um den gestohlenen Leichnam zu finden. Die Suche nach dem Teppich führt die Blutsbrüder in zweiter Generation durch den gesamten kriminellen Untergrund des Balkans – über Griechenland, Serbien, Montenegro

³³ Vgl. dazu IORDANOVA, (wie Anm. 18); Pavle LEVI, Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema. Stanford/Ca. 2007, insb. Kap. 3-5; Daniel ŠUBER, Der Balkan-Krieg im serbischen Kriegsfilm der 1990er Jahre. Kulturwissenschaftliche Anmerkungen zu einem Genre, in: DAVOR BEGANOVIĆ / Peter BRAUN (Hgg.), Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien. München 2007, 203-228.

³⁴ Der Kurator Harald Szeemann konstruierte mit der Ausstellung „Blut & Honig – Zukunft ist am Balkan“ im Essl Museum für Kunst der Gegenwart in Klosterneuburg bei Wien (16.05.-28.09.2003), eine neue Etymologie, wonach sich das Wort „Balkan“ aus *bal* (türk. Honig) und *kan* (türk. Krieg) zusammensetze.

und die bosnischen Berge nach Kosovo. Dort stoßen sie auf einen neuen König der Unterwelt, der sich ebenfalls des zum Mythos gewordenen Namens von Šefket Ramadani bedient.

Die Gewalt in der bosnischen Dorfgemeinschaft, wo Muslime und Christen an einem Tisch sitzen und gemeinsame Leidenschaften wie Essen, Trinken, Singen, aber auch die Ausgrenzung von Dritten teilen, eskaliert eher marginaler Missverständnisse wegen und wird mit Slapstick-Effekten inszeniert. In Ramadanis Reich hingegen, dem Zentrum organisierter Kriminalität, sehen sich Trendafil und Santino mit wahren Bildern des Grauens – Folter, Versklavung, Abschachtung – konfrontiert. In Anbetracht der kriminellen Verstrickungen im makedonischen Bürgerkrieg ist es nicht verwunderlich, dass der Ort der dunklen Mächte, die das Zeitgeschehen beeinflussen, an Makedonien grenzt. Das, was der Balkan für Europa darstellt, symbolisiert wiederum Kosovo für den Balkan. Die Wege der makedonischen UÇK führen unmittelbar an diesen Ort des kollektiven Unbewussten, wo das zirkuläre Narrativ des Films mit einem Akt der Befreiung schließt: Trendafil findet seinen Teppich und greift, angesichts des Todes von Santino und der bis zur Unerträglichkeit zugespitzten Grausamkeit, doch noch zum Gewehr, um Menschenleben zu retten.

Von den traumatischen Erfahrungen und von der Kehrseite des Krieges, den leisen, sehr menschlichen Tönen der Liebe, der geteilten Trauer, dem schmerzlichen Verlust, genauer noch: der Pein eines Menschen als Metapher für die gepeinigte Welt, erzählt Antonio Mitrićeski „Kako loš son“/„Wie ein böser Traum“ (2003).³⁵ Die Filmepisoden, in denen sich vier Personen unterschiedlichen Alters in einer fiktiven Großstadt begegnen, formieren sich zu einem Mosaik über die psychischen Folgen der Gewalt, im konkreten Fall: die Entfremdung von sich selbst und die Unmöglichkeit von Kommunikation und Liebe. Šejtan (Teufel), gespielt von Miki Manojlović, hat als Soldat Gräueltaten begangen („Ich habe getötet, ich habe vergewaltigt, und jemand anderes hat damit begonnen, jemand anderes sagte ‚Los!‘“). Der Täter stilisiert sich zum Mitläufer, seine Kriegserinnerungen und die im Krieg erfahrene Brutalisierung machen ihm eine Rückkehr in eine Normalität unmöglich. Schließlich wird er verantwortlich für den Tod seiner Ehefrau Ikonija. Auf der Flucht vor sich selbst begibt sich Šejtan in den Westen, ein Weg, den auch ein makedonischer Student mit einem Stipendium antritt, um dem Krieg zu entgehen, und der dafür die

³⁵ Das Drehbuch basiert auf den Szenen „Nadež“/„Hoffnung“, „Vera“/„Glauben“ und „Grev“/„Sünde“ aus dem Theaterstück „Mame mu e... koj prv po na“/„Who the f... started all this“ (1996) des derzeit in Hamburg lebenden Autors Dejan Dukovski. Bereits Dukovskis Theaterstück „Bure Baruta“, das auf dem ganzen Balkan mit großem Erfolg aufgeführt wurde – in Deutschland kam es unter dem Titel „Pulverfass“ auf die Bühne –, diente als Vorlage für Goran Paskaljevićs erfolgreiche gleichnamige Verfilmung aus dem Jahr 1998, einer jugoslawisch-französischen Koproduktion mit Lazar Ristovski, Miki Manojlović, Mirjana Joković u. a.

