

kunsthalle wien

želimir
žilnik:
shadow
citizens

VORDERSEITE

Frühe Werke

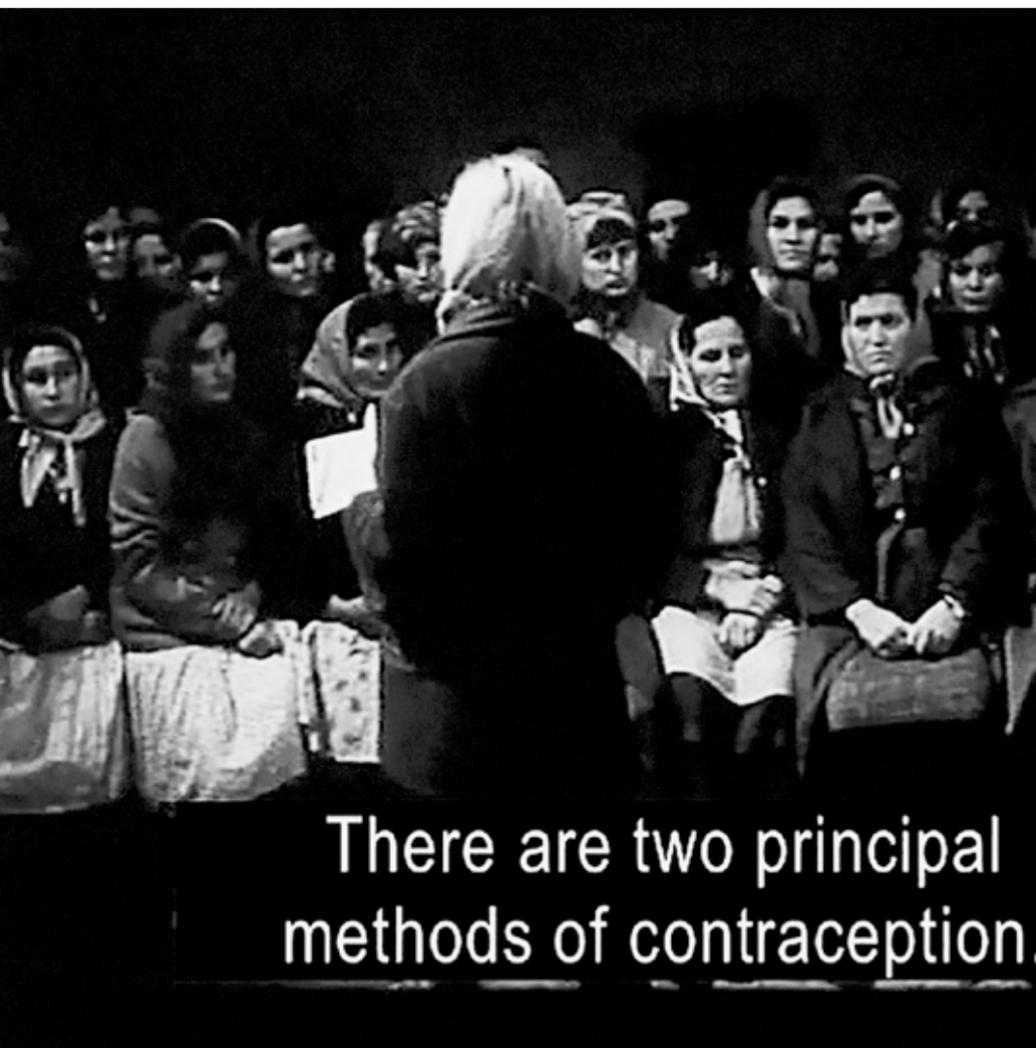
(Produktionsfoto), 1968

FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

želimir
žilnik:
shadow
citizens



kunsthalle wien



There are two principal
methods of contraception



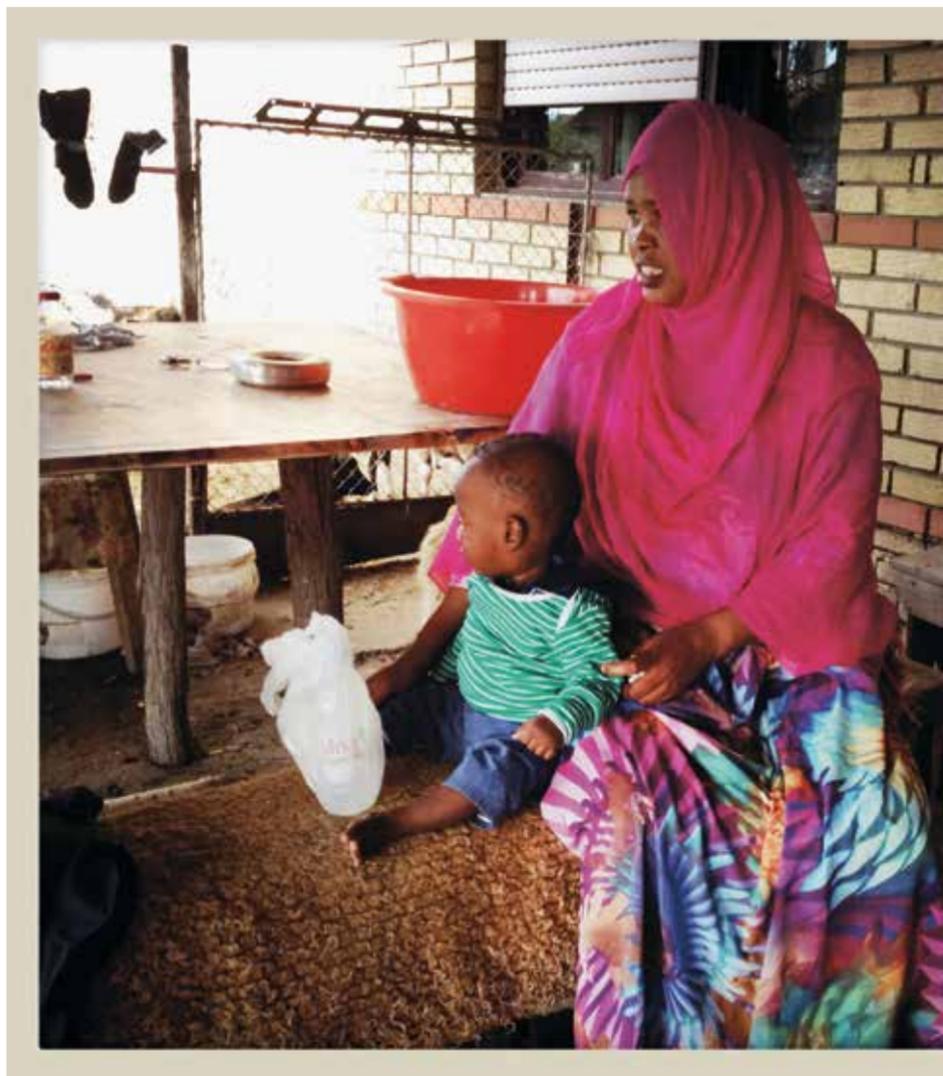
In meinen Filmen ziehe ich den Hut vor den Bäuerinnen und Bauern, den Arbeiterinnen und Arbeitern, den Arbeitslosen, den Müttern und Vätern, die ihre Kinder durch die Schulzeit bringen. (...) Ich verneige mich vor ihrer Erfindungsgabe und Widerstandskraft, die sie das ganze Unglück überleben lässt, das die herrschende Klasse über uns gebracht hat.

— Želimir Žilnik, „Die ursprüngliche Kraft der bewegten Bilder, in: *Vreme*, 1. Dezember 2005



*Die Krankheit und
Gesundung des Buda
Brakus (Filmstills), 1980*





Destination_Serbistan (Produktionsfoto), 2014,
FOTO: ORFEAS SKUTELIS



shadow citizens: einföhrung

shadow citizens gibt im Rahmen einer Ausstellung Einblick in das radikale Filmschaffen und umfangreiche Werk von Želimir Žilnik (geb. 1942, lebt und arbeitet in Novi Sad, Serbien). Seit seinen Anfängen in der lebendigen Amateurfilmszene, die sich in den 1960ern in Jugoslawien entwickelte, hat Žilnik über 50 Filme gedreht, darunter zahlreiche Spielfilme und Fernsehproduktionen; viele von ihnen sind dem Genre des Dokudramas zuzurechnen. Seine Arbeiten fanden schnell internationale Anerkennung; mit *Frühe Werke* gewann er 1969 auf der **Berlinale** den Goldenen Bären für den besten Langfilm. Als seine Filme in den 1970ern auf politischen Widerstand stießen, verließ er Jugoslawien und ließ sich in Westdeutschland nieder, wo mehrere Independent-Filme entstanden, darunter einige der ersten Filme, die sich mit dem Thema Gastarbeiter*innen auseinandersetzten. Auch in Deutschland sah er sich politischen Anfeindungen und Zensur ausgesetzt und kehrte nach Jugoslawien zurück, wo er in den 1980ern zahlreiche Fernseh- und Spielfilme drehte, in denen er die ersten Anzeichen der wachsenden gesellschaftlichen Konflikte in seinem Heimatland einfieng. In den 1990ern und 2000ern entstanden Filme, die die Schattenseiten der postsozialistischen Umwälzungen und Migrationsfragen behandelten.

Viele von Žilniks Filmen nahmen auf geradezu prophetische Weise reale Entwicklungen vorweg, etwa den Zerfall Jugoslawiens, den wirtschaftlichen Übergang vom Sozialismus zu einer neoliberalen Ordnung, die Beseitigung von Arbeitnehmer*innenrechten und die umfassende Zersetzung gesellschaftlicher Strukturen in den Bereichen Arbeit und Migration. Der Titel **shadow citizens** reflektiert Žilniks lebenslange Beschäftigung mit den unsichtbaren, unterdrückten, verzerrt oder falsch dargestellten Mitgliedern der Gesellschaft und er verweist auf Themen, die sich durch seine gesamte Filmografie ziehen, wie etwa Fragen zu Schattenökonomie, Grenzen, Migration, Arbeit, Terrorismus, Revolutionsmüdigkeit sowie zu Konflikten zwischen parallelen Modernen.

Als konzeptueller Begriff deutet „Schattenbürger*innen“ auf eine Form des politischen Engagements für eine „Ama-

teur*innenpolitik“ hin – auf fantasievolles und subversives, nichtnormatives Wissen und auf die alternativen Sensibilitäten, die immer in einer Gesellschaft schlummern und manchmal sichtbaren Widerstand gegen eine Politik des „wie üblich“ leisten. Dem Urbanisten **Andy Merrifield** zufolge sind amateur*innenhafte und professionelle Politik tatsächlich politische Bereiche, die zurückerobert und wie tektonische Platten in Bewegung versetzt werden können.⁰¹ Žilniks Filme sind – konzeptuell wie methodisch – von einer mutigen Amateurhaftigkeit getragen. Die Idee der „Schattenbürger*innen“, verstanden als unterschiedliche Minderheiten, die überall zunehmend zu Mehrheiten werden, zieht sich durch Žilniks Werk. Sie wird als eine Möglichkeit aufgegriffen, eine neue Vorstellung von Staatsbürger*innenschaft zu entwickeln, die gegenwärtige Beschränkungen und Grenzen verschiebt. Die verschiedenen Facetten der Potenziale von Schattenbürger*innen und der Druck des unterschwellig Amateur*innenhaften in emanzipatorischer Politik und künstlerischer Produktion, von denen Žilniks Filme handeln, geben nicht zuletzt Aufschluss über aktuelle gesellschaftliche und politische Dringlichkeiten.

Diese Ausstellung ist eine erweiterte Neuauflage einer 2018 gemeinsam mit dem **Edith-Russ-Haus für Medienkunst** in Oldenburg entwickelten Schau, die später auch in der **Galerie Nova** in Zagreb zu sehen war. In der **kunsthalle wien** kommt nun zum einen ein von **Ana Janevski** kuratierter Forschungsstrang dazu, der jenen Kontext in den Blick nimmt, in dem Žilnik sein Handwerk erlernte: die Amateur-Kinoklubs, die es damals in vielen jugoslawischen Städten gab. Diverse Filme, die in den 1950er- und 1960er-Jahren in den Klubs in Zagreb, Belgrad, Ljubljana und Split entstanden, verdeutlichen, wie eng deren Aktivitäten mit dem stark auf die internationale Avantgarde ausgerichteten **GEFF – Genre Experimental Film Festival** verknüpft waren, das von 1963 bis 1970 in Zagreb ausgerichtet wurde. Zum anderen ist hier zum ersten Mal ein filmischer Essay, *Die Filme meines Lebens*, von Filmkurator **Jurij Meden** zu sehen, der in enger Zusammenarbeit mit Žilnik entstanden ist und die Berührungspunkte zwischen Žilniks Werk und dem weiteren filmhistorischen Kontext beleuchtet.

01

Andy Merrifield,
*The Amateur: The
Pleasures of Doing
What You Love*,
London: Verso 2017.

*Schöne Frauen
gehen durch
die Stadt*
(Produktionsfoto),
1985

02

Želimir Žilniks Website (www.zilnikzelimir.net) entstand 2009 anlässlich des Projekts *For an Idea - Against the Status Quo*. Diese Webpräsenz wurde 2018, im Rahmen der Ausstellung *Shadow Citizens* am Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg, umfassend aktualisiert.

Die Ausstellung und das Buch **shadow citizens** beruhen auf der Forschungsarbeit und den Veröffentlichungen zahlreicher Kolleg*innen. Besonders wertvoll ist die kontinuierliche Forschungs- und Publikationstätigkeit der in Novi Sad ansässigen Organisation *kuda.org*. Mit ihrem Projekt *For an Idea - Against the Status Quo: An Analysis and Systematization of Želimir Žilnik's Artistic Practice* hat sie wichtige Grundlagen gelegt und eine unverzichtbare Ressource für alle geschaffen, die sich für Žilniks Praxis interessieren.⁰² Das Projekt bietet Zugang zu Archivinformationen und Originalmaterialien und versammelt zudem die aufschlussreichen Beiträge zahlreicher Forscher*innen, die 2009 in der ersten umfangreichen Publikation zu Žilniks Werk erschienen sind. 2013 setzte *kuda.org* die Arbeit über Žilnik mit dem Buch *An Introduction to the Past* fort, das von Boris Buden verfasst wurde und einen entscheidenden politischen und



theoretischen Beitrag zum Verständnis von Žilniks Werk im jugoslawischen Kontext geleistet hat.

Eine weitere Quelle, auf die wir während der Vorbereitung der Ausstellung immer wieder zurückgegriffen haben, waren die Recherchen von Gal Kirn und Dubravka Sekulić; diese wurden in dem Buch *Surfing the Black: Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments* vorgestellt, das 2012 von der Jan van Eyck Academie veröffentlicht wurde. Unsere Anerkennung gilt auch der jahrelangen Forschungs- und Publikationstätigkeit von Boris Buden, Jurij Meden, Branko Dimitrijević und Pavle Levi, deren Texte für unser Verständnis von Žilniks Werk von grundlegender Bedeutung waren.