temporäre Trennung von seiner Heimat und seiner Freundin in Kauf nimmt. Er hört die anarchistisch anmutenden Vorlesungen eines Geschichtsprofessors, der die Notwendigkeit der Kriege auf dem Balkan postuliert, findet sich in der homosexuellen Szene wieder und wird schließlich im Haus des Professors vergewaltigt – eine Traumatisierung, die ihn zur sofortigen Rückkehr nach Makedonien veranlasst.

Persönliche Schicksale und die fortdauernden psychischen und auch ökonomischen Auswirkungen, die mit dem Zerfall Jugoslawiens und den Kriegen einhergingen, stehen auch bei einer Reihe weiterer Filme im Mittelpunkt. In Teona Strugar Mitevskas „Kako ubiv svetec“/„Wie ich einen Heiligen tötete“ (2004) kommt Viola nach drei Jahren in den USA zu dem Zeitpunkt in ihre Heimat Makedonien zurück, als diese sich am Rande des Bürgerkriegs befindet. Ihr jüngerer Bruder Kokan ist in undurchsichtige Geschäfte verwickelt und unternimmt vermeintlich patriotische Aktionen, insbesondere gegen die NATO, die in einer kolonialen Rolle gesehen wird. Der Rebell bringt ein Banner mit der Aufschrift „NATO GO HOME“ an einer Straßenüberführung an³⁶ und wirft mit Steinen nach deren Fahrzeugen, wobei er unbeabsichtigt einen Soldaten (den „Heiligen“) tötet. Viola selbst ist zurückgekehrt, um ihr dreijähriges Kind wieder zu sich zu nehmen, das sie vor ihrer Familie verheimlicht hat. In die sich zuspitzenden parallelen Erzählhandlungen der beiden Geschwister sind kurze Episoden eingebettet, die den privaten Raum (z. B. trauern die Eltern dem alten Jugoslawien nach) und den öffentlichen (z. B. werden in einer kirchlichen Prozession die Gebeine eines Heiligen an seinen Bestimmungsort überführt) als Projektionsfläche von Politik und Religion vor Augen führen.

Mitevskas Filme fungieren zuweilen als Medium für soziologische Mikrostudien, so auch ihr zweiter Spielfilm, „Jas sum od Titov Veles“/„Ich bin aus Titov Veles“ (2007), der von drei Schwestern handelt, genauer von ihren Körpern, die durch den Krieg markiert sind: Die erste ist drogenabhängig, die zweite will das Land mit allen Mitteln verlassen und prostituiert sich, und die dritte schweigt seit ihrem fünften Lebensjahr, seit sie von ihrer Mutter verlassen wurde. Mitko Panovs Spielfilm „The War is Over“ (2001), mit einer makedonischen, kosovarischen und albanischen Besetzung gedreht, greift das Thema kriegsbedingter Migration auf und berichtet über ein (kollektives) Immigrantenschicksal – einen in der Schweiz lebenden Albaner, dessen Biographie sich aus Fakten des Lebens einer ganzen Reihe authentischer Personen zusammensetzt. Für den zuvor entstandenen Dokumentarfilm „Comrades“ (2000) war der in den USA lehrende makedonische Regisseur und Professor Panov 1993 in seine Heimat

³⁶ Die Filmarbeiten zu dieser Szene wurden von NATO-Soldaten gestoppt, das internationale Filmteam festgenommen und verhört – ein Missverständnis, das die damalige prekäre Situation in Skopje spiegelt, vgl. „How I Killed a Saint“ – About the Film, unter <[http://www.sistersandbrothermitevski.com/HOW%20I%20KILLED%20\(about\).html](http://www.sistersandbrothermitevski.com/HOW%20I%20KILLED%20(about).html)>.

zurückgekehrt, um, ausgehend von einer Fotografie aus dem Jahre 1981, die Wehrpflichtige bei der Jugoslawischen Volksarmee aus allen Winkeln der Föderation zeigt, nachzuforschen, in welchen Beziehungen die Soldaten von damals zum aktuellen Zeitpunkt zueinander stehen. Seinen „Kameraden“, die sich einst im Namen von „Einheit und Brüderlichkeit“ militärisch ausbilden ließen, begegnete Panov in den gegnerischen Lagern an den Frontlinien.

Auch die Videokunst hat Aufarbeitungsstrategien entwickelt, die weniger über Handlungen als über Einstellungen (im doppelten Sinne) operieren. Als Statement in symbolischen Bildfolgen spitzen sie, wie eine Arbeit der Künstlerin Irena Paskali exemplarisch verdeutlichen soll, den politischen Gehalt der Filmnarrationen zu. In einem Kurzfilm kommentiert sie durch die Überlagerung von Bildern jene Gewalt, die über Exklusionsstrategien zwischen den Konfessionen ausgetragen wird. „Na ova dno“/„Auf diesem Grund“ (2003) zeigt das Ineinandergreifen zweier heiliger Schriften und zweier Gebets- und Gesangsformen, zeigt brennende Kirchen und Moscheen sowie die Gläubigen, die auf beiden Seiten gleichermaßen Fassungslosigkeit zeigen – keiner von ihnen, so beteuern sie, würde der jeweils anderen Glaubensgemeinschaft jemals das antun, was ihnen anhand des eigenen Gotteshauses widerfahren ist.

Was die verschiedenen Genres des Balkanfilms über filmästhetische Konstanten (z. B. den typischen „magischen Realismus“ und spezifische folkloristische Klänge) hinaus auszeichnet, sind die gemeinsamen Themen³⁷ und deren unverkennbar ironische Perspektivierung – angesichts des Ausbruchs von Nationalismus, Kriminalität und Gewalt sowie des Zustands der Orientierungslosigkeit, des Zwangs und aller möglichen Absurditäten eine Überlebensstrategie *par excellence*. Die angeführten Filmbeispiele reihen sich hier ein. Als ob die Kamera selbst in den Fluss der Ereignisse hineingezogen wird, die unentwegt Attraktionen auf die Bühne bringen, ordnen die Filme im Ergebnis diese selbstreflexiv zu einer Topographie der Gewalt, aber auch der Liebe und Freundschaft durch Raum und Zeit. Sie wagen so, wenn auch zaghaft, einen Blick in die Zukunft, der jenseits gängiger Interpretationen und Prognosen liegt.

³⁷ IORDANOVA, Conceptualizing the Balkans in Film (wie Anm. 17), 887, 889 und 890 (Zitat): „[...] the Balkans share a very similar experience. The problems seem the same: patriarchy, marginality, stubbornness, hostility, narrow-mindedness, ethnic conflicts, resistance to authority, and a special ethnic harmony currently endangered by mismanaged politics.“ Vgl. auch Elizabeta SELEVA, The Macedonian Film in the Balkan Cultural Intertext, *Blesok* 4 (1998), unter <<http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=65>>.

Die Ästhetik der Gewalt

Visuelle Gewalt wird im neuen makedonischen Film, wie im zeitgenössischen Kino generell, mittels spezifischer Architekturen sowie Raum- und Körpermarkierungen modelliert und wahrgenommen. Allen voran sind Gefängnis- und Lagerfilme zu nennen, in denen textuelle und visuelle Strategien der Ästhetisierung von Gewalt Hand in Hand gehen. Drei Beispiele dafür sind Stole Popovs „Tetoviranje“/„Tattoo“ (1991), Mitričeskis Debütfilm „Preku ezeroto“/„Über den See“ (1997) und Ivo Trajkovs „Golemata Voda“/„Das große Wasser“ (2004).

Popovs Film³⁸ spielt im Jahr 1989. Er inszeniert eine Lawine der Gewalt, die, einmal ausgelöst, aller Absurdität zum Trotz nicht zum Halten gebracht werden kann. Der Mechanismus setzt an einem Bahnhof ein, der dem Protagonisten Ilija nach einem ehelichen Zerwürfnis als Schlafplatz dient und zur Endstation eines selbstbestimmten Lebens wird, da die jugoslawischen Ordnungskräfte seinen leeren Koffer verdächtig finden. Jedes folgende Szenenbild zeigt einen weiteren Raum der Gewalt: ein Polizeiauto auf dem Weg zur Untersuchungshaftanstalt, das einen Albaner mitnimmt, weil dieser zur falschen Zeit am falschen Ort war; die Haftzelle, in welcher ein sadistischer Häftling regiert; das Untersuchungsgebäude selbst, wo sich der ebenfalls in Untersuchungshaft befindliche TV-Reporter Isus (Jesus) durch ein Glasfenster in den Tod stürzt; das Gebäudetor, wo Ilija, auf seine Entlassungspapiere wartend, vom sadistischen Zellengenossen zusammengeschlagen wird, den wiederum ein Gefängniswärter totprügelt, nur um diesen Tod Ilija anzuhängen; das Gefängnis, in dem der nun wegen Totschlags verurteilte Ilija mit tätowierten Kriminellen einsitzt; schließlich Ilijas eigener Körper mit dem Jesus-Tattoo, das er sich im Andenken an den verstorbenen Isus auf die Brust tätowieren ließ und das, als religiöses Symbol verstanden, seine Haftbedingungen verschlechtert; später, als er von einem Kriminellen als Geisel genommen wird und in dessen Fluchtauto ins Freie gelangt, wird die Tätowierung zur Zielscheibe für den Todesschuss. In dieser selbstredenden kinematographischen Inszenierung weist die Tätowierung den Körper als ästhetisiertes Medium der Gewalt aus, das Gefängnis-Szenario wiederum gibt der Gewalt im gesellschaftlichen Raum eine Architektur.