Viele dieser Forschungsarbeiten über Žilnik sind trotz der Ignoranz offizieller Institutionen gegenüber solchen kritischen und experimentellen Praktiken entstanden – eine Erfahrung, die zahlreiche ähnliche Initiativen gemacht haben, die auf dem Gebiet Ex-Jugoslawiens arbeiten. Nach dem Zerfall Jugoslawiens litten die meisten Kulturinstitutionen entweder unter Amnesie oder zeigten eine offene Feindseligkeit gegenüber den progressiven Stimmen, die in der Zeit des Sozialismus aufkommen waren und die neuen nationalistischen Regimes eindeutig kritisch sahen, welche in den harten, von Korruption geprägten Dekaden der Entstehung neuer Nationalstaaten an der Macht waren. Viele dieser Initiativen unterstützen einander bis heute in ihren Bemühungen; gemeinsam erheben sie den Anspruch, dass die postjugoslawischen Generationen das Recht haben, sich für diese Zeit und für experimentelle Praktiken zu interessieren. Sie teilen die politische Perspektive, von der aus wir auf die vorige Epoche zurückblicken. Daher gilt es zu erwähnen, dass die Erforschung dieser Geschichte zum Teil im Rahmen des Kooperationsprojekts *Political Practices of (Post-) Yugoslav Art* stattfand, das von Prelom kolektiv (Belgrad),



Paradies. Eine imperialistische Tragikomödie (Filmstill), 1976

03

Der Mangel an ernsthafter institutioneller Unterstützung für Žilniks Arbeit spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass seine alten Filme dringend restauriert werden müssten und verfügbare Kopien oft in schlechtem Zustand sind.



kuda.org (Novi Sad), SCCA/pro.ba (Sarajevo) und WHW (Zagreb) organisiert wurde – ein Kooperationsprojekt, das von 2006 bis 2010 zahlreiche Beispiele einer gemeinsamen, vernachlässigten Geschichte in den Blick nahm. Solche Arbeiten werden im Laufe der Zeit häufig von institutionellen Strukturen aufgegriffen, doch werden die von unabhängigen Initiativen geschaffenen Grundlagen nur selten anerkannt und schließlich oftmals – ohne ausreichende politische und kritische Kontextualisierung – vereinnahmt.⁰³

Es freut uns sehr, dass diese Ausstellung nun nach Wien kommt, wo Želimir Žilnik seinen bisher letzten Spielfilm, *Das schönste Land der Welt* (2018), gedreht hat. In Kooperation mit dem Österreichischen Filmmuseum und der Viennale organisieren wir jeweils eine Reihe von Filmvorführungen und Veranstaltungen, um Žilniks Werk einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Das ehrliche und tiefgehende Interesse an den Menschen, auf die er trifft und mit denen er arbeitet, zieht sich wie ein roter Faden durch Žilniks Arbeit und berührt damit seine Zuschauer*innen unmittelbar. Eine Position als „Schattenbürger*in“, wie wir sie genannt haben, wird mit der gegenwärtigen Verschlechterung der sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen für immer mehr Gesellschaften auf der Welt von Belang sein. Als Kuratorinnen haben wir das Privileg, Želimir Žilnik und sein Werk schon viele Jahre zu kennen, und sind uns daher mehr denn je der großen Relevanz seiner künstlerischen und politischen Vision für unsere Gegenwart bewusst. Von seiner politischen Klarheit, seiner Sanftheit und kompromisslosen Integrität können wir nie genug lernen. Die Erfahrungen und Stimmen der Menschen, denen wir in Žilniks Filmen begegnen dürfen, ermutigen uns alle dazu, noch verantwortungsvoller, achtsamer und fürsorglicher gegenüber unseren Mitmenschen und unserem Planeten zu agieren. ●

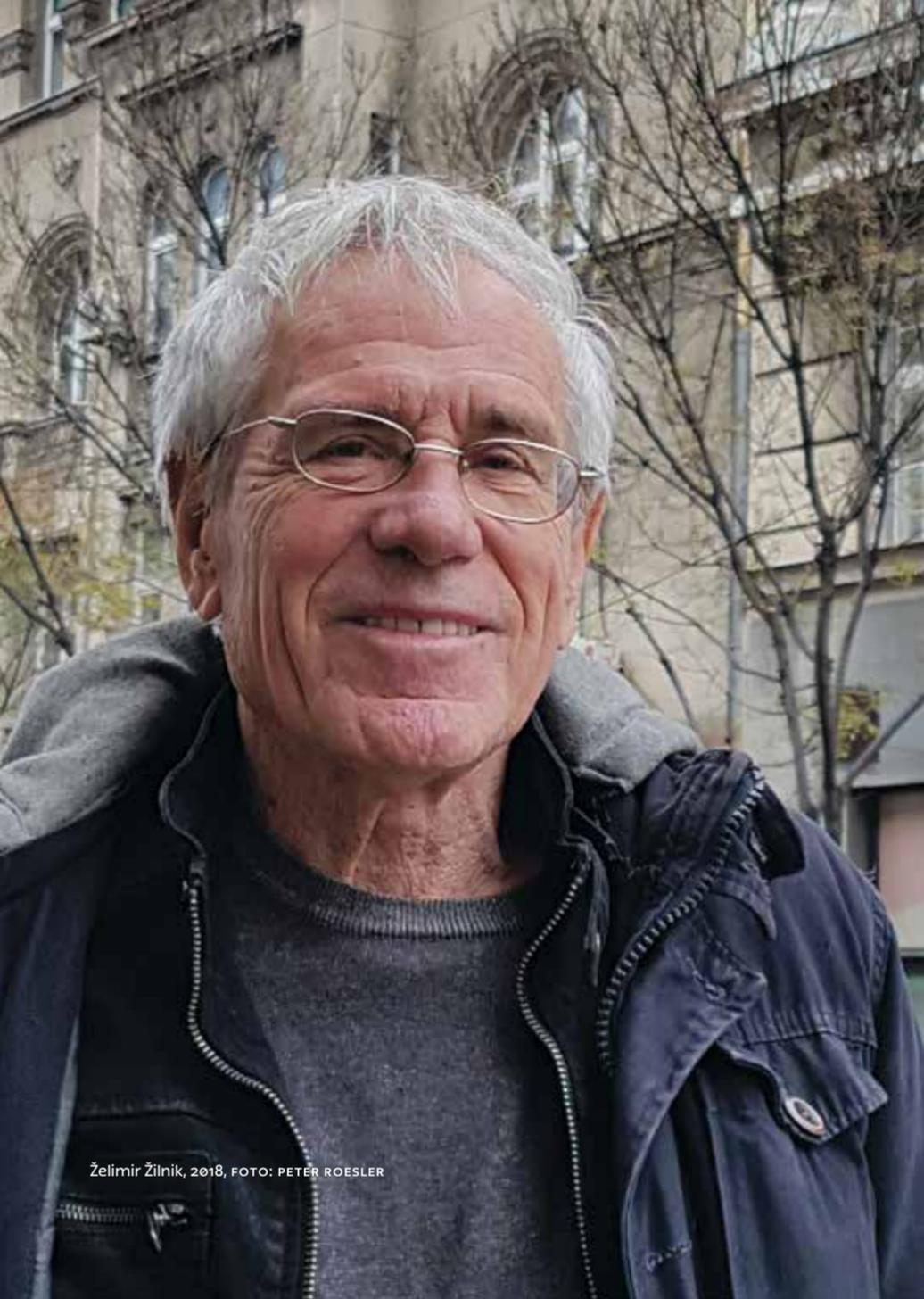
— what, how & for whom/whw

(ivet ćurlin • ana dević • nataša ilić • sabina sabolović)





Der Studentenstreik (Filmstills), 1969



Želimir Žilnik, 2018, FOTO: PETER ROESLER

Želimir Žilnik im Gespräch mit what, how & for whom / WHW

APRIL 2018

WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW: Da es uns in der Ausstellung **shadow citizens** um die Gesamtheit deines Werkes und Engagements geht, beginnen wir am besten ganz am Anfang. Wie ist es zu deinem Interesse am Film gekommen?

Želimir Žilnik: Für meine Generation, die Mitte der 1950er-Jahre aufwuchs, war das Kino eine Obsession. Filme schauen war so wichtig wie Gadgets für die heutige, digitale Generation. Das Kino war zu dieser Zeit das einzige Fenster, das zur Welt hin offenstand. Es gab zehnmal mehr Kinos als heute und das Repertoire war sehr reichhaltig. In einem Kino zeigten sie Cowboy-Sagas von **Howard Hawks**, **John Ford**, **Fred Zinnemann**; in einem anderen konnte man Dramen, italienische Schönheiten, Paläste und das Mittelmeer sehen – **Vittorio De Sica**, **Federico Fellini**, **Luchino Visconti**, **Michelangelo Antonioni**. Ende der 1950er-Jahre tauchten realistischere Filme auf, mit denen wir uns identifizierten: **François Truffaut**, **Jean-Luc Godard**, **Louis Malle** und andere.

Nach meinem Schulabschluss wurde ich eingeladen, in einem Jugendkulturzentrum in Novi Sad namens **Jugendforum** das Programm zu machen. Dort traten experimentelle, unabhängige Theatergruppen auf. Wir zeigten die neuesten visuellen Entwicklungen. Die Filmabteilung brachte uns mit experimentellem Kino in Kontakt. Ich traf auf Filmemacher, die zehn Jahre älter waren als ich – **Dušan Makavejev**, **Živojin Pavlović**, **Marko Babac**, **Mihovil Pansini**, **Vladimir Petek**, **Ivan Martinac** und so weiter. Sie waren damals noch nicht mit professionellen Filmstudios verbunden. Filme wurden auf 16 mm und 8 mm im Rahmen von Kinoklubs gedreht. Leute beteiligten sich an philosophischen und soziologischen Debatten, einige Jahre später entstanden daraus die **Korčula-Sommerschule** und das Magazin **Praxis** um **Rudi Supek**, **Gajo Petrović**, **Taras Kermauner**, **Veljko Rus**, **Danko Grlić**, **Zagorka Golubović**, **Nebojša Popov**, **Milan Kangrga** und andere. Neben meiner Arbeit im Jugendzentrum studierte ich Jus. Es gab in

Novi Sad keine Kunstfakultät, aber das Studium und der Abschluss der Rechtswissenschaften halfen mir in den Jahren darauf, wenn ich Probleme mit der Zensur oder mit Gerichtsverfahren hatte.

WHW: Woher kamen neben dem Jugendforum und den Kinoklubs weitere Einflüsse?

ZZ: Von meiner frühesten Kindheit an habe ich viel Zeit im Theater verbracht. Mein Onkel **Milenko Šuvaković** war Theaterdirektor und der Intendant des wichtigsten jugoslawischen Theaterfestivals, **Sterijino pozorje**. Ich besuchte die Proben, ging in die Werkstätten für Kostüm- und Bühnenbild, und ich traf auch viele Schauspieler*innen. Dann wurde ich bei der Produktionsfirma **Avala Film** in Belgrad auf Einladung von **Dušan Makavejev** Regieassistent. **Avala Film** war sowohl mit heimischen Filmen befasst als auch mit großen, internationalen Koproduktionen. Zum Beispiel *Die Nibelungen*, der Mitte der 1960er-Jahre gedreht wurde und zu dieser Zeit die größte deutsche Nachkriegsproduktion war. **Avala Film** arbeitete dabei mit **CCC Film**, der Filmproduktionsfirma von **Artur Brauner**, zusammen und stellte für die Dreharbeiten Kostüme, Requisiten und aufwendige Kulissen her.

Ich habe dort verstanden, was für eine komplexe Angelegenheit ein Spielfilm ist; dass die Vorbereitung ebenso entscheidend ist wie die Abstimmung mit dem ganzen Team und die Entscheidungsfreudigkeit des Regisseurs, der zugleich aber auch seine Mitarbeiter*innen hört. Es gab höchst heikle Situationen: Konflikte, Schikanen, Nervenzusammenbrüche. Zeit und Geld gingen verloren, wenn schlecht vorbereitete Chefs das Team anschrien und Dinge verlangten, ohne auch nur eine Ahnung zu haben, worum es wirklich ging. Ich habe damals gelernt, meine Energie und meine Konzentration auf die Vorbereitung zu verwenden, auf die Auswahl der Darsteller*innen und des Teams.

WHW: Man kann eine gewisse Faszination für das Handwerk in deinen Filmen erkennen. Pferde werden beschlagen, Teig wird geknetet, man sieht aber auch die Arbeit in einem Bergwerk, alles wird mit viel Geduld und Liebe gezeigt.

ZZ: Wir leben in einer Zeit virtueller Jobs. Aber vor fünfzig Jahren haben wir uns alle durch das definiert, was wir getan haben. Handwerker*innen waren nicht nur für die Menschen da, sie waren die angesehensten Leute in einem Dorf. Wenn jemand etwas in Erfahrung bringen musste, schickte man ihn zum Barbier, denn bei ihm kamen die Leute zusammen, deswegen wusste er am meisten. Handwerker bauten

Städte oder bauten sie wieder auf, wenn Eindringlinge sie verwüstet hatten. Novi Sad, wo ich lebe, bekam 1749 von der Habsburger Kaiserin Maria Theresia den Status einer Stadt verliehen. Davor hatte man am südlichen Donauufer die riesige Festung Petrovaradin errichtet. Sie markierte die Grenze zum Osmanischen Reich. Novi Sad bekam dann seinen offiziellen lateinischen Namen *Neoplanta* (Neuer Garten). Die Stadt wurde als Zentrum für Handwerker, Gemüsebauern und Verwaltungskräfte gebaut, die den Bedürfnissen des Festungsstabs dienten. Alle paar Jahre wurden die Soldaten ersetzt, wenn sie nicht getötet worden waren. Die Straßen von Novi Sad trugen Namen wie Schuhmacherstraße, Sattlerstraße, Zimmerleutestraße. Wenn einmal ein wenig länger Frieden war, bauten sie Schulen, Marktplätze und Jahrmärkte, Bordelle und Theater.

Vor fünfzig Jahren musste man für die Arbeit an einem Film auch wissen, wie Maschinen und Geräte funktionieren. Man musste sich mit Elektrizität, Optik und Chemie auskennen. Als ich mit dem 35-mm-Filmformat zu arbeiten begann, benötigte ein Kameramann sieben oder acht Assistenten. Einer war dafür zuständig, das Negativ in die Kamera einzulegen, später wieder herauszunehmen, es zu verpacken und in die Entwicklung zu schicken. Jemand anderer war für das Ziehen der Schärfe zuständig – er musste dafür sorgen, dass das Bild an den richtigen Stellen scharf war. Ein dritter kümmerte sich um das *panning* – also um die Bewegungen der Kamera nach rechts oder nach links, nach oben oder nach unten. Vier Männer wurden gebraucht, um die Schienen für die Kamera zu verlegen, denn sie wog 250 oder 300 Kilogramm (wir sprechen von der Arri Blimp 300). Den Kameramann, der dieser Abteilung vorstand, nannte man Bildregisseur (*director of photography*). Er war mit seinem Lichtmesser ständig in der Nähe der Schauspieler*innen und maß, wie stark die Reflektoren die Gesichter ausleuchten. Dann veranlasste er die erforderlichen Korrekturen. Er rief den Assistenten zu, welche Optiken sie verwenden sollten. Er selbst rührte die Kamera nicht an. Fünf oder sechs Elektriker arbeiteten an der Beleuchtung, die den Anweisungen des Bildregisseurs folgten.

WHW: Machen wir mit dem Thema Arbeit weiter. Schon 1967 hast du den Film *Die Arbeitslosen* gemacht. Warum hast du dich schon so früh in deiner Karriere für das Thema Arbeitslosigkeit interessiert, und hat sich das auf die vielen Geschichten ausgewirkt, die du später über Gastarbeiter*innen, Geflüchtete und so weiter erzählt hast?

ZZ: Von Mitte der 1960er an hatten wir den Eindruck, dass die Kulturpolitik eher entspannt war. Dogmatische Parteifunktionäre hatten nicht mehr so viel Einfluss. Filmemacher*innen, Künstler*innen und andere in ähnlicher Form Produzierende waren nicht angestellt. Sie hatten den Status von Unabhängigen und wurden auf Grundlage von Autor*innenverträgen bezahlt. Dieser Umstand machte es möglich, dass Filmprojekte in partnerschaftlichem Einvernehmen zwischen einem Team von Autor*innen und einem Filmstudio realisiert werden konnten. Das Studio verfügte über die Technologie, alle diese unglaublich teuren Geräte, es gab Labore, Kameras, Tonequipment und Beleuchtung. Man kalkulierte die finanziellen Parameter der Investition und die Autor*innen wurden zu Koproduzent*innen und Miteigentümer*innen des Films. Risiko und Verantwortung wurden im gleichen Maß geteilt. Einige der wichtigsten jugoslawischen Filme wurden unter diesem Koproduktionsmodell hergestellt – wir sprachen von Filmarbeitsverbänden.