In „Preku ezeroto“ verfilmte Mitričeski die Geschichte eines jungen Mannes aus der Stadt Ohrid, der in den 1950er Jahren illegal den gleichnamigen See überquert, um zu seiner Verlobten, einer im albanischen Korça ansässigen Makedonierin, zu gelangen.³⁹ Für das aus der Komintern ausgeschlossene Jugoslawien wurde Albanien quasi über Nacht ein Bunker mit unpassierbaren

³⁸ Der Film wurde 1991 auf dem Montreal World Film Festival als erster Film der neu konstituierten Republik Makedonien gezeigt.

³⁹ Die Vorlage bildete Mitričeskis kurzer Dokumentarfilm „Ljubovta na Kočo Topenčarov“/„Die Liebe des Kočo Topenčarov“ (1991).

Landesgrenzen. Im Film symbolisiert das Land einen Raum, in dem der Gewalt keine Grenzen gesetzt sind. Jahrzehnte verbringt der Makedonier, der aus Liebe nach Albanien aufbrach, aber wegen illegalen Grenzübertritts angeklagt und als Spion verdächtigt wird, im Labyrinth albanischer Gefängnisse und Arbeitslager. Dem Intermezzo in der „Freiheit“, das es dem Paar ermöglichte, eine Familie zu gründen, um dadurch bei den späteren Internierungen umso verletzlicher zu sein, folgt erst 1990, mit der Grenzöffnung Albaniens und der Rückkehr beider nach Ohrid, die Befreiung von der äußeren und inneren Isolation.

Der dritte Film, Trajkovs visuell komplex organisierter Film „Golemata Voda“⁴⁰ führt den sterbenden populären Politiker Lem Nikodinoski an den Ort seiner Kindheit zurück. Nach einer Hetzjagd auf freiem Feld landete der zwölfjährige Lem Nikodinoski in einem stalinistischen Waisenhaus. Hohe Mauern sperren dieses Lager zur ideologischen Umerziehung von dem idyllischen See im makedonischen Süden, an dessen Ufer es gelegen ist, und von der übrigen Welt vollständig ab. Hier lernte Lem unter Torturen und ständiger Angst gemeinsam mit Hunderten anderer Kinder, dass seine neue Familie Stalin (Vater) und die Partei bzw. die Farbe Rot (Mutter) seien. In kompositionell schlüssigen Szenenbildern, die architektonisch-visuell mit den emotionalen Aspekten kommunizieren, wechseln sich sarkastische Dialoge und skurrile Episoden der Gewalt mit ephemeren Gegenbildern ab: Lems Freundschaft mit dem mysteriösen Isak, dem einzigen Kind, das die Autorität der Heimleiter in Frage zu stellen wagt, der Glaube an überirdische Kräfte, die kindliche Verschwörung gegen ein ganzes Regime.

Die Aufarbeitung von durchlebten ideologischen Systemen macht in der makedonischen Filmszene nicht bei der stalinistischen Phase des kommunistischen Jugoslawien halt. Der Künstler Jovan Balov spitzte in seiner Videoarbeit „Transcript Tito“ (2007) die Frage nach dem titoistischen Erbe zu. In drei Schritten inszeniert er die Tito-Ideologie wie auch -Nostalgie als Ausdruck der jugoslawischen „Kultur der Lüge“ (Dubravka Ugrešić). In der einleitenden Performance kleistern Zeitungen bzw. Parolen den Menschen zu (die Erfahrung am eigenen Leib), es folgen Film- und Tonaufnahmen aus dem Archiv (Tito rasiert sich, Tito spricht), die im Zusammenschnitt die glatt(rasiert)e Lüge versinnbildlichen, und schließlich findet an einem symbolischen Ort, an Titos Grab im Belgrader Haus der Blumen, der gewaltsame Akt der Befreiung von der Gewalt der Schrift statt: Es gilt, das Papier durch Zerreißen und Zerkauen zu (ver)tilgen.⁴¹

⁴⁰ Der Film basiert auf dem gleichnamigen, preisgekrönten Roman von Živko Čingo. Im deutschen Fernsehen wurde er im November 2008 vom Sender *Arte* unter dem Titel „Der Tag, als Stalins Hose verschwand“ ausgestrahlt.

⁴¹ Balovs Film entstand im Rahmen einer Videoinstallation für die von ihm mitkuratierte Ausstellung „Papir – Paperwork“ im Stadtmuseum Ljubljana, Galerija Vžigalica, 15.12.2007-15.01.2008.

Die Filme zeigen die postkommunistische Phase nach der Desintegration Jugoslawiens als gesellschaftlich prekäres Übergangsstadium, in dem Gewalt ganz selbstverständlich präsent ist. Igor Ivanovs Film „Pevrteno“/„Upside Down“ (2007) erinnert an den jugoslawischen Autorenfilm der 1960er und 1970er Jahre, den Film der sogenannten „Schwarzen Welle“, der mit düsteren Parabeln und subversiven Gesellschaftsstudien rebellierte. Der Zirkusartist Jan Ludvik⁴² wird gespielt von Milan Tocinovski, der seit seiner Rolle in „Kako ubiv svetec“ ein autoreferentielles Image des urbanen Rebellen verkörpert, der sich sozialen und politischen Problemen stellt. Ludvik kehrt mit dem „Zug des Todes“ nach Skopje zurück. Bei dieser symbolischen Inszenierung des Übergangs vom Reich der Lebenden in das Reich der Toten hat er nicht nur mehrere Grenzübergänge und Passkontrollen zu absolvieren, er hat auch Zeit, sein Leben Revue passieren zu lassen. Die Rückblende zeigt, untermalt von pulsierendem Punkrock, einen rebellischen Jugendlichen, sein Leben mit einem alkoholkranken Vater und seine Liebe zu einer Klassenkameradin – der Tochter eines politischen Demagogen. Dabei werden seine ersten, zusammenspielenden Erfahrungen mit der Sexualität und der Politik enggeführt: Jans anfänglicher Peepshow-Blick, seine Akteurwerdung in erotisierten Machtspielen, bis hin zur öffentlichen Konfrontation und seiner Absage an die Maske, die der Liebe und der Gesellschaft buchstäblich übergestülpt ist, als Verkörperung der ihnen innewohnenden Gewalt. Diese Abgründe des Lebens, das Kopfstehen der Welt, finden ihre Entsprechung in Jans artistischen Aktionen auf einer freistehenden Leiter. Seine Übungen, das Gleichgewicht zu halten, macht er schließlich zum Beruf. Mit filmtechnischer Präzision inszeniert, werden Zirkus und Zirkusartist als Gegenkonzeptionen wahrgenommen, als Raum und Körper nämlich, die außerhalb der sozialen und physischen Gesetzmäßigkeiten, von Gesellschaft und Gravitation stehen.⁴³

⁴² Der tschechische Name stammt aus dem Roman „Papokot na svetot“/„Der Nabel der Welt“ (2000) von Venko Andonovski, der ihn wiederum bei Milan Kundera entlehnte, indem er den Namen Ludvik Ján aus dem Roman „Žert“/„Der Scherz“ (1965/67) umkehrte. Das Drehbuch von „Pevrteno“ basiert in groben Zügen auf Andonovskis Roman.

⁴³ Vgl. dazu Ivanov: „The circus is not part of society; it offers an anti-perspective, like that of a monastery. And inside it you are outside of the law, not only in social or political meaning, but in terms of pure physics, as well. In society the crowd is the gravity that forces you down, towards them. In circus, gravity does not apply.“ Natascha DRUBEK-MEYER, *Where Gravity Doesn't Apply*. Interview with Igor Ivanov, *www.artmargins.com*, 25.09.2007, unter <http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=129:where-gravity-doesnt-apply-an-interview-with-igor-ivanov-about-his-film-upside-down-macedonia-2007&catid=113:film-a-video&Itemid=95>. Vgl. auch Nicole WIEDENMANN, Die Rückkehr der Kriegsfotografie. Die Pressefotografien des Jugoslawienkrieges als diskursive Widerlegung der Bilder vom zweiten Golfkrieg, in: BEGANOVIĆ / BRAUN (Hgg.), *Krieg sichten* (wie Anm. 33), 35-64, sowie Tanja ZIMMERMANN, Ein Kriegsfoto aus Bosnien. Beglaubigungen und Verweigerungen durch Ron Haviv, Susan Sontag und Jean-Luc Godard, in: Natalia BORISSOVA / Susanne FRANK / Andreas KRAFT (Hgg.), *Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Zwischen Apokalypse und Alltag*. Bielefeld 2009, 237-261; DIES., *Medien im Ausnahmezustand. Performanz und*