Der liberale Moment des jugoslawischen Sozialismus fand seinen Inbegriff in der Proklamation des neuen Programms der **Kommunistischen Liga** dieser Zeit: „Nichts, das geschaffen wurde, darf uns so unantastbar sein, als dass es nicht in Frage gestellt werden und seinen Platz noch fortschrittlicheren, freieren und menschlicheren Lösungsmöglichkeiten überlassen könnte.“ Gleichzeitig wurden Fabriken modernisiert, und die Betriebe machten Geschäfte mit den jüngst befreiten Ländern in Asien und Afrika, aber auch mit dem Westen. Die staatlich orchestrierte Vollbeschäftigung und Preisbildung wurden hinterfragt. Man forderte die Anpassung an Marktbedingungen. Man beschäftigte ausgebildete Fachkräfte. Das egalitäre Prinzip, dass die Arbeiterklasse im Einklang mit dem Fortschritt ist, glaubte niemand mehr. Man schloss in diesen Jahren Verträge mit der Bundesrepublik Deutschland und Österreich über die organisierte Aufnahme Tausender jugoslawischer Arbeiter*innen, die im Westen für den Wiederaufbau der Infrastruktur oder ganz einfach aufgrund eines Mangels an Arbeitskräften benötigt wurden.

Ich kam oft beim Arbeitsamt in Novi Sad vorbei und beobachtete tagelang die versammelten, unglücklichen Arbeiter*innen. Sie waren von ihren Betrieben entlassen worden und warteten nun darauf, von Deutschland angeheuert zu werden. Und tatsächlich kamen aus der BRD Vertreter*innen von Gewerkschaften und medizinischen Kommissionen. Sie sprachen mit den Leuten und teilten Arbeitsplätze zu. Sie organisierten Reise, Unterkunft, Arbeitsgenehmigung und Anstellung. Das bedeutete nicht nur Hoffnung und neue Lebensum-

stände, sondern auch belastende Veränderungen. Viele mussten ihre Rhetorik, ja sogar ihre Erinnerungen anpassen, denn sie hatten ihre Erinnerungen an die Deutschen ja aus dem Zweiten Weltkrieg. In den Medien wurde wenig über diese neue Phase unserer Entwicklung geschrieben. Wir machten *Die Arbeitslosen*, um ausführlicher von Menschen zu hören, die mit einer unerwarteten und dramatischen Entwicklung konfrontiert waren. Im Grunde so wie es auch bei den meisten meiner anderen Projekte war.

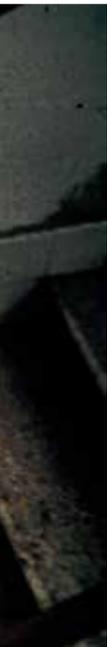
WHW: Du hast dich später immer wieder mit dem Thema Gastarbeit beschäftigt, nicht zuletzt in deinen Fernsehproduktionen der 1980er-Jahre. Hast du damals vielleicht vorweggenommen, was man heute in der Filmindustrie beobachten kann, dass nämlich viele angesehene Regisseur*innen Serien für das Fernsehen oder das Internet machen? Vieles davon ist deutlich wagemutiger als die Mainstreamfilme.

ZZ: Als ich in München in den 1970er-Jahren nach Produzenten suchte, fiel mir auf, dass Filmemacher und Teams ohne Bedenken mit dem Fernsehen arbeiteten. Ich ging zu Telepool, einer Tochtergesellschaft des Bayerischen Rundfunks, und zu einigen anderen Firmen, von denen ich Adressen und Telefonnummern hatte. Sie kauften für gewöhnlich zehn bis fünfzehn jugoslawische Filme im Jahr. Ich wartete also auf einen Termin bei Siegfried Magold, deren Direktor, und bekam dabei mit, dass Regisseure und Produzenten aus Deutschland und Frankreich angekündigt waren, um mit ihm über Koproduktionen zu sprechen. Magold hieß mich freundlich willkommen. Er sagte, dass ihm meine Kurzfilme und *Frühe Werke* (1969) gefielen, und wollte wissen, was ich Neues vorhätte. Ich erzählte ihm, dass ich ein paar Dokumentationen mit Gastarbeiter*innen machen wollte. Er verwies mich auf den Filmverlag der Autoren, eine Art Arbeitsgemeinschaft für Filmemacher, in der Alexander Kluge, Edgar Reitz und Rainer Werner Fassbinder damals an Filmen arbeiteten. Ich kannte sie schon von Festivals. Ich erfuhr Folgendes: Wenn ich einen Spielfilm machen wollte, dann konnte ich das Projekt an Telepool schicken, die dann entscheiden würden, ob sie den Film koproduzieren wollen. Und sobald ich meinen Kurzfilm fertig hätte, sollte ich ihn Telepool zum Kauf für eine Fernsehausstrahlung anbieten. In Jugoslawien war die Filmproduktion damals auf Kinoauswertung ausgerichtet, sowohl auf nationale als auch auf internationale. Neue Filme, die Teil der sogenannten Schwarzen Welle waren, zu der ich selbst gehörte, wurden sehr selten im Fernsehen gezeigt.



Freiheit oder Comicstrip (Produktionsfoto), 1972, FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

Einige Jahre nach meiner Rückkehr hatte ich diese westeuropäische Fernsehpraxis immer noch im Kopf, und so wandte ich mich an die Fernsehanstalt Novi Sad. Der Hauptgrund war allerdings, dass für mich zu diesem Zeitpunkt alle anderen Türen verschlossen waren. Das Fernsehen hatte zwei herausragende Vorteile: die Technologie war im Haus – Labore, Studios, Kameras, Beleuchtung, es war alles da. Und die Techniker waren angestellt und standen zur Verfügung. Ein weiterer Vorteil war, dass ein Film, den man für das Fernsehen gemacht hatte, ein sicheres Publikum hatte. In den späteren 1970er-Jahren, als ich begann, den Fernsehanstalten in Novi Sad und Belgrad Projekte anzubieten und zu realisieren, wurden Filme, die wir für die Abteilung Fernseh-drama gemacht hatten, um acht Uhr abends ausgestrahlt und im Jugoslawischen Radio- und Fernsehverbund (JRT) von vier bis fünf Millionen Menschen gesehen. Damals wurde ich mit einem schwierigen Problem konfrontiert: Ich wollte mich weiterhin mit Schicksalen und Themen befassen, die mich interessierten, aber ich musste nun nicht nur an Menschen denken, die einen



solchen Zugang zu schätzen wussten, sondern auch an Haushalte, in denen drei, manchmal vier Generationen unter einem Dach lebten. Die Antwort fand sich in einem hybriden Genre: dem Dokudrama.

Und es gelang uns, einige wirklich innovative, kritische Filme außerhalb des Mainstreams zu machen, die in der Kinofilmbranche nicht möglich gewesen wären: *Brooklyn – Gusinje* (1988), *Heiße Löhne* (1987), *Schöne Frauen gehen durch die Stadt* (1986), *Oldtimer* (1989) und andere.

WHW: Wir würden gern mehr über deine Frauenfiguren wissen. In *Vera und Eržika* (1981) haben wir es beispielsweise mit zwei Frauen zu tun, die für ihre Rechte kämpfen. Du zeigst diese Frauen mit großer Zuneigung und Zärtlichkeit. Es gibt in deinen Filmen auch Szenen wie die mit der Tochter einer Roma-Familie. Der Vater, ein echter Patriarch, will sie gegen ihren Willen verheiraten. Sie läuft davon und versucht, sich durchzuschlagen. Es gibt auch Geschichten von Frauenfreundschaften in deinen Filmen. In *Frühe Werke* allerdings lässt du Jugoslava sterben.

ZZ: In meinen Filmen gibt es nicht so viele weibliche Figuren, wie ich es gern hätte. Ich hätte gern mehr gehabt, weil Frauen in ihrem Leben an verschiedenen Fronten kämpfen: Sie müssen die Kombination aus männlichem Minderwertigkeitskomplex und männlicher Aggressivität in Schach halten, den Missmut eines Ehemanns aushalten und seine Vernachlässigung der Kinder; manche werden aus dem Haus geworfen; manchmal werden die Söhne kriminell; dazu kommen Alkoholismus und häusliche Gewalt. Zu allem Überfluss sollen sie auch noch verführerisch sein und Haremdivas. So will es die Sitte auf dem Balkan. Ein aussichtsloses Unterfangen.

Für *Destination_Serbistan* (2015) haben wir beispielsweise nach Frauen gesucht, weil sie alles durchgemacht hatten: Krieg, Hunger und die Gefahr einer Vergewaltigung. Aber die männlichen Geflüchteten ließen die Frauen nicht vor die Kamera. Einer stimmte schließlich zu, jedoch unter der Bedingung, dass die Frau bei den Aufnahmen immer ihr Kind auf dem Arm tragen sollte.

In *Frühe Werke* wurden die Protagonist*innen in einer spezifischen Sprache dargestellt; wir verwendeten visuelle und rhetorische Symbole, mit vielen Proklamationen und Zitaten. Die Figuren waren als Skizzen und in schematischer Weise konzipiert. Nur die Hauptfigur hatte genug Raum, um die Tücken zu reflektieren, mit denen es ein Mädchen im Sozialismus zu tun bekam – und die Heuchelei einer behaupteten Redefreiheit und der sozialistischen Slogans. Sie muss durch den Morast unerfüllter männlicher Ambition und Macht waten.

Frühe Werke wurde im Herbst 1968 gedreht, nachdem die Panzer in Prag eingerollt waren und Alexander Dubčeks „Sozialismus mit menschlichem Gesicht“ den Garaus gemacht hatten. Der Film stellte ein Fragezeichen dar. Konnte man den damaligen jugoslawischen Staat reparieren oder würde er in den Flammen aufgehen, die später dann Jugoslawien tatsächlich auslöschten?

WHW: Es wirkt auf uns, als hätte deine politische Position sich über all diese Filme hinweg gar nicht groß verändern müssen. Sie ist geradezu unglaublich konsistent.

ZZ: Dazu kann ich nichts sagen. Bei meiner politischen Position oder Haltung versuche ich, eine gewisse Unabhängigkeit zu bewahren. Das zählt für mich. Wenn ich etwas dumpf, faul oder verdächtig finde, lasse ich das nicht gelten. Da bin ich kompromisslos. Da bin ich auch zu einem Opfer bereit, wie man das im bürgerlichen Leben nennt. Das heißt, ich lasse mich auf das Risiko ein, eine Stelle aufzugeben oder zu verlieren, oder aus einer Stelle entfernt zu werden. Das scheint mir nicht das Allerschlimmste zu sein. Das hängt natürlich sehr vom Charakter ab, jede*r ist da anders. Manche Leute sind außergewöhnlich intelligent und sehr in Ordnung, verlangen aber nach einer Autorität. Ich wiederum fühle mich durch eine solche Autorität angeketet. Das ist eine gänzlich individuelle Angelegenheit, und ich weiß auf diese Unterschiede auch keine Antwort. Für mich ist es sogar absurd, ein politisches Credo zu äußern. Schaut euch die Filme an – vielleicht habe ich da irgendwie eine Position vertreten, die Leuten gefällt. In vielen Situationen habe ich eine Haltung eingenommen, die die Leute nicht mögen. Ich verbrachte die längste Zeit meines Lebens als Mann, der als Exzentriker betrachtet wurde, der sich mit den Angelegenheiten von Verlierer*innen abgibt. Selbst diese Fernsehserien und Filme, die euch heute gefallen, wurden von vielen meiner Kolleg*innen gründlich verachtet.

WHW: Du hast zu *Der schwarze Film* 1971 ein Manifest geschrieben und bei den Kurzfilmtagen in Oberhausen den Film sogar so gezeigt, dass das Manifest über die Filmbilder projiziert wurde. Wie hört sich das Manifest heute für dich an?

ZZ: Ich finde es immer noch sehr in Ordnung. Wenn ich die gegenwärtige Situation mit den gleichen Methoden analysieren würde, käme mir diese wohl deutlich unmenschlicher vor: Die sozialen Unterschiede sind drastisch gewachsen, grundlegende Menschenrechte werden stärker verletzt. In den Ländern Ex-Jugoslawiens sind Millionen

Menschen ohne Arbeit, ohne irgendwelche Aussichten für sich oder ihre Kinder. Pensionskassen wurden geplündert. Fabriken, in die Arbeiter*innen ihre Einkommen investiert hatten, um die Produktion und technische Innovation voranzubringen, wurden einfach beschlagnahmt. Wir haben uns mit unseren Filmen in solchen Arbeiter*innengemeinschaften engagiert. Die neuen demokratischen, national-kapitalistischen Autoritäten gehen einfach darüber hinweg. Die heutige Korruption ist um ein Vielfaches brutaler. Wer es heute im Leben zu etwas bringen will, für den/die sind Verbindungen zur herrschenden Partei noch viel wichtiger als im Kommunismus. Der Raum für Kultur in den Medien wurde eingeschränkt ebenso wie das Eintreten für die Rechte der Arbeitnehmer*innen.

Kulturelle Institutionen werden nur gefördert, solange sie den Geldgebern genehm sind. Das gilt auch für die Filmförderung. Kritische Arbeiten fallen damit weg, das ist viel schlimmer als früher. In den letzten 25 Jahren Freiheit und Demokratie gab es keine besseren oder kritischeren Filme als *When I am Dead and Gone* (1967) und *The Ambush* (1969) von Živojin Pavlović; *Love Affair, or the Case of Missing Switchboard Operator* (1967) und *W.R.: Mysteries of the Organism* (1971) von Dušan Makavejev; *The Holiday* (1967) und *The Trek* (1968) von Đorđe Kadijević; *The Handcuffs* (1969) von Krsto Papić; *Sunday* (1969) von Lordan Zafranović; *The Living Truth* (1972) von Tomislav Radić und so weiter.

whw: Kannst du uns etwas über die Figur oder die Position des Dissidenten sagen? Aus einer heutigen, leider weit verbreiteten antisozialistischen oder antikommunistischen Perspektive wird diese Bezeichnung vielen Positionen zugeschrieben, die eigentlich keinen dissidenten Inhalt haben. Wurdest du auch als Dissident betrachtet?

ZZ: Heute behaupten viele, sie wären während des Sozialismus kritisch eingestellt gewesen. Das ist in zwei Dritteln der Fälle eine Lüge. Manche waren sogar ziemlich weit oben in den Apparaten der kulturellen Repression und Teil verschiedener Kommissionen. Meine Kolleg*innen und ich, wir nannten uns nicht Dissident*innen. Dissident ist ein Begriff aus dem sogenannten Lagersozialismus, der Künstler*innen zur Ausreise zwang, zum Beispiel Alexander Solschenizyn. Oder sie wurden in Straflagern inhaftiert. Wir hatten unsere Reisepässe bei uns, als eine Reihe von uns in den frühen 1970er-Jahren ins Ausland ging. Ich hatte damals den Eindruck, dass unser Weggehen den neodogmatischen Gruppen nur recht war. Sie warteten förmlich darauf, dass wir eine feindliche Aktivität begehen würden, damit sie einen Anlass

bekämen, uns zu verhaften. Als wir zurückkamen – Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, einige Schriftsteller*innen und Maler*innen und ich –, wurden wir nicht als Dissident*innen bezeichnet, sondern wir galten als unbrauchbar, wegen unserer fehlerhaften Einstellung.

Als ich als Gastarbeiter nach Deutschland kam, konnte ich nicht darauf pochen, dass ich in Jugoslawien ein verbotener Künstler war. Niemand hätte das geglaubt. In diesen Jahren brachte Jugoslawien Filme heraus, die auf den größten Festivals ausgezeichnet wurden und in vielen Ländern im Fernsehen liefen. Der Regisseur Alexander Kluge, damals ein wichtiger Repräsentant des unabhängigen deutschen Films, fragte mich nach der jugoslawischen Politik, die hinter der Belebung der Filmproduktion steckte. Er hatte gehört, dass diese Politik sehr erfolgreich war. Wir übersetzten das innerhalb einer Woche, und maßgebliche Teile beeinflussten die Entwicklung einer neuen deutschen Filmpolitik.

WHW: Was hältst du von unserem Ausstellungstitel **shadow citizens**?
Findest du darin etwas, das sich auf dein ganzes Werk beziehen lässt?