Das Nietzscheanische Diktum von der Hoffnung als dem schlimmsten aller Übel, die die Qual des Menschen verlängere, steht am Anfang von Svetozar Ristovskis Film „Iluzija“/„Das Trugbild“ (2004). Im Mittelpunkt steht die Frage nach den Hoffnungen der Nachkriegsgeneration. Der schulisch begabte Marko, Sohn eines arbeitslosen Alkoholikers, ist in einem Häuschen am Bahndamm zu Hause. Für Marko, der in Familie und Schule täglich Gewalt erfährt und sich oft in die Wagons auf dem toten Gleis zurückzieht, wird die Welt erst lichter, als ihn der Lehrer auffordert, an einer Ausschreibung für ein Gedicht auf das Vaterland teilzunehmen, denn der Preis, eine Reise nach Paris, verspricht die Befreiung aus dieser Lebenssituation. Markos Welt verfinstert sich bald wieder, als der Lehrer vor der Lynchjustiz des Schulmobs die Augen verschließt und ihm schließlich die versprochene Hilfe bei dem Schreibwettbewerb entsagt, weil sein Gedichtentwurf nicht die erwarteten patriotischen Formeln enthält. Marko entschließt sich daraufhin, eine andere Schule zu absolvieren, und zwar bei einem Söldner – eine Schule, die in Diebstahl, Vandalismus, Schulverweis und schließlich im Totschlag des Lehrers mündet, womit die Rechnung für die leeren Versprechungen für die Zukunft beglichen wird.

Wenn der Ausbruch aus der Gewalt immer nur ein Aufbruch in die Gewalt ist, bleibt die Frage nach dem archimedischen Punkt im Gewaltlabyrinth. Für die visuellen Medien heißt das auch, zu erspüren, wo Gewalt durch mediale Übertragung selbst ausgelöst wird. Stellung zu beziehen angesichts der zirkulierenden und affektiv aufgeladenen Bilder der Gewalt ist der ethische Imperativ, der der filmästhetischen Gestaltung zugrunde liegt bzw. liegen sollte. Fotografie und Film üben durchaus mit ihren Mitteln selbstreferentielle Kritik am Krieg bzw. Kritik am Anteil ihres Mediums an der Eskalation von Konflikten.⁴⁴ Mančevskis „Pred doždot“ steht immer noch paradigmatisch für den Versuch, die wechselseitige Bedingtheit von Gewalt und Medium ins Bild zu setzen. Der Kriegsphotograf Aleksandar, der bis zur Schmerzgrenze in der Nähe der Gewalt operiert und dafür mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet wird, ist nur scheinbar ein neutraler Beobachter. Als er fordert, etwas solle passieren, damit die passenden Bilder entstehen, macht er sich schuldig („Ich habe getötet“). In der dritten Episode, mit der Überschrift „Bilder“, wird diese Aussage präzisiert („Meine Kamera hat einen Menschen getötet“): Für die Kamera hat ein Lageraufseher in Bosnien einen Gefangenen erschossen; das Foto im Film zeigt die Hinrichtung

Simulakrum im Bild des Jugoslawienkrieges, in: Oliver RUF (Hg.), Ästhetik der Ausschließung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie und literarischer Fiktion. Würzburg 2009, 137-158.

⁴⁴ Heinz-Peter PREUSSER, Tödliche Blicke. Filmische Typologien des Fotografen, des Reporters und des Regisseurs im Krieg. Spottiswoode – Born/Schlöndorff – Mančevski – Kusturica – Angelopoulos, in: DERS. (Hg.), Krieg in den Medien. Amsterdam, New York 2005, 149-171, zu „Pred doždot“ 162-165. Zu Bildstrategien in der Kriegsphotografie vgl. auch WIEDENMANN, Die Rückkehr der Kriegsphotografie (wie Anm. 43), sowie ZIMMERMANN, Ein Kriegsfoto aus Bosnien (wie Anm. 43); DIES., Medien im Ausnahmezustand (wie Anm. 43), 137-158.

samt „Kameratäter“.⁴⁵ Bilder der Gewalt können, als Effekt eines hegemonialen Blickregimes, ihrerseits Gewalt erzeugen. Die radikale Desinformation durch Bilder⁴⁶ ist eine Gefahr, die im Hinblick auf die ästhetische Politik von Medien und visuellen Künsten besteht. Mančevskis Film wirft daher die Frage nach den Orten auf, an denen geschichtsträchtige Bilder entstehen, wie sie tradiert und verarbeitet werden. Mit einem Schweigen gebietenden Finger auf den Lippen stirbt am Schluss der Episode „Worte“ das albanische Mädchen, auf einem Koffer, neben ihm der makedonische Beschützer, der es vor dem Zorn ihrer Familie nicht retten konnte. Im folgenden Teil, „Gesichter“, wird die Journalistin in der Londoner Redaktion das Foto, das die Minuten nach jener Erschießungsszene festhält, als Ausdruck des ethnischen Hasses in Makedonien deuten. Zwar kennt sie den Ort und die Geschichte des Bildes nicht, dennoch ist sie von der allgemeinen „Tatsache“ überzeugt.⁴⁷ In dem Moment, als sie das Foto betrachtet, ahnt sie jedoch nicht, dass die „balkanische Gewalt“ sie wenig später in einem Londoner Restaurant einholen wird, als dort ein Konflikt zwischen vermeintlichen Landsleuten eskaliert und unbeteiligte Zeugen, darunter auch ihr Ehemann, zu Opfern einer Schießerei werden.

Durch mediale Experimente mit Zeitstrukturen lassen sich entfernte Orte komplex miteinander verschränken, können neue Orte entstehen oder alte Orte neu inszeniert werden. Allen voran ist das Kloster,⁴⁸ diese Institution des orthodoxen Christentums, Relikt und Stolz der makedonischen Vergangenheit sowie Ort des Glaubens und Wissens, im Film nicht nur eine Reminiszenz an eine harmonische, außerhalb der Gesellschaft stehende Topographie, sondern deren Gegenort. Die Formel des Mönches, wonach die Zeit nie stirbt, wird dreimal aufgerufen, allerdings mit einer kleinen Variation. Diese aber markiert die Veränderung, die das Thema, einer Korrektur gleich, im Verlauf der filmischen Arbeit erfahren hat und ist, auch wenn der Film scheinbar zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt, eben keine Wiederholung.

Es gilt also, den Kreislauf der zirkulierenden Bilder der Gewalt, die neue Gewalt auslösen, zu durchbrechen und damit einen Mechanismus auszuhebeln, für den auch die eigenen Bilder verantwortlich sein können. „Pred doždot“

⁴⁵ Es geht dabei weniger um die wechselseitige Beeinflussung von Kamera- und Kriegstechnik als Werkzeuge der Perzeption um die Jahrhundertwende, wie sie Paul VIRILIO, *War and Cinema: the Logistics of Perception*. London 1989, untersuchte, sondern vielmehr um ethische Aspekte, wenn die Notwendigkeit gut verkäuflicher Bilder zum Auslöser von Gewalt wird.

⁴⁶ Damit ist allen voran die Darstellungslogik des Bildes gemeint, die durch einen äußeren Blickpunkt bestimmt ist und den Blick auf das Bildobjekt beeinflusst.

⁴⁷ In diesem Sinne äußert sie sich gegenüber Aleksandar, als er sie auffordert, ihn nach Makedonien zu begleiten.

⁴⁸ Die Szenerie des Klosters in „Pred doždot“ existiert in dieser Form in Wirklichkeit nicht; sie setzt sich aus zwei Spielorten (Sveti Jovan Kaneo am Ohridsee und dem Kloster Sveti Jovan Bigorski bei Debar im Westen Makedoniens) zusammen.

hat den Versuch, diesem Teufelskreis zu entkommen, auf struktureller Ebene unternommen, indem er mit der kompositionellen Leerstelle des komplexen Filmes, der Worte, Gesichter und Bilder eben nicht ausnahmslos ineinander fügt, ganz gezielt die Bildgewalt problematisierte. Mančevski bleibt hierin nach wie vor ein Wegweiser für den neuen makedonischen Film, der sich an der filmästhetischen Durchdringung gesellschaftlicher Problemfelder schult und als selbstreflexives Medium in Erscheinung tritt.