ZZ: Das Leben und die Geschicke von Menschen, die von ihrer Arbeit leben: das zieht sich durch alle meine Filme. Menschen in dieser Kategorie leben in prekären Umständen, ohne Sicherheit und Privilegien, und sie haben nur sich selbst und ihr engstes Umfeld. Sie können sonst auf niemand zählen. Wenn man einen Film über diese Geschichten macht, ist das Wichtigste, dass diese Menschen nichts zu verlieren haben. Sie sind die Menschen, denen man ein Medium geben muss, durch das sie sich in irgendeiner Form ausdrücken können. Sie können ihre Einstellungen kommunizieren. Sie können darauf aufmerksam machen, dass sie überall übersehen werden. Wenn man mit ihnen arbeitet, arbeitet man mit Unterdrückten und Armen, die keine Angst davor haben, ihren Status in irgendeiner Form zu gefährden. Das ist ihre Position der Freiheit.

Ich gebe ein Beispiel aus Österreich, wo ich vor einem Jahr gearbeitet habe. Der Produzent ermöglichte eine Finanzierung für einen Film über Migrant*innen, die Dokumente erhalten hatten, sich auf einen längeren Aufenthalt in Österreich einrichteten und dabei waren, EU-Bürger*innen zu werden. Mit meiner Kollegin Jasmina Janković, die Gerichtsdolmetscherin ist, besuchte ich Asylzentren, um Menschen zu finden, die bei dem Film mitmachen würden. Zuerst kamen die Lautesten zu uns, sie hatten alle etwas im Sinn: Einige wollten getrennte ethnische Clubs gründen, und wir sollten dafür Werbung machen. Andere wechselten alle paar Tage ihre politischen



Kenedi kehrt nach Hause zurück (Filmstill), 2003

Favorit*innen – Ende 2016 galt der syrische Präsident Assad als geschlagen. Aber die, die sich als seine Gegner*innen bezeichneten, verteidigten Anfang 2017 schon Iran und Russland, und Assad war nun plötzlich ihr legitimer Präsident. Als sie hörten, dass ich aus Serbien komme, wollten sie mit mir auf Russisch reden. Ich begriff, dass wir in diesem geopolitischen Labyrinth zwischen Trump, Erdoğan und Putin unsere Zeit verschwendeten.

Dann aber begannen wir mit denen zu sprechen, die durch die Mühlen der Bürokratie gingen. Sie versuchten, Deutsch zu lernen, ihre Berufe und Gewerbe anerkennen zu lassen und Aufenthaltsgenehmigungen zu bekommen. Männer und Frauen erzählten uns Geschichten, die wir davor noch nicht gehört hatten. Sie beschrieben Beziehungen und Spannungen, die sie weder im Krieg daheim noch

unterwegs gekannt hatten. Zum Beispiel gab es Schwierigkeiten zwischen autoritären Vätern und ihren Kindern, andere berichteten von den Problemen beim Lernen der Sprache. Die älteren Männer fühlten sich unwohl, wenn sie von Frauen unterrichtet und bewertet wurden. Umgekehrt gab es junge Leute, die Freund*innen fanden und sich rasch integrierten; sie wollten allein leben, ohne ihre Familien, in Freiheit, wie sie sagten. Dann erzählten uns Mädchen und Frauen von Situationen, mit denen sie nicht gerechnet hatten. Zum Beispiel, dass die Eltern einem jungen Geflüchteten nicht erlauben wollten, eine Frau zu heiraten, die er im Zuge seines Asylgesuchs kennengelernt hatte. Sie hielten sie für unrein – sie war durch die Hölle gegangen – und sie zwangen ihn, eine Braut zu nehmen, die er nicht kannte, eine Jungfrau, die illegal nach Österreich gebracht werden sollte.

Auf Grundlage dieser Geschichten und mit der Hilfe derer, die bei dem Film mitmachen wollten, entwarfen wir ein Konzept und einen Drehplan. Vor ein paar Monaten haben wir den Schnitt abgeschlossen. Ich sagte zum Team und zum Produzenten, dass die am Film Mitwirkenden ihn zuerst sehen sollten und diejenigen von uns, die diese Leute gefunden hatten. Denn wenn es aus dieser Gruppe Einwände gegen die Schnittfassung gibt, dann müssen wir sie verändern. Wenn wir mit dem Film, den wir gemacht haben, einverstanden sind, dann wird er meiner Erfahrung nach auch darüber hinaus Zustimmung finden und kann sich vielleicht auf eine Reise um die Welt machen.

WHW: Wir haben den Eindruck, dass du dich dafür entschieden hast, immer im Schatten zu bleiben. Siehst du das auch so?

ZZ: Das ist nicht nur eine Frage der Wahl – das ist einfach die Position, in der ich bin. Ich komme aus einem Land, das einen kleinen, marginalen Markt hat, und in dem man eine marginale Sprache spricht. Ich habe zweifellos ein umfangreiches Werk, aber ich kann zum Beispiel nicht einmal die einfachste Frage beantworten, die man in Amerika stellt. Dort heißt es nämlich: „Das sind viel zu viele Titel. Nennen Sie uns nur die, die mehr als 15 Millionen Dollar eingespielt haben.“ Da muss ich sagen: „Solche Filme habe ich nicht.“ Das ist meine wahre Position. Ich will nicht sagen, dass mir das nicht passt. Es passt mir, denn es erlaubt mir, das zu machen, was mich wirklich interessiert. ●

Ursprünglich veröffentlicht in: *Želimir Žilnik – Shadow Citizens*, Sternberg Press, 2020, S. 27–41. Diese Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *Želimir Žilnik: Shadow Citizens 2018* im Edith-Russ-Haus für Medienkunst Oldenburg und wurde großzügig von der Kulturstiftung des Bundes gefördert.

Ich mache Filme, weil wir immer noch nicht im Kommunismus leben. Ich mache Filme, um anzumahnen, wie viele Dinge wir noch tun müssen, um dorthin zu kommen. Der Kunstfilm interessiert mich nicht. Wenn es um den Dokumentarfilm geht, haben wir wirklich keine Zeit, um über Kunst zu sprechen.

Der Dokumentarfilm ist in erster Linie eine Möglichkeit, die ein Mann, eine Frau oder ein Kind bekommt, um in einem Atemzug die Bauchschmerzen zu vermitteln, die sie haben und die offenkundig nicht nur ihre Privatangelegenheit sind.

Diese „Möglichkeit“, das ist eigentlich die Lichtempfindlichkeit des Silberbromids, und den Rest überlasse ich fast ausschließlich den Persönlichkeiten, mit denen sich meine Dokumentarfilme beschäftigen.

- Želimir Žilnik, „Der Kunstfilm interessiert mich nicht“,
Interview, in: *Susret*, 5. April 1968





Frühe Werke (Produktionsfoto), 1968,
FOTO: ANDREJ POPOVIĆ
VON LINKS NACH RECHTS: Želimir Žilnik,
Dušan Ninkov, Branko Vučičević,
Slobodan Miletić, Nada Nedeljković
VORNE: Karpo Acimović-Godina



Destination_Serbistan (Produktionsfoto), 2014, FOTO: ORFEAS SKUTELIS

EDITORISCHE NOTIZ: Die Beschreibungen der Filme in diesem Ausstellungsguide entstanden in enger Zusammenarbeit mit Želimir Žilnik. Sie basieren hauptsächlich auf mehreren langen Gesprächen, die in Novi Sad und Zagreb stattfanden und sich über viele Monate erstreckten. Der Neugier der Kuratorinnen folgend, fangen sie Žilniks Erinnerungen an das Entstehen jedes einzelnen Films ein, die er geduldig und großzügig teilte. Da persönliche Spuren wie diese neue Möglichkeiten für zukünftige Forschungen und Interpretationen eröffnen, wurde die besondere Methode ihres Zusammentragens – wenn es denn eine war – von Žilnik mit einer weiteren Geschichte beschrieben: „Wie Mao Zedong zu seinem Nachfolger Hua Guofeng sagte: ‚Wenn du die Führung übernimmst, kann ich beruhigt sein.‘“ Die Filmbeschreibungen sowie die Filmografie in dieser Publikation führen das Originalformat an, in dem der jeweilige Film gedreht wurde. In der Ausstellung werden digitale Filmkopien gezeigt.

Aufstand in Jazak

Ustanak u Jasku

Jugoslawien • 1973 • 18 min • 35 mm • Farbe und Schwarzweiß

Bewohner*innen des Dorfes Jazak, das im Mittelgebirge Fruška Gora in der Vojvodina liegt, erzählen, wie sie im Zweiten Weltkrieg im Untergrund gegen die deutsche Besatzung kämpften. Es waren dramatische Ereignisse: Sie versteckten Partisan*innen, junge Menschen aus dem Dorf schlossen sich wiederum den Partisan*innen in Bosnien an. Sie berichten auch von Verhaftungen, Verfolgung, Folter und vom Herbst 1944, als das Dorf von den Russen befreit wurde. Sie erinnern sich an den Jubel und ihre großen

Erwartungen, die sich auf die Freiheit und den Sozialismus richteten.

Aufstand in Jazak wurde vom Kinoklub Pančevo produziert, mit dem Žilnik schon als Amateur zusammengearbeitet hatte. Der Kinoklub hatte den Auftrag übernommen, einen Werbefilm für ein Hotel in der Nähe von Jazak zu drehen. Tagsüber wurde am Auftragsfilm gearbeitet, in den Abendstunden konnte Žilnik mit der Crew und der Ausrüstung seinen Film drehen.

Aufstand in Jazak (Produktionsfoto), 1972, FOTO: MILIVOJE MILIVOJEVIĆ





Aufstand in Jazak (Filmstills), 1972

Aufstand in Jazak war Žilniks Antwort auf Veränderungen in der jugoslawischen Kulturpolitik: die deutliche Einmischung von Partei-Apparatschiks mit dem Ziel, den Raum für kritische Werke, auch solche, die Preise gewonnen hatten, immer mehr zu beschränken oder die Filme gar aus dem Verkehr zu ziehen. Auch einige von Žilniks Filmen, wie *Die Arbeitslosen* (1968), *Der Studentenstreik* (1969) oder *Der schwarze Film* (1971), waren davon betroffen. Der Fokus des staatlich geförderten Films lang nun auf teuren, Hollywood-ähnlichen Produktionen, in denen ausländische Stars mitspielten, zum Beispiel **Richard Burton** als **Tito** in *Die Schlacht an der Sutjeska* (1973), ein Film, der Partisan*innen in einer Weise zeigte, die wenig mit der Wirklichkeit zu tun hatte.

Das Prüfungskomitee verbot die Aufführung von *Aufstand in Jazak* mit der Begründung, dass Žilnik eine Bande von Schur-



ken um sich versammelt habe, um sie Partisan*innen spielen zu lassen. Žilnik fuhr nach Jazak zurück, um die Protagonist*innen über das Verbot des Films zu informieren. Sie waren zutiefst verletzt, holten ihre alten Gewehre und ihre Kriegsorden heraus, und stürmten gemeinsam mit Žilnik zurück in die Stadt, direkt ins Kulturministerium. Dort erkannte der Minister einige von ihnen als prominente Partisan*innen wieder. Erschreckt von ihrem Gebrüll, mit dem sie ihn einen „faschistischen Verräter“ schimpften, und ihrer Drohung, ihn vor Gericht zu zerren, suchte er nach dem offiziellen Dokument, das *Aufstand in Jazak* die Veröffentlichung verwehrte, um es vor ihren Augen mit den Worten zu zerreißen: „Kameraden, das war ein Fehler!“ ●

Brooklyn – Gusinje

Brooklyn – Gusinje

Jugoslawien • 1988 • 87 min • 16 mm • Farbe

Ivana, eine junge Näherin, kündigt ihren Job in einem ausbeuterischen Betrieb in Novi Pazar und geht auf das Angebot ein, in einem Wirtshaus zu arbeiten, das sich in Gusinje befindet, einem montenegrinischen Dorf an der jugoslawisch-albanischen Grenze. Die dortige Oberkellnerin und **Ivana** werden schnell Freundinnen. Als die Brüder **Skelzen** und **Becir** aus New York auf Heimatbesuch kommen, entwickelt sich zwischen ihnen und den Kellnerinnen eine Romanze. Die Männer versprechen den Frauen die Ehe und ein gemeinsames Leben in Amerika. Aber viele Hindernisse stellen sich diesem Plan in den Weg und am Ende kehren die Brüder allein nach New York zurück. In *Brooklyn – Gusinje* treffen serbische und albanische Kulturen, Sprachen,

Sitten und Familientraditionen inmitten einer faszinierenden Gebirgslandschaft aufeinander.

Nach dem Erfolg seines vorherigen Films *Heiße Löhne* (1987) hatte **Žilnik** bei dieser TV-Produktion ein größeres Budget zur Verfügung. Zudem wurde er von der örtlichen Gemeinde sehr unterstützt, die sich über das Interesse an ihrem Ort freute. **Žilnik** wurde auf dieses albanische Dorf aufmerksam, als er erfuhr, dass dessen Einwohner*innen in großer Zahl nach New York emigriert waren. Bei seiner Recherche erzählte ihm der Bürgermeister, er selbst habe vier Söhne in den USA. Falls **Žilnik** zeigen möchte, wie gut, stark und ehrlich ihre Dorfgemeinschaft sei, würden ihn alle gern bei seinem Film unterstützen. Die Dorfbewohner*innen konnten den Film vor der Fernsehstrahlung sehen und waren mit dem Ergebnis zufrieden. In einer Zeit, in der nationalistische Spannungen bereits zunahmen, bot *Brooklyn – Gusinje* einen wichtigen wertschätzenden Blick auf die albanische Minderheit und auf die Beziehungen zwischen den Volksgruppen. ●



Brooklyn – Gusinje (Filmstill), 1988

Wir bedanken uns bei Radio Televizija Srbije, dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk Serbiens, für die Überlassung der Vorführrechte.



Chronik der Landjugend im Winter (Filmstills), 1967

Chronik der Landjugend im Winter

Žurnal o omladini na selu, zimi

Jugoslawien • 1967 • 15 min • 35 mm • Schwarzweiß

Dieser Dokumentarfilm wurde in Dörfern an der Peripherie von Novi Sad gedreht: Bukovac, Krčedin und Futog. Die Kamera konzentriert sich dabei auf junge Menschen, die ihre Freizeit in Weinkellern, beim Tanz, auf den Dorfstraßen und in Wirtshäusern verbringen – junge Männer und Frauen voller Witz und Energie, die zusammen Spaß haben, aber eigentlich lieber woanders wären.

Chronik der Landjugend im Winter war Žilniks erste Arbeit als professioneller Filmemacher. Er drehte ihn auf 35-mm-Film für die neu gegründete Produktionsfirma **Neoplanta**, die – auf der Suche nach Regisseuren und Filmcrews – regelmäßig örtliche Filmklubs für Amateure kontaktierte. Schon als Žilnik noch in der Schule war, begann er, sich für das Leben seiner Mitschüler*innen zu interessieren und recherchierte in ihren Heimatdörfern. Anschließend wandte er sich an die **Neoplanta** mit der Bitte, einen Film über die Landjugend mit einer Tonkamera drehen zu dürfen.

Während der Weihnachtsferien, einer relativ auftragsarmen Zeit, gelang es der **Neoplanta**, sowohl eine 250 Kilogramm schwere Kamera zu mieten als auch eine Wochenschau-Crew von etwa fünfzehn Leuten zu engagieren.

Zu jener Zeit galt das als kleines, höchst mobiles Filmteam. Es war ein kalter, schneereicher Winter, die Crew war im Bus unterwegs und schlief in den Dörfern, in denen sie filmte. Die Bäuerinnen und Bauern boten den Kameraleuten und dem technischen Stab ihre Küchen und Gästezimmer an, denn sie waren beeindruckt von der Ausrüstung der Filmleute und von ihrer bedeutenden Arbeit überzeugt. Žilnik wurde nach seiner Funktion gefragt und als er der Dorfgemeinschaft erklärte, dass er als Regisseur für seine Arbeit Notizblock und Bleistift benutze, schlossen sie aus seiner Antwort, dass er nicht viel zum Film beizutragen hätte. Daraufhin überließen sie ihm das Untergeschoß und gaben ihm für die Übernachtung einen Pelzmantel und einen Strohsack.

Der Film hatte beim **Dokumentar- und Kurzfilmfestival Belgrad** Premiere, wo er vom Wettbewerb ausgeschlossen wurde, aber bei der Kritik und beim jungen Publikum gut ankam. Später erhielt er zwei respektable Auszeichnungen: den Preis des Filmmagazins *Ekran/Screen* und den Preis des **Zentralkomitees des Sozialistischen Jugendverbands**. ●

Das erste Trimester von Pavle Hromiš

Prvo tromesečje Pavla Hromiša

Jugoslawien • 1983 • 87min • 16 mm • Farbe



Das erste Trimester von Pavle Hromiš (Filmstill), 1983

In diesem Dokudrama verlässt der fünfzehn Jahre alte Pavle Hromiš, dem Willen seiner Eltern folgend, Deutschland, um bei seiner Großmutter im jugoslawischen Dorf Kucura zu leben. Er besucht dort die Schule und wohnt in einem Heim, wo er neue Freunde findet. Aber er hat Schwierigkeiten mit der neuen Sprache und dem fremden Schulstoff. Sein Wunsch, nach Deutschland zurückzukehren, löst viele Diskussionen aus.

durchaus persönlicher Natur, denn seine Tante, die ihn großzog, war Leiterin eines großen Wohnheims in Novi Sad. Als er für seinen Film nach Schüler*innen zu suchen begann, stellte er überrascht fest, dass viele von ihnen die serbische Sprache nicht gut beherrschten und mit zwei unterschiedlichen Identitäten zu kämpfen hatten, zwischen denen sie sich zu verlieren drohten. ●

Žilniks Interesse an diesem Thema – Kinder, die getrennt von ihren Familien leben und zur Schule gehen – war

Wir bedanken uns bei Radio Televizija Vojvodine, dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk der Vojvodina, für die Überlassung der Vorführrechte.

Das schönste Land der Welt

The Most Beautiful Country in the World

Österreich, Slowenien, Kroatien, Serbien • 2018 • 101 min • DCP (von HD Video) • Farbe

Der Film folgt einer Gruppe junger Migrant*innen in Wien auf ihrem Weg durch die Verwaltung: Registrierung, Aufenthaltserlaubnis, Wohnungssuche. Wir sehen ihre Ängste, aber auch, wie sie sich gegenseitig ermutigen und erste Erfolge zu verzeichnen haben. Sie kommen mit der neuen Sprache zurecht, zeigen sich als geschickt in ihren Berufen und überzeugen bei ihren Zugangsprüfungen für Schulen und Universitäten durch Klarheit und Wissen. *Das schönste Land der Welt* ist auch eine Geschichte über alte und gerade erst geschlossene Freundschaften – und über das Gefühl von Freiheit in einer neuen Umgebung, in der kein Krieg droht und das Familienleben nicht von patriarchaler Macht geprägt ist. Im Mittelpunkt steht der 23 Jahre alte

Bagher, der sich mit 17 Jahren in Afghanistan auf den Weg gemacht hat. Seine Reise dauerte drei Jahre und führte ihn über den Iran, die Türkei, Griechenland und den Balkan nach Österreich, wo er als Teil der „Flüchtlingswelle“ im Jahr 2015 ankam.

Mit diesem Film setzt Željimir Žilnik seine Zusammenarbeit mit migrantischen Gemeinschaften fort, die ihn nun schon seit Jahrzehnten beschäftigt. Dieses Mal ging es ihm vor allem darum, mit Leuten zu arbeiten, die bereits eine Aufenthaltsberechtigung in Österreich hatten. Er erinnert dabei auch an eine Periode in der jüngsten Vergangenheit, in der Österreich noch großzügiger mit schutzsuchenden Menschen umging: 2017 erhielten 30.428 Menschen



Das schönste Land der Welt (Filmstill), 2018

in Österreich Asyl, subsidiären Schutz oder eine Aufenthaltsbewilligung aus humanitären Gründen; 2019 waren es nur noch 13.927 (laut den Daten des österreichischen Innenministeriums). 2018 begann die damalige Regierung mit der Umsetzung einer strikt zuwanderungsfeindlichen Politik; heute wird selbst die Aufnahme von unbegleiteten geflüchteten Kindern aus dem Lager Moria auf Lesbos, das im September 2020 vollständig abbrannte, konsequent ausgeschlossen.

Für die Vorbereitung seines Films postete Žilnik eine Ankündigung auf Facebook, in der er Menschen einlud, sich bei ihm zu melden und mit ihm über ihre Erfahrungen auf der Flucht und nach der Ankunft in Österreich zu sprechen. Mehr als einhundert Personen antworteten, und die Dialoge und Szenen in *Das schönste Land der Welt* wurden auf Grundlage von Gesprächen und Diskussionen mit ihnen entwickelt. Die Protagonist*innen des Films legten aber nicht einfach Zeugnis von ihren Erfahrungen ab. Sie beschlossen, ihre Geschichten gegenseitig zu interpretieren, indem sie sie (nach)spielten.

Der Film wurde von Nanook Film Wien mit Radio Televizija Vojvodine, Trama Film in Ljubljana und dem Factum Documentary Film Project in Zagreb koproduziert und mit einem Budget von 120.000 Euro realisiert. Eine Anschubfinanzierung kam vom österreichischen Bundeskanzleramt. ●

Wir bedanken uns bei Sixpackfilm für die Überlassung der Vorführrechte.

Der schwarze Film

Crni film

Jugoslawien • 1971 • 14 min • 35 mm
(von 16 mm) • Schwarzweiß

Eines Nachts in den späten 1960er-Jahren trifft Žilnik auf den Straßen von Novi Sad eine Gruppe von Obdachlosen und nimmt sie mit zu sich nach Hause. Während sie sich dort gemütlich einrichten, versucht der Filmemacher, „das Problem der Obdachlosen“ zu lösen. Dabei soll die Filmkamera seine Zeugin sein. Er spricht mit Sozialarbeiter*innen, Polizist*innen und ganz gewöhnlichen Menschen, die jedoch alle vor dem „Problem“ die Augen verschließen. Zwei Tage später erklärt Žilnik, die Aussichten, das „Problem“ zu lösen, seien düster und bittet seine Gäste höflich, das Haus zu verlassen.

Der Film wurde von der Neoplanta Film produziert. Der Titel *Der schwarze Film* ist ein ironischer Verweis auf die „Schwarze Welle“, eine Bezeichnung, die ein staatlicher Kritiker für eine Reihe von Filmen geprägt hatte, die von jungen jugoslawischen Filmema-

Der schwarze Film (Filmstills), 1971

Die ursprüngliche, nicht von einem Muttersprachler angefertigte deutsche Übersetzung des Manifests wurde auf die Kopie des Filmes für die Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen eingebrannt. Die hier abgedruckten Filmstills stammen aus dieser Kopie. Der deutsche Text ist eine neue, genauere Übersetzung von Milica Vlačković aus dem serbokroatischen Originalmanifest.

WIE WERDEN GERÄTE AN
DIE KLAMMERNSTRUKTUR DER JUGOSLAWISCHEN GESELLSCHAFT
LÄNDESPROLETARIAT UND "ROMANTISCHES IDEALISIERTE"
TRENNSCHNITT DER ZERKLÜFTUNGSBEWUSSTSEIN DER ARBEIT
IN FIRM, SEKTION DER ANORDNUNGSGEBER, BÜROKRATEN,
SCHWELMSTÄNDIGEN, BEWEGEN DER FAMILIE BILLET
DAS KINZ SOLL WAS ERHEBT, WIE DAS LEBEN IST.



SIE GIBT CHANCE AN
DIE KLAMMERNSTRUKTUR DER JUGOSLAWISCHEN GESELLSCHAFT
LÄNDESPROLETARIAT UND "ROMANTISCHES IDEALISIERTE"
TRENNSCHNITT DER ZERKLÜFTUNGSBEWUSSTSEIN DER ARBEIT
IN FIRM, SEKTION DER ANORDNUNGSGEBER, BÜROKRATEN,
SCHWELMSTÄNDIGEN, BEWEGEN DER FAMILIE BILLET
DAS KINZ SOLL WAS ERHEBT, WIE DAS LEBEN IST.



IN LANGE DASS MIT EIGENEN NÄHE, MIT EIGENEN SINNE
UND KLEINER NACHT NICHT IN KLAREN ICH,
IN WENIGT WENN DIE WERKZEUGE / WOLGE, MILCH UND
DOLAN / TOLINE FÜRDER VERZEHN, BEWEGEN DIE FILMARTS
BEWAHRTILICH DIESE BEWAHRTILICH DER LÄCHERN DER
ARBEITEN * UND BÄNDERN-GEHEIN, DAS GIBT IHR - DEM
TEIL DER MÖGLICHEN VERZEHN, KINZ ILLUSION DER
ENGAGEMENT UND ANWANDERUNG.



WAS SOLL AUCH ALLEN COVIE AUCH AUF DICHER GEHEIN
JOKESCHIE NACHEN! WAS SOLL MIT DEM AUGENINNEBEN
DES KINZES IN BEWEGEN AUFGEHEIN!
WIE WARE ER NICHT DIE ARBEIT UND ALLE IHR ABSCHNACH
GUTERHEIN MÄTTERT?
GLÜCKLICHENGEHEIN LANGE ER NICHT DAVU!



DER FILM MUSS GEMISCHTAPFERTIGUNG WERDEN! ICH
MUSS GEGEN DAZU FEINDEN RINDEN; GEGEN MEINER
MÖGLICHEN NACHT DIE AUS DIESEM ENGAGEMENT
ALKEI UND GEGENART NACHT UND GEGEN DER MANIPULI-
ERENDEN, GEGEN DER NACHT - UND KAPITALGEHEIN,
MEIN DAS GEGENART GUT BEKOMM.

DER FILM MUSS GEMISCHTAPFERTIGUNG WERDEN! ICH
MUSS GEGEN DAZU FEINDEN RINDEN; GEGEN MEINER
MÖGLICHEN NACHT DIE AUS DIESEM ENGAGEMENT
ALKEI UND GEGENART NACHT UND GEGEN DER MANIPULI-
ERENDEN, GEGEN DER NACHT - UND KAPITALGEHEIN,
MEIN DAS GEGENART GUT BEKOMM.



DER FILM MUSS GEMISCHTAPFERTIGUNG WERDEN! ICH
MUSS GEGEN DAZU FEINDEN RINDEN; GEGEN MEINER
MÖGLICHEN NACHT DIE AUS DIESEM ENGAGEMENT
ALKEI UND GEGENART NACHT UND GEGEN DER MANIPULI-
ERENDEN, GEGEN DER NACHT - UND KAPITALGEHEIN,
MEIN DAS GEGENART GUT BEKOMM.



DER FILM MUSS GEMISCHTAPFERTIGUNG WERDEN! ICH
MUSS GEGEN DAZU FEINDEN RINDEN; GEGEN MEINER
MÖGLICHEN NACHT DIE AUS DIESEM ENGAGEMENT
ALKEI UND GEGENART NACHT UND GEGEN DER MANIPULI-
ERENDEN, GEGEN DER NACHT - UND KAPITALGEHEIN,
MEIN DAS GEGENART GUT BEKOMM.



FILM - WAFFE
ODER SCHEISSE?



DER FILM MUSS GEMISCHTAPFERTIGUNG WERDEN! ICH
MUSS GEGEN DAZU FEINDEN RINDEN; GEGEN MEINER
MÖGLICHEN NACHT DIE AUS DIESEM ENGAGEMENT
ALKEI UND GEGENART NACHT UND GEGEN DER MANIPULI-
ERENDEN, GEGEN DER NACHT - UND KAPITALGEHEIN,
MEIN DAS GEGENART GUT BEKOMM.

Das Manifest auf dem Schwarzen Film

1

Was Sie gerade sehen, ist die Klassenstruktur der jugoslawischen Gesellschaft, Lumpenproletariat und „humanistische Intelligenz“; die Instrumentalisierung der Armen zu filmischen Zwecken.

Eine Lektion über die Hungrigen, Schmutzigen und Stinkenden für die Familie Žilnik.

Dem Kind sollte man zeigen, wie das Leben wirklich ist.

2

In einem Land, das sich seines Namens, seiner Hymne und seiner Regierung nicht ganz sicher ist; in einem Moment, in dem sich die Grundbedürfnisse (Brot, Milch und Dollars) täglich verteuern, genießt die Filmkaste narzisstisch die „Erforschung“ des Arbeiter- und Bauernelends.

Das erlaubt ihr – als Teil der staatsbürgerlichen, die Gesellschaft manipulierenden Klasse – eine Illusion des Engagements und der Barmherzigkeit.

3

Man soll alles in Stücke hauen, auch sich selbst.

Am besten beginnt man mit dem eigenen Ehebett!

Wie wäre es, wenn uns die Armen in den Arsch treten würden?

Glücklicherweise kommt es nicht dazu.

4

Dennoch muss ich weiter sozialkritische Filme machen.

Denn ich muss gegen zwei Feinde kämpfen: Gegen meine eigene kleinbürgerliche Natur, die aus meinem Engagement ein Alibi und ein Geschäft macht; und gegen die Manipulatoren und Machthaber, die von meinem Schweigen profitieren würden. Deshalb schieß' ich auf mein Schuldgefühl.

5

FILM – WAFFE ODER SCHWACHSINN?

6

Siehe noch einmal Punkt 4.



Der schwarze Film (Produktionsfoto), 1971, FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

cher*innen in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren gedreht wurden. Der Begriff tauchte erstmals in einer Extrabeilage mit dem Titel „Schwarze Welle in unserem Film“ auf, die am 3. August 1969 mit der Zeitung *Borba* publiziert wurde, dem offiziellen Organ der Kommunistischen Partei Jugoslawiens. Es war der erste größere, mit den Behörden abgestimmte Angriff gegen die Filmemacher*innen einer neuen Generation. Žilniks *Frühe Werke* (1969) und Aleksandar Petrovićs Film *Es regnet in meinem Dorf* (1968) gelten als Anlass für den Artikel.

1971 wurde Žilnik zu den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen eingeladen, konnte aber nicht anwesend sein, da er zu diesem Zeitpunkt *Freiheit oder*

Comicstrip (1972) drehte. Weil er nicht persönlich mit dem Publikum und der Presse sprechen konnte, schrieb er, auf Serbokroatisch, ein Manifest. Es basiert auf Statements, die Žilnik auf früheren Pressekonferenzen abgegeben hatte. Die ursprüngliche, nicht von einem Muttersprachler angefertigte deutsche Übersetzung dieses Manifests wurde auf die Kopie des Filmes eingebrannt, so dass er Teil der filmischen Struktur wurde. In der Ausstellung wird die in Oberhausen vorgeführte Fassung mit dem über das Filmbild gelegten Manifest gezeigt. ●

Wir bedanken uns bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen für die Bereitstellung ihrer Filmkopie für diese Ausstellung.

Der Studentenstreik

Lipanjaska gibanja

Jugoslawien • 1969 • 10 min • 35 mm • Schwarzweiß

Der Film dokumentiert die studentischen Demonstrationen in Belgrad im Juni 1968 und damit die ersten Massenproteste in Jugoslawien nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Student*innen protestierten einerseits gegen eine Politik, die sich von den sozialistischen Idealen entfernte und den „roten Bürger“ propagierte, andererseits gegen Wirtschaftsreformen, die zu hoher Arbeitslosigkeit und zur Emigration nach Westeuropa führten. Sie verlangten auch Sanktionen für Polizeibeamte, die am ersten Tag der Demonstrationen Übergriffe auf Student*innen verübt hatten. Prominente und Künstler*innen schlossen sich diesem Protest solidarisch an. Der Film endet mit einem Monolog von **Robespierre** aus dem Drama *Dantons Tod* von **Georg Büchner**, gesprochen von **Stevo Žigon**, einem damals berühmten Bühnenschauspieler Jugoslawiens.

Die politische Elite reagierte äußerst negativ auf den Protest. Man setzte die Polizei ein, um zu verhindern, dass die Student*innen ihre Botschaft einer größeren Öffentlichkeit mitteilen konnten. Am sechsten Tag der Demonstrationen sprach **Tito** im Fernsehen, drückte Verständnis für die Unzufriedenheit der Protestierenden aus und stellte Maßnahmen der Regierung in Aussicht, die auf die Forderungen der Student*innen



Der Studentenstreik (Filmstill), 1969

eingehen. Dadurch hatten diese das Gefühl, ihre Ziele erreicht zu haben.

Eine Reihe von Filmemacher*innen hatten die Proteste damals gefilmt, aber **Žilniks** Beitrag war einer der wenigen, die überlebt haben, weil sein Film nicht in Belgrad entwickelt, sondern dafür nach Novi Sad gebracht wurde. Als *Der Studentenstreik 1969* in Belgrad gezeigt wurde, kritisierte ihn die offizielle Seite als einseitig, während die Student*innen in ihm ein Zeugnis der Erinnerung und ein Dokument der nie erfüllten Versprechen sahen. Im selben Jahr erhielt der Film eine „besondere Erwähnung“ bei den **Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen**. Er ist bis heute eines der raren Zeugnisse der Belgrader Proteste des Jahres 1968 und wurde seither bei zahlreichen Veranstaltungen immer wieder gezeigt. ●

Destination_Serbistan

Destinacija_Serbistan

Serbien • 2015 • 94 min • DCP (von HD Video) • Farbe

Nach ihrer dramatischen Flucht aus den Kriegs- und Armutsgeländen Nordafrikas und des Mittleren Ostens finden sich Geflüchtete und Asylsuchende in den Flüchtlingszentren Serbiens wieder. Diese Menschen müssen einen komplexen Anpassungsprozess an das Leben in Serbien durchmachen, obwohl die meisten ein Land innerhalb der EU zum Ziel haben. Žilniks prägnantes Dokudrama beleuchtet die gesellschaftspolitischen Verhältnisse, in denen die Flüchtenden leben. Dabei zeigt sich der Wert jedes einzelnen, sodass sich die Zuschauer*innen mit ihnen identifizieren und in ihren Kampf gegen die Not und ihr Schicksal einfühlen können.

Während der Dreharbeiten stellte Žilnik fest, dass viele Menschen vor Ort den Migrant*innen freundlich gesonnen waren; zum Teil, weil Mitglieder ihrer eigenen Familien einst ebenfalls in jene Länder emigriert waren, die die Flüchtenden nun versuchten zu erreichen, zum Teil auch, weil die Älteren unter ihnen sich daran erinnerten, welche starke freundschaftliche Beziehungen es zu Zeiten der Bewegung der Blockfreien Staaten gab, als junge Menschen aus Ländern, die einmal Kolonien waren, nach Jugoslawien kamen, um zu studieren. Allerdings musste das Filmteam auch feststellen, dass die Hassreden der Rechten immer lauter wurden – nicht anders als in den 1990er-Jahren, als solche Hasstiraden Öl ins Feuer des Krieges gossen. ●

Destination_Serbistan (Filmstill), 2014



Die Arbeitslosen

Nezaposleni ljudi

Jugoslawien • 1968 • 13 min • 35 mm • Schwarzweiß

In *Die Arbeitslosen* geht Žilnik der Frage nach, in welche Situationen Menschen geraten, deren Arbeitskraft infolge einer Wirtschaftsreform, die in Jugoslawien teilweise einen freien Markt einführte, plötzlich überflüssig geworden war. In Interviews sprechen Menschen über ihre Zweifel und die Ratlosigkeit, hatten sie doch geglaubt, der Sozialismus würde ihre soziale Sicherheit stärken.

Sie kritisieren die parasitäre staatliche Bürokratie sowie die Ausschaltung von Gewerkschaften und die Vernichtung jeglichen revolutionären Elans. Viele wollen ihr Land verlassen, um in Westdeutschland zu arbeiten, das mit Jugoslawien damals eine Vereinbarung geschlossen hatte, die einer bestimmten Anzahl von jugoslawischen Gastarbeiter*innen in der BRD Arbeit garantierte.





Die Arbeitslosen
(Filmstills), 1968

In der Originalversion war *Die Arbeitslosen*, von der **Neoplanta Film** in Novi Sad produziert, zwanzig Minuten lang und bestand aus zwei Teilen: *Männer* und *Frauen*. Der Teil über die Frauen wurde teilweise in der Bar des Hotels Putnik in Novi Sad gedreht und schließt Interviews mit Prostituierten und Stripperinnen mit ein. Eine Protagonistin erzählt, dass sie Gewerkschaftsfunktionärin in einer Textilfabrik war, bevor sie begann, als Stripperin zu arbeiten.

Der erste Teil des Films, der zeigt, wie sich Männer auf die Reise nach Deutschland vorbereiten, wurde vom Prüfungsausschuss genehmigt. *Die Arbeitslosen - Frauen* hingegen wurde verboten und nie gezeigt. Die Filmemacher hatten das Recht, während der Sitzung des Prüfungsausschusses anwesend zu sein. Nach der Vorführung ließ man Žilnik wissen:

„Wir können erkennen, dass die Arbeiter unglücklich sind. Aber wir schicken sie nach Deutschland, wo **Willy Brandts Sozialdemokratische Partei** regiert. Dort werden sie ihre Ausbildung fortsetzen und ihr Klassenbewusstsein festigen. Doch die Frauen im Film sind lüstern und unmoralisch und werden kaum zum Sozialismus und Kommunismus zurückfinden. Schneiden Sie die Frauen aus Ihrem Film heraus, oder wir werden Ihrem Film die Vorführungsgenehmigung nicht erteilen!“

2010 fand Žilnik das originale Filmmaterial wieder, als die **Jugoslovenska kinoteka** (Jugoslawisches Filmarchiv) das Archiv der **Neoplanta Film** übernahm. Aber er entschied sich dafür, den Film in der kürzeren Version zu belassen. *Die Arbeitslosen* erhielt die Silbermedaille des **Belgrader März-Filmfestivals**, dem **Jugoslawischen Dokumentar- und Kurzfilmfestival**, und den Großen Preis bei den **Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen**. ●

Die Gastarbeiter-Oper

Gastarbajter opera

Jugoslawien • 1977 • Theaterstück

Das erste Projekt, das Žilnik nach seiner Rückkehr aus Deutschland in Angriff nahm, war dieses Theaterstück, das auf der Experimentalbühne des Serbischen Nationaltheaters in Novi Sad uraufgeführt wurde. Es ist ein Singstück in fünf Aufzügen und folgt verschiedenen jugoslawischen Frauen vom Lande, die als Gastarbeiterinnen nach Deutschland gehen. Dort begegnen sie neuen Arbeitsbedingungen, einer neuen Kultur und einer neuen Sprache. Während die jüngeren Frauen in der Lage sind, sich anzupassen, erleben die älteren Frauen die BRD als Schock und als Auslöser von

Konflikten. Nach einer gewissen Zeit entschließt sich die ganze Gruppe, nach Jugoslawien zurückzukehren. Als sie die Grenze erreichen, aber noch bevor sie sie überquert haben, stirbt die Hauptprotagonistin.

Die *Gastarbeiter-Oper* wurde sowohl von der Kritik als auch vom Publikum begeistert aufgenommen. Sie wurde mehr als 80 Mal gespielt und gewann Preise bei verschiedenen Festivals. Aber einige Monate nach der Premiere beklagte sich der bundesdeutsche Kulturattaché in einem förmlichen Brief über das Stück, das er gesehen hatte: es enthalte das „Horst-Wessel-Lied“ der Nazis, was er als antideutsche Provokation empfand. Daher forderte er dazu auf, das Stück aus dem Spielplan des Theaters zu nehmen. Als Antwort sandte ihm das Theater eine Audioaufnahme zu, aus der hervorging, dass es sich bei dem Lied um eine Parodie von Bertolt Brecht handelte, in der sich der Dichter über das Nazi-Lied lustig macht und eine Textzeile zu „das Kalb marschiert“ verändert hat. Als Folge der Auseinandersetzung berichteten mehrere deutsche Zeitungen sowie das Fernsehen über das Stück. ●



Die Gastarbeiter-Oper, 1977.
FOTOS: MIOMIR POLZOVIĆ



Die Komödie und Tragödie von Bora Jaksimović

Komedija i tragedija Bore Jaksimovića

Jugoslawien • 1977 • 30 min • 16 mm • Farbe



Die Komödie und Tragödie von Bora Jaksimović (Filmstills), 1977

Der Film porträtiert den Amateur-Schriftsteller **Bora Jaksimović**, der tagsüber als Heizungsmonteur am Nationaltheater in Zrenjanin arbeitet. Unglücklich mit den Stücken, die er dort sieht, versucht er sein Glück als Theaterautor. Am Ende hat er 53 Stücke mit „mächtigen Geschichten“ geschrieben, darunter *Hitler und Stalin: Gespräche in der Hölle*, *Das Leben einer kroatischen Frau in Belgrad* oder *Brudermord*. Im Film werden einige Szenen aus den Stücken aufgeführt.

Als Žilnik im Herbst 1976 von Deutschland nach Jugoslawien zurückkehrte, wurde er gebeten, einen Film für das Fernsehen zu drehen. Zu der Zeit gab es eine große Nachfrage nach Originalstoffen für die Spielfilm-Abteilung. Jede jugoslawische Republik sollte zu dem

Programm beitragen, ausgestrahlt wurden die Filme montags nach den Abendnachrichten im Hauptabendprogramm und von drei bis vier Millionen Menschen gesehen. Deshalb stellte sich Žilnik sofort die Frage, wie er ein so großes Publikum für seinen Film interessieren und zugleich bei dem bleiben kann, was ihm wichtig war: Porträts von unterrepräsentierten Themen und Menschen. Wegen seines umstrittenen Rufs hatte man ihn gebeten, eine Komödie zu inszenieren. Žilniks Antwort ist die amüsante Geschichte von **Bora Jaksimović**, der später auch in seiner Dokudrama-Serie *Heiße Löhne* (1987) mitspielte. ●

Wir bedanken uns bei Radio Televizija Vojvodine, dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk der Vojvodina, für die Überlassung der Vorführrechte.

Die Krankheit und Gesundung des Buda Brakus

Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa

Jugoslawien • 1980 • 89 min • 16 mm • Farbe

Die Protagonisten dieses Dokudramas sind alte Bauern, die 1922 ins Banat in der Vojvodina gezogen sind, weil sie dort Land für ihre Verdienste im Ersten Weltkrieg erhalten hatten. Einer dieser Bauern, **Buda Brakus**, wird verletzt, als er seine Bullen füttert. Als er sich im Krankenhaus von der Operation erholt, besuchen ihn seine alten Freunde und sie tauschen Kriegserinnerungen aus. **Brakus** erinnert sich, wie er damals verwundet wurde und in einem Krankenhausbett in Nordafrika lag, wie er zu Fuß durch Albanien lief und an die Zeit, die er 1910 in Amerika verbrachte. Bei der anschließenden Rehabilitation lernt **Brakus** ungarische Männer kennen, die so alt sind wie er. Zu der Zeit, als er sich in der Vojvodina niederließ, arbeiteten Ungarn dort vor allem als Müller oder halfen als Maurer den Neuankömmlingen beim Bau ihrer Häuser.

Die Krankheit und Gesundung des Buda Brakus (Filmstill), 1980



In einer facettenreichen filmischen Erzählung verwebt **Žilnik** das beeindruckende Leben der Protagonist*innen mit der Geschichte der Menschen dieser Region. Um vergangene Ereignisse zu visualisieren, kommt Archivmaterial zum Einsatz.

Žilnik wählte für diese weitere Fernsehproduktion erstmals die Form des Dokudramas. Da die Arbeitsweise fürs Fernsehen streng reguliert war, erlaubte ihm das Dokudrama-Format größere Freiheiten, weil er sich etwa nicht davon einschränken lassen musste, nach den Büchern anderer Drehbuchautor*innen zu arbeiten. So war er selbst sowohl für die Recherche als auch für das Drehbuch zuständig und konnte später immer noch mit den Protagonist*innen improvisieren. Die Arbeit an seinem Film *Freiwillige* (1979) weckte in **Žilnik** das Interesse für die Soldaten des Ersten Weltkriegs, auch weil ihm klar wurde, dass deren Geschichten in der Öffentlichkeit – im Gegensatz zu den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs – kaum präsent waren.

Die Kritik fand großes Lob für den Film und hob dabei seine Wahrhaftigkeit und Empathie hervor sowie seinen zartfühlenden Umgang mit den Protagonist*innen. ●

Die zweite Generation

Druga generacija

Jugoslawien • 1984 • 87 min • 35 mm (von 16 mm) • Farbe

1983 drehte Žilnik einen Dokumentarfilm über den fünfzehn Jahre alten **Pavle Hromiš**, der – dem Willen seiner Eltern gehorchend, die als Gastarbeiter*innen in Deutschland leben, wo auch er aufgewachsen ist – nach Jugoslawien zurückkehrt, um dort zu leben und zur Schule zu gehen.

Da *Das erste Trimester von Pavle Hromiš*, produziert vom Fernsehen in Novi Sad, beim Publikum so gut ankam, beauftragte die in Belgrad ansässige Produk-

tionsfirma **Art Film 80 Žilnik** mit einem Film, der auf der Geschichte von **Pavle Hromiš** basierte. So entstand der Spielfilm *Die zweite Generation*, der ebenfalls äußerst erfolgreich war und von vielen Fernsehstationen ausgestrahlt wurde, u.a. in Polen, Ungarn oder der Tschechoslowakei. Žilnik verzichtete bei diesem Film, wie auch bei vielen anderen, auf sein Honorar als Regisseur und ließ sich stattdessen mit einem prozentualen Anteil am Verkauf der Filmrechte bezahlen. ●

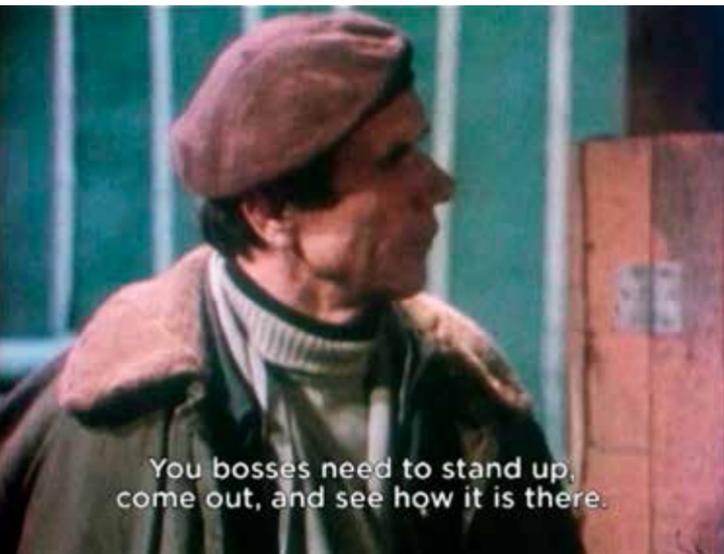


Die zweite Generation (Filmstill), 1984

Dragoljub und Bogdan: Elektrizität

Dragoljub i Bogdan: struja

Jugoslawien • 1982 • 85 min • 16 mm • Farbe



Dragoljub und Bogdan: Elektrizität (Filmstill), 1982

Am Ufer der Drina wird ein großes Kraftwerk gebaut. Der Fluss ist bekannt dafür, dass man ihn seit mehr als einhundert Jahren traditionell für das Flößen nutzt. Die Arbeit am Damm des Kraftwerks führt die beiden Protagonisten des Films zusammen: **Bogdan**, einer der letzten Meister-Flößer der Drina, und **Dragoljub**, einer der ältesten Sprengexperten. **Dragoljub** hat bereits Dämme auf der ganzen Welt gebaut, auch in Afrika, und erhofft sich von seiner Firma eine Wohnung, bevor er seinen Ruhestand antritt. Als **Bogdan** ein Gedicht über den Niedergang der Arbeitsbedingungen schreibt, kommt

es zu Problemen und er wird wegen seiner Kritik am System strafrechtlich verfolgt.

Dies ist einer der ersten Filme, in dem **Žilnik** weitere Protagonist*innen einführt: ein junges Paar aus Afrika, das als Teil der Blockfreien-Bewegung, vom Staat unterstützt, zum Studieren und Arbeiten nach Jugoslawien gekommen ist. ●

Wir bedanken uns bei Radio Televizija Srbije, dem öffentlich-rechtlichen Rundfunks Serbiens, für die Überlassung der Vorführrechte.

Eine Frau – ein Jahrhundert

Jedna žena – jedan vek

Serbien • 2011 • 110 min • HD • Farbe und Schwarzweiß

Eine Frau – ein Jahrhundert beruht auf Statements, Interviews und der Rekonstruktion tatsächlicher Ereignisse. Die Lebensgeschichte von Dragica Vitolović Srzentić wirft Licht auf eine Reihe von Ereignissen und Menschen, die für die Geschichte Jugoslawiens vor und nach dem Zweiten Weltkrieg von Bedeutung sind.

Der Film schaut auf das ein Jahrhundert dauernde Leben dieser Heldin und gewährt Einblick in die kaum bekannten Bereiche des ex-jugoslawischen intellektuellen und ideologischen Labyrinths, das alle Staaten durchzieht, in denen die in Istrien geborene Frau gelebt hat: Österreich-Ungarn, das Königreich Italien, das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen, der unabhängige Staat Kroatien, die föderative Volksrepublik Jugoslawien, die Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien, Kroatien und Serbien.

Im Licht von Dragica Vitolović Srzentić Erfahrungen als Mitglied der jugoslawischen Partisan*innen im Widerstand gegen die Nazi-Okkupation ist der Satz „Eine Frau – ein Jahrhundert“ mehr als nur ein Kommentar über ihr langes Leben. Denn ihre persönliche Lebensgeschichte ist untrennbar mit der turbulenten Geschichte Osteuropas während des Zweiten Weltkriegs und der Zeit

Eine Frau – ein Jahrhundert, 2011

OBEN: Filmstill
UNTEN:
Produktionsfoto,
FOTO: SARITA
MATIJEVIĆ





danach verbunden. Die Protagonistin ging in den Untergrund, floh, wurde eingesperrt und gefoltert und entkam dem Tod öfter als nur einmal. Und doch ist ihr Lebensbericht voller Humor und Würde – und nicht von Zorn und Traurigkeit bestimmt. Žilnik gibt ihren Erzählungen Raum und Zeit, ergänzt sie mit Archivmaterial (auch von ihrer Reise zu einer Parade in Moskau) und fügt animierte Filmsequenzen ein, um zu unterstreichen, was sie geleistet hat.

Žilniks Film wurde vom Publikum so gut aufgenommen, dass ein lokaler Fernsehsender eine zusätzliche Serie in Auftrag gab, die in drei Episoden

längere Auszüge des Interviews mit Dragica Vitolović Srzentić enthält. *Eine Frau – ein Jahrhundert* ist ein vehementes Plädoyer gegen die Verfälschung der historischen Fakten rund um den Kampf der Partisan*innen, wie sie von postsozialistischen Staaten oft betrieben wird. ●

Freiheit oder Comicstrip

Sloboda ili strip

Jugoslawien • 1972 • unvollendet • 16 und 35 mm • Farbfilm

Anhand der Geschichte von **Svetozar**, eines erfolgreichen, selbstständigen Kaufmanns aus der Vojvodina, und seiner Kinder, die er aus Ehen in verschiedenen jugoslawischen Städten – Zagreb, Belgrad, Ljubljana und Skopje – hat, erzählt der Film die turbulenten politischen Ereignisse im Sommer 1971. *Freiheit oder Comicstrip* enthält Dokumentarfilmaufnahmen von den Ereignissen in Zagreb, als eine Welle nationalen Erwachens durch die Stadt ging. Er zeigt die Ankunft junger Politiker*innen, die an der Spitze der studentischen Organisationen stehen, sowie die Pro-Mao-Demonstrationen der Studierenden in Ljubljana und Belgrad



und die leidenschaftlichen Diskussionen für und gegen die Veränderungen der jugoslawischen Verfassung.

Nach hitzigen Diskussionen über **Žilniks Frühe Werke**, der 1969 in die Kinos kam, und **Dušan Makavejevs WR – Mysterien des Organismus**, 1971 in den Kinos angelaufen, und den anschließenden Angriffen auf beide Filme wegen ihres Anarchismus und angeblichen Antikommunismus, wurde **Svetozar Udovički**, der Direktor der Produktionsgesellschaft **Neoplanta Film**, seines Postens enthoben. Der neue Direktor verlangte von **Žilnik**, dass er aus *Freiheit oder Comicstrip* alle Originalaufnahmen der Ereignisse in Zagreb und Ljubljana herauschneiden sollte, die zu der Zeit Gegenstand einer polizeilichen Untersuchung waren, und außerdem alle „Teile mit unannehmbaren politischen Anspielungen“. Der Film sollte auf dem **Filmfestival von Pula** seine Premiere feiern. Aber nachdem **Žilnik** sich geweigert hatte, die entsprechenden Schnitte vorzunehmen, wurde die Arbeit am Film 1972 gestoppt und danach nie wieder aufgenommen. Erst kürzlich wurde ein Teil eines ungeschnittenen Negativs von *Freiheit oder Comicstrip* gefunden, bei dem die Tonspur fehlt. **Žilnik** überprüft derzeit die Möglichkeit, eine rekonstruierte Version zu erstellen. ●



Freiheit oder Comicstrip (Produktionsfotos), 1971, FOTOS: ANDREJ POPOVIĆ



Frühe Werke (Produktionsfoto), 1968,
FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

Frühe Werke

Rani radovi

Jugoslawien • 1969 • 78 min • 35 mm • Schwarzweiß

In allegorischer Weise erzählt *Frühe Werke* die Geschichte junger Menschen, die im Juni 1968 an Student*innendemonstrationen in Belgrad teilnahmen. Der Film enthält, wie sein Vorspann deutlich macht, „zusätzliche Dialoge von Karl Marx und Friedrich Engels“. Drei junge Männer und eine junge Frau, **Jugoslava**, wollen der alltäglichen, kleinbürgerlichen Routine die Stirn bieten. Inspiriert von den Schriften des jungen **Marx**, wollen sie „die Welt verändern“. Sie gehen aufs Land und in die Fabriken, um „die Menschen wachzurütteln“ und um sie zu ermutigen, für ihre Emanzipation und für ein menschenwürdiges Leben zu kämpfen. Auf dem Land lernen sie Traditionalismus und Elend kennen, aber auch ihre eigenen Grenzen, Schwächen, Unvollkommenheiten – und ihre Eifersucht. Unter anderem werden sie eingesperrt. Aus Enttäuschung über die nicht zustande gekommene Revolution beschließen die drei Männer, **Jugoslava** als Zeugin ihrer Ohnmacht auszuschalten. Sie erschießen sie, bedecken ihren Körper mit der Fahne der **Kommunistischen Partei** und verbrennen sie. Die schwarze Rauchsäule, die gen Himmel steigt, ist alles, was von ihren Revolutionsanstrengungen übrig bleibt.

Frühe Werke war Žilniks erster Spielfilm. Er wurde von Jugoslawiens größter Produktionsgesellschaft hergestellt, der

Avala Film in Belgrad, und von der **Neoplanta Film** in Novi Sad koproduziert. Der Film passierte Anfang März 1969 das Prüfungskomitee und hatte Premieren in Belgrad, Zagreb, Ljubljana und Skopje. Nachdem er vier Monate lang mit Erfolg in Kinos in ganz Jugoslawien gezeigt worden war, gab es Polemiken in den Medien. Da der Film eine Einladung zu den **Internationalen Filmfestspielen Berlin** erhalten hatte, bestellte man **Žilnik** in das Büro des Direktors der **Avala Film**. Am Abend zuvor war der Film dem Präsidenten der Republik gezeigt worden. Angeblich hatte **Josip Broz Tito** die Vorführung unterbrechen lassen und gefragt: „Was wollen diese Idioten eigentlich?“ Nun sollte **Žilnik** bei der **Avala Film** eine Erklärung unterschreiben, dass der Film noch nicht fertig geschnitten sei. Er weigerte sich und wandte ein, dass sowohl die Filmschaffenden als auch das Publikum diese Lüge durchschauen würden. Noch am selben Tag beschlagnahmte man alle Kopien des Films und erließ eine Verfügung, die die öffentliche Vorführung von *Frühe Werke* untersagte. Einige Tage später begann die Gerichtsverhandlung. Da **Žilnik** Jus studiert hatte, verteidigte er sich und seinen Film vor Gericht selbst. Im Urteil wurde die Anklage des Staatsanwaltes in allen Punkten zurückgewiesen, und eine Woche später wurde der Film bei den **Internationalen Filmfestspielen**

Berlin gezeigt, wo er den Goldenen Bären für den besten Film sowie den „Preis der jungen Generation“ erhielt. Im selben Jahr erhielt der Film zudem mehrere Auszeichnungen auf dem **Filmfestival von Pula**.

Der Film führte zu großen Kontroversen im politischen Establishment Jugoslawiens, vor allem wegen seiner symbolischen Referenzen, aber auch wegen der expliziten Verweise auf die Besetzung der Tschechoslowakei durch sowjetische Truppen im August 1968 – und wegen seiner Darstellung der Manipulation und Verfolgung der studentischen Aktivist*innen, die die Proteste in Belgrad im Juni 1968 organisiert hatten. In der Folge initiierte das Parteigremium in Novi Sad eine ideologische Kampagne gegen den Film unter dem Vorwand, er sei anarchistisch. **Žilnik** wurde vorgeworfen, er stünde „unter dem Einfluss von **Trotzki** und **Rudi Dutschke**“. Man schloss ihn aus der **Kommunistischen Partei Jugoslawiens** aus. Der Film wurde aus dem Programm der heimischen Kinos genommen, aber zugleich durch die staatliche **Yugoslavia Film** in mehr als dreißig Länder auf der ganzen Welt exportiert. Als *Frühe Werke* das nächste Mal gezeigt wurde, war das fast zwanzig Jahre später, 1987, im staatlichen jugoslawischen Fernsehen.

Frühe Werke wurde in ganz Jugoslawien in vielen unterschiedlichen Medien, von den Tageszeitungen bis hin zu Publikums- und Fachzeitschriften, ausführlich diskutiert. In vielen Beiträgen wurde zudem **Žilniks** Schlussplädoyer

vor Gericht veröffentlicht:

„Der Staatsanwalt versucht zu beweisen, dass der Film *Frühe Werke* gegen die Politik des Landes verstößt. Er mystifiziert den Inhalt des Films und seine Protagonist*innen und stellt den Film so dar, als dokumentiere er ein bestimmtes Ereignis, um dann zu behaupten, dass dieses Ereignis sich nicht so zugetragen habe, wie es im Film gezeigt wird. Der Staatsanwalt hat das Medium des Spielfilms nicht einmal im Ansatz begriffen. Er will nicht verstehen, dass der einzig mögliche Verstoß eines Filmes in seinem künstlerischen Scheitern besteht. Und sollte es sich bei *Frühe Werke* wirklich um einen schlechten Film handeln, dann ist es nicht Sache des Staatsanwalts, dies zu beweisen.

Alle Aktionen des Staatsanwalts – der Antrag eines zeitweiligen Verbots [des Films], die völlig unzureichenden Argumente, die Ablehnung von Beweisen – haben im Grunde überhaupt nichts mit meinem Film zu tun, sondern sie betreffen unser reales Leben. Es geht hier um politische Aktionen, über die wir ernsthaft nachdenken sollten. Durch sein Handeln entwürdigt der Staatsanwalt grundsätzlich – ich möchte nicht sagen: alle gegenwärtigen Formen von sozialen Beziehungen, was er von meinem Film *Frühe Werke* behauptet – ich möchte es spezifischer sagen: Er entwürdigt in gefährlicher Weise das fortschrittliche und undogmatische Prinzip der Eigenverantwortung in unseren





Frühe Werke (Produktionsfoto), 1968,
FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

sozialen Beziehungen. Indem er so verfährt, glorifiziert, stützt und fördert er andere Formen ‚moderner Prinzipien‘ in unserer Gesellschaft: solche, die bürokratisch, dogmatisch und gegen die Eigenverantwortung sind. Mit einem solchen Handeln versucht er Folgendes für das reale Leben zu beweisen, was jedoch nicht für meinen Film gilt: dass diejenigen Mächte, die in unserem Land Eigenverantwortung praktizieren, unverantwortliche Wirrköpfe sind; dass wir ‚zur Eigenverantwortung noch nicht fähig sind‘; dass gesellschaftliche Mächte, Filmschaffende und Politiker eingeschlossen, nicht über soziale Anliegen nachdenken sollten und dass nicht sie, sondern die Staatsmacht sich darum zu kümmern habe. Das ist es, was uns der Staatsanwalt zu sagen versucht, wenn er diesen Film verbieten lassen möchte, vier Monate nachdem er schon Teil des regulären Filmpro-

gramms war und von kompetenten, eigenverantwortlich handelnden Gremien und staatlichen Behörden geprüft und zugelassen wurde.

Darüber hinaus versucht der Staatsanwalt zu beweisen, dass die Informationsmedien dieses Landes vorzugsweise unverantwortlich handeln, zudem inkompetent sind und dass die Dinge auch hier wieder in Ordnung gebracht werden müssten. Er bezweifelt, dass Grundsätze der Freiheit und Verantwortung für die Presse von Wert sind. Er ignoriert die Tatsache, dass dieser Film von fünfzehn Nachrichtenmedien, drei von ihnen Gremien der **Sozialistischen Allianz des werktätigen Volkes Jugoslawiens** und zwei Gremien des **Bundes der sozialistischen Jugend Jugoslawiens**, positiv bewertet wurde. Er glaubt, dass diese Medien durch den Staat kontrolliert werden sollten. Drittens bezweifelt der Staatsanwalt das internationale Ansehen Jugoslawiens. Er behauptet, dass, wenn ein seiner Meinung nach schlechter jugoslawischer Film im Ausland gezeigt wird, die Welt dann diesen Film sofort mit Jugoslawien und seiner Politik gleichsetzt und unser Land darunter zu leiden hat. Der Staatsanwalt kennt ganz offensichtlich die Wirkung eines Films nicht, und er will nicht verstehen, dass seine dogmatische Politik, die auf keinerlei vernünftigen Argumenten gründet, für das Ansehen unseres Landes weitaus gefährlicher ist als jeder Film.“ ●



Guten Morgen, Belgrad (Filmstills), 1985

Guten Morgen, Belgrad

Beograde dobro jutro

Jugoslawien • 1985 • 57 min • 16 mm (von Betacam) • Farbe

Im Mittelpunkt dieses Dokudramas stehen die Ereignisse und Spannungen, die sich während des Drehs eines Spielfilms ereignen, in dem Belgrad in einer fernen Zukunft gezeigt wird. Der Regisseur dieses Films stellt völlig unrealistische Erwartungen an seine Produzentin, die Arbeiter*innen der Stadtwerke einstellt, um bei der Filmausstattung zu helfen. Sie arbeiten bei den Wasserwerken, der Kanalisation und der Abwasseraufbereitung. In diesem Drama tauchen wir in ihr Leben und ihre Probleme ein, mit denen sie konfrontiert sind, während sie versuchen, Belgrad als funktionierende Stadt zu erhalten. Weil sie das Budget des Films überzieht, kommt die Produzentin mit dem Gesetz in Konflikt. In der darauffolgenden Gerichtsverhandlung treten die Crewmitglieder als Zeug*innen auf, und es entfaltet sich das Drama, wie ein Film gemacht wird.

Obleich es in dem Film nicht explizit erwähnt wird, handelt es sich bei dem Science-Fiction-Streifen, den der Regisseur dreht, um Žilniks *Schöne Frauen gehen durch die Stadt* (1986). *Guten Morgen, Belgrad* ist sein Pendant und dokumentiert die Arbeitsbedingungen bei einer Filmproduktion in jener Zeit. Beide Filme – *Guten Morgen, Belgrad*, der als Dokudrama für das Fernsehen hergestellt wurde, und *Schöne Frauen*, der als Spielfilm für die Kinos konzipiert

war – wurden so produziert, dass das Budget des einen Films auch die Herstellung des anderen gewährleistete. Das war zu der Zeit ein durchaus übliches Verfahren, da die Fernsehstationen der Republik für ihre Programmgestaltung eine hohe Nachfrage nach immer neuen Filmen hatten und daher auch die Mittel besaßen, um neue Werke in Auftrag zu geben. In heutiger Währung betrug das Budget für einen Fernsehfilm in etwa 150.000 Euro, sodass man ungeheuer sparsam sein musste. Es gab nur einen Kameramann für beide Filme und ausschließlich Betacam-Kameras. *Guten Morgen, Belgrad* wurde am Tag gedreht und *Schöne Frauen* in der Nacht. Als glücklicher Umstand für die Produktion erwies sich zudem, dass der Architekt **Bogdan Bogdanović** zu der Zeit Bürgermeister von Belgrad war und sein Einverständnis dazu gab, den öffentlichen Dienst in Anspruch zu nehmen. ●

Wir bedanken uns bei Radio Televizija Srbije, dem öffentlich-rechtlichen Rundfunks Serbiens, für die Überlassung der Vorführrechte.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten

Deutschland • 1975 • 9 min • 35 mm • Farbe

Diese filmische Collage beruht auf **Heinrich Heines** Gedicht „Die Loreley“ (1824). Ausgangspunkt sind Postkartenansichten der sagenumwobenen Sirene vom Rhein, die Fischer und Segler mit ihrer Schönheit und ihrem Gesang in den Tod gelockt haben soll. Die Postkarten stammen aus dem **Valentin-Karlstadt-Musäum** in München, das dem Komiker **Karl Valentin** und seiner Frau **Liesl Karstadt** gewidmet ist. Mit der Stop-Motion-Technik werden Menschen gefilmt, die das Gedicht rezitieren, und Zecher, die es in Bierkellern singen.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ist **Žilniks** erster Film, der in Deutschland entstanden ist. In München angekommen, verbrachte er viel Zeit auf Flohmärkten sowie in Brauhäusern und Museen. Nachdem er kurze Zeit als Automechaniker gearbeitet hatte, kontaktierte er gemeinsam mit seinem Kollegen, dem Kameramann **Andrej Popović**, mehrere Filmproduktionsfirmen und traf dort Kollegen, die er von seiner Teilnahme an den **Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen** und Berlin her kannte. Dabei erfuhr er, dass es in Deutschland eine große Nachfrage nach Kurzfilmen und auch entsprechende Förderstrukturen gebe. Wurde ein Kurzfilm im Kino gezeigt oder bekam das Prädikat „besonders wertvoll“ der staatlichen Filmbewertungsstelle, gab es zusätzliche finanzielle Unterstützung für den Regisseur für

weitere Filmprojekte. Jugoslawische Filmemacher genossen zu dieser Zeit ein hohes Ansehen und **Žilniks** Filme bekamen sowohl Förderungen als auch mehrfach die Auszeichnung „besonders wertvoll“. So wurden 1975 fünf seiner Filme bei den **Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen** als deutsche Beiträge gezeigt. ●

Inventur – Metzstraße 11

Deutschland • 1975 • 9 min • 16 mm • Farbe



Inventur – Metzstraße 11 (Filmstills), 1975

Žilnik porträtiert die Bewohner*innen eines alten Hauses in der Nähe des Münchner Ostbahnhofs. Sie kommen aus Jugoslawien, Italien, der Türkei, Griechenland oder von anderswo und sind in Deutschland als Gastarbeiter*innen tätig. In ihrer Muttersprache erzählen sie von sich, von großen Sorgen, neuen Hoffnungen und Plänen für die Zukunft. Der Film wurde in nur wenigen Stunden gedreht, kurz nachdem Žilnik nach Deutschland gezogen war. Der Kommunikationsprozess mit den Protagonist*innen und die Überzeugungsarbeit, die nötig war, damit sie an dem Film mitwirken, bieten einen erhellenden Blick auf Themen, mit denen Žilnik – selbst ja auch eine Art „Gastarbeiter“ – später konfrontiert war.

Žilnik arbeitete während seiner Zeit in Deutschland immer wieder mit Gastarbeiter*innen zusammen. Eine seiner prominentesten und von der Kritik anerkanntesten Arbeiten aus jener Periode ist der inzwischen verloren gegangene Film *Antrag* (1974). Er thematisiert den Streit auf einer Baustelle zwischen Türken und Griechen während des Zypernkonflikts 1974. Insgesamt vier Dokumentarfilme, die Žilnik in Deutschland gedreht hat, sind verloren gegangen: einerseits, weil er das Land Ende 1976 so plötzlich verlassen musste, andererseits, weil sein Produzent, F.T. Aeckerle, nach Afrika umzog. ●

Die Kenedi-Trilogie / Kenedi kehrt nach Hause zurück

Kenedi se vraća kući

Serbien und Montenegro • 2003 • 75 min • 35 mm (von DV) • Farbe

Der Film erzählt die Geschichte von Jugoslaw*innen, die ihr Land während des Kriegs verließen und mehr als zehn Jahre lang als Flüchtlinge oder im Asyl in Westeuropa lebten. In der zweiten Hälfte des Jahres 2002 sandten verschiedene Länder der Europäischen Union viele dieser Menschen mit ihren Familien zurück nach Serbien und Montenegro, weil sie glaubten, es gebe für sie keinen Grund mehr, länger zu bleiben. Die Abwicklung der Rückkehr vollzog sich üblicherweise sehr streng. Die Familien wurden nachts versammelt, zum Flughafen gefahren und mit dem ersten Flugzeug nach Belgrad geschickt. Um die Dramatik noch zu steigern: Die Mehrzahl der Kinder, die in EU-Ländern geboren worden waren, sprach deren jeweilige Sprache besser als ihre Muttersprache. Und da die betroffenen Familien bei ihrem Weggang alles verkaufen mussten, was sie besaßen, sahen sie sich in ihrer Heimat einer Situation gegenüber, in der ein normales Leben praktisch unmöglich war.

Kenedi kehrt nach Hause zurück folgt zwei Freunden, **Kenedi** und **Denis**, wie auch der Familie **Ibinci** aus Kostolac, während der ersten Tage, nachdem sie am Belgrader Flughafen angekommen sind. Sie bemühen sich um eine Unterkunft und fahnden nach Bekannten und

Familienangehörigen. **Kenedi** begibt sich nach Kosovska Mitrovica, wo seine Familie einmal ein Haus besaß, das er aber nun nicht mehr betreten darf. Der Film konzentriert sich auf die Lage der Roma als der verletzlichsten Gruppe unter den Rückkehrenden.

Ausgangspunkt des Films war eine Recherche zur Lage der Kinder, die in Deutschland geboren wurden oder dort aufwuchsen und nun unter Zwang zurück nach Serbien gebracht wurden. **Žilnik** filmte die Kinder dabei, wie sie Grußbotschaften an ihre ehemaligen Klassenkamerad*innen sandten. Wenn solche Sequenzen bei Diskussionen und Gesprächsforen öffentlich gezeigt wurden, führten sie regelmäßig zu öffentlicher Empörung. Die deutschen Behörden kontaktierten **Žilnik**, und dabei kam ans Licht, dass die deutsche Regierung der serbischen Regierung für jede Familie zum Neuanfang in ihrer Heimat Geld überwiesen hatte, das jedoch nie bei den Familien angekommen war. **Žilnik** erhielt keine Erlaubnis, die Rückkehrenden am Flughafen zu filmen. Als er im Rahmen eines Castings nach jemandem suchte, der Deutsch, Serbisch und Romani beherrscht, lernte er **Kenedi Hasani** kennen, der vorgeben konnte, er sei am Flughafen, um dort seine Familie zu empfangen.





Kenedi kehrt nach Hause zurück (Filmstills),
2003

Zur selben Zeit trat die Partei der Grünen Deutschlands an Žilnik heran. Sie hatte fünf Parlamentarier nach Serbien geschickt, die untersuchen sollten, wo die unterschlagenen Gelder für die Rückkehrenden geblieben waren. Als sie die zur Rückkehr gezwungenen Familien aufsuchten und sahen, in welch elenden Umständen sie lebten, baten sie Žilnik, einen abendfüllenden Film darüber zu drehen, den man dann in deutschen Kinos zeigen wollte. Die Grünen waren der Meinung, dass gute Schüler*innen und Studierende nicht gezwungen werden sollten, Deutschland zu verlassen, da das Land qualifizierte Arbeitskräfte brauche. Sie bezahlten die Produktionsfirma Terra House dafür, eine 35-mm-Kopie des Films herzustellen. *Kenedi kehrt nach Hause zurück* trat dann seine Reise durch Kinos in Nordrhein-Westfalen, Hessen und Berlin an. Wo immer er gezeigt wurde, sorgte er für heftige Diskussionen. Und am Ende sorgte er dafür, dass manche Städte die Abschiebung junger Menschen völlig stoppten. Der Film wurde darüber hinaus in Länderparlamenten und im Europäischen Parlament sowie beim Asylpolitischen Forum in Deutschland diskutiert und gewann Auszeichnungen bei den Filmfestivals in Herceg Novi und Novi Sad. Später drehte Žilnik zwei weitere Filme mit Kenedi. ●

Die Kenedi-Trilogie / Kenedi, verloren und gefunden

Gde je dve godine bio Kenedi

Serbien und Montenegro • 2005 • 26 min • DV • Farbe



Nach Abschluss der Dreharbeiten zu *Kenedi kehrt nach Hause zurück* beschließt Kenedi, illegal in jene EU-Länder zu reisen, in denen sich sein Vater, seine Mutter, seine Brüder und Schwestern aufhalten. Als er 2003 versucht, die österreichisch-ungarische Grenze zu passieren, wird er von der Grenzpolizei gefasst und verbringt anschließend einige Monate in einem Flüchtlingscamp. Dann gelingt ihm die Flucht und er macht sich auf den Weg nach Österreich, Deutschland und Holland. Im Jänner 2005 treffen sich Žilnik und Kenedi in Wien anlässlich einer Vorführung von *Kenedi kehrt nach Hause zurück* an der Wiener Universität.



Kenedi, verloren und gefunden
(Filmstills), 2005

Kenedi, verloren und gefunden erzählt von Kenedis zwei Jahre dauernder Erfahrung als Flüchtender und begleitet ihn bei seiner Rückkehr nach Serbien, wo er beschließt, in Novi Sad ein Haus zu bauen, in Erwartung der Ankunft seiner Familienangehörigen, die im Rahmen des Rückführungsabkommens kurz vor der Rückkehr nach Serbien stehen.

Žilnik drehte *Kenedi, verloren und gefunden* in drei Tagen, ohne jedes Budget. ●

Die Kenedi-Trilogie / Kenedi heiratet

Kenedi se ženi

Serbien • 2007 • 80 min • 35 mm (von DV) • Farbe

Nachdem Kenedi für seine Familie ein Haus gebaut hat, steht er vor einem Schuldenberg. Er nimmt jede Arbeit an, selbst wenn sie nur 10 Euro am Tag bringt. Da er auf diese Weise seine Schulden nicht begleichen kann, hofft er schließlich, in der Sexindustrie das große Geld zu machen. Anfänglich trägt er einer alten Dame seine Dienste an, später erweitert er sein „Geschäft“ und bietet reichen Männern Sex an. Als er von neuen, liberalen Gesetzen in Europa erfährt, die homosexuellen Paaren die Eheschließung erlauben, sieht er darin eine Möglichkeit, nach „ehetauglichem Material“ Ausschau zu halten, um so auf legalem Weg in der EU zu bleiben. Auf dem EXIT Musikfestival in Novi Sad lernt er Max aus München kennen. Aber wird ihre vielversprechende Beziehung auch die Lösung für Kenedis Probleme sein?

Der Film wurde von der Terra Film in Novi Sad und der Jet Gesellschaft, einem lokalen Fernsehsender in Kikinda, produziert. Die Herstellung von *Kenedi heiratet* wurde von einer Spendenaktion für die Familie Hasani begleitet, um Geld für das Dach ihres Hauses zu sammeln, das sie nach ihrer Rückkehr aus Deutschland mit gebrauchten Ziegeln zerstörter Häuser wieder aufgebaut hatte.

Kenedi Hassani wurde beim Cinema City Filmfestival in Novi Sad als bester serbischer Schauspieler des Jahres 2007 ausgezeichnet und erhielt ein Preisgeld von 5.000 Euro. Die Profi-Schauspieler*innen im Publikum riefen daraufhin: „Er ist ein Amateur!“ Fridrik Thor Fridriksson, der internationale Jurypräsident, erwiderte: „Aber er ist der talentierteste von allen.“ Da nahm Kenedi das Mikrofon und versprach: „Liebe Kollegen, seid nicht böse. Werft einfach mehr Müll und Papier auf die Straße, dann habe ich etwas zum Einsammeln und muss keine Jobs in der Filmbranche mehr annehmen.“

Die Kenedi-Trilogie wurde vielfach im Fernsehen gezeigt sowie bei mehr als 30 internationalen Festivals und Ausstellungen, darunter 2011 im Roma-Pavillon bei der 54. Biennale von Venedig. ●



Kenedi heiratet (Filmstill), 2007

Marble Ass

Jugoslawien • 1995 • 84 min • 35 mm (von Betacam) • Farbe

Merlin hilft mit, den Balkan zu befrieden, indem sie zahllose serbische Männer austrickst. Dabei agiert sie wie ein Blitzableiter, der Belgrad beschützt. Sie beruhigt gewalttätige Nachtschwärmer, angeberische Großkotze, sich elend führende Einzelgänger, geile junge Burschen und sie beschützt kleine Mädchen, wehrlose Mütter und hilflose alte Frauen. Denn wenn auch noch Waffen im Spiel sind, kann solch entfesselte Energie am Ende leicht zum Blutvergießen führen. Merlin kühlt das heiße Blut gewalttätiger Männer mit ihrer Liebe. Džoni (Johnny) dagegen kommt, gerade aus dem Krieg zurück, in seiner Heimatstadt Belgrad an. Seine Motive sind ganz ähnlich wie die von Merlin. Auch er möchte heißes Blut kühlen. Aber er tut das, indem er mit Revolverkugeln und Messerstichen in den menschlichen Körper fährt und ihn auf diese Weise öffnet. *Marble Ass* ist eine filmische Abhandlung über die unterschiedlichen Methoden, Konflikte zu lösen, wie sie von Merlin und Džoni ergriffen werden.

Den nur halbfictionalen Charakter von Merlin spielt der Schauspieler Vjeran Miladinović, der zuvor schon in einigen Filmen Žilniks aufgetreten war. Eine zufällige Begegnung mit ihm hat zu diesem Film geführt. Vjeran/Merlin hat Žilnik mit den Transsexuellen-Bars und -Lokalen von Belgrad bekannt gemacht. Dort mitten im Krieg fühlte sich das für



Marble Ass (Produktionsfoto), 1995,
FOTO: MIODRAG MILOŠEVIĆ

ihn wie die normalste und besonnenste Gemeinschaft an. Der Film wurde mit den Einnahmen von *Tito zum zweiten Mal unter den Serben* finanziert. Er war sehr erfolgreich, erhielt 1995 bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin den Teddy Award und wurde auf LGBT-Filmfestivals auf der ganzen Welt gezeigt. ●

Öffentliche Hinrichtung

Deutschland • 1974 • 9 min • 35 mm • Schwarzweiß

Dieser dokumentarische Filmessay untersucht die polizeilichen Maßnahmen in Deutschland im Herbst 1974, als zahlreiche, wegen krimineller Handlungen gesuchte, politische Verdächtige von der Polizei getötet wurden, bevor sie festgenommen und vor Gericht gestellt werden konnten. *Öffentliche Hinrichtung* besteht aus Zeugenberichten und Archivaufnahmen realer Polizeiaktionen, die von Fernsehsendern stammen. Das Filmmaterial wird von Rechtsanwälten und Politologen kommentiert, die der Überzeugung sind, dass die Polizei im Herbst 1974

ihre Kompetenzen überschritten und das Gesetz gebrochen hat.

1974 wurde der Film in Deutschland von der FSK, der **Freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft**, nicht freigegeben und ist daher selten zu