Filme

- Jovan Balov, Transcript Tito. Berlin, Belgrad 2007, 8 Min.
- Kiril Cenevski, Crno Seme [Der schwarze Samen]. Mit Darko Damevski, Mite Grozdnov, Aco Jovanovski u. a. Makedonien 1971, 89 Min.
- Vlado Cvetanovski, Tajnata kniga [Das geheime Buch]. Mit Đorđi Jolevski, Meto Jovanovski, Labina Mitevska u. a. Makedonien 2006, 93 Min.
- Marija Đideva, Pogledni go životot niz moite oči [Betrachte das Leben mit meinen Augen]. Makedonien 2008, 45 Min.
- Igor Ivanov, Prevrteno [Upside Down]. Mit Milan Tocinovski, Sanja Trajković, Slaviša Kajevski u. a. Makedonien, Kroatien 2007, 105 Min.
- Milčo Mančevski, Pred doždöt [Vor dem Regen]. Mit Rade Šerbedžija, Katrin Cartlidge, Gregoire Colin u. a. Makedonien, Großbritannien, Frankreich 1994, 115 Min.
- Milčo Mančevski, Prašina [Staub]. Mit Joseph Fiennes, David Wenham, Adrian Lester, Anne Brochet, Rosemary Murphy. Großbritannien, Italien, Deutschland, Makedonien 2001, 127 Min.
- Milo Mančevski, Senki [Schatten]. Mit Vesna Stanojevska, Borce Načev, Sabina Ajrula-Tozija u. a. Makedonien, Deutschland, Italien, Bulgarien, Spanien 2007, 129 Min.
- Darko Mitevski, Bal-kan-kan. Mit Lazar Ristovski, Vlado Jovanovski, Branko Đurić u. a. Makedonien, Italien 2004, 86 Min.
- Teona Strugar Mitevska, Kako ubiv svetec [Wie ich einen Heiligen tötete]. Mit Labina Mitevska, Milan Tocinovski, Jashari Dževdet u. a. Makedonien, Frankreich, Slowenien 2004, 82 Min.
- Teona Strugar Mitevska, Jas sum od Titov Veles [Ich bin aus Titov Veles]. Mit Labina Mitevska, Ana Kostovska, Nikolina Kujača u. a. Makedonien, Frankreich, Belgien, Slowakei 2007, 102 Min.
- Antonio Mitričeski, Ljubovta na Kočo Topenčarov [Die Liebe des Kočo Topenčarov]. Makedonien 1991, 13 Min.
- Antonio Mitričeski, Preku ezeroto [Über den See]. Mit Nikola Ristanovski, Agnieszka Wagner, Ekrem Ahmeti u. a. Makedonien, Polen 1997, 100 Min.

- Antonio Mitričeski, *Kako loš son* [Wie ein schlechter Traum]. Mit Robert Englund, Miki Manojlović, Iskra Veterova u. a. Makedonien, Kroatien, Großbritannien 2003, 95 Min.
- Živorad Mitrović, *Solunskite Atentatori* [Die Attentäter von Thessaloniki]. Mit Aleksandar Gavrić, Darko Damevski, Petre Prličko u. a. Makedonien 1961, 103 Min.
- Mitko Panov, *Livada* [Die Wiese]. Mit Josif Josifovski, Meto Jovanovski. Makedonien 1998, 20 Min.
- Mitko Panov, *Comrades*. Deutschland, Makedonien, USA 2000, 106 Min.
- Mitko Panov, *The War Is Over*. Schweiz, in Kooperation mit Bulgarien, Kosovo, Makedonien 2001, 110 Min.
- Irena Paskali, *Na ova dno* [Auf diesem Grund]. Makedonien 2003, 10 Min.
- Stole Popov, *Tetoviranje* [Tattoo]. Mit Meto Jovanovski, Kiril Pop-Hristov, Dancho Chevrevski u. a. Makedonien 1991, 128 Min.
- Stole Popov, *Džipsi medžik* [Gypsy Magic]. Mit Katina Ivanova, Bajram Severdžan, Miki Manojlović u. a. Makedonien 1997, 135 Min.
- Svetozar Ristovski, *Iluzija* [Das Trugbild]. Mit Mustafa Nadarević, Dejan Ačimović, Nikola Đuričko u. a. Makedonien 2004, 103 Min.
- Ivo Trajkov, *Golemata Voda* [Das große Wasser]. Mit Sašo Kekenovski, Maja Stankovska, Meto Jovanovski u. a. Makedonien, Tschechien, USA 2004, 93 Min.

Mein Dank gilt Jovan Balov, der mir seine private Filmsammlung zur Verfügung stellte und sich Zeit für Gespräche über Makedonien nahm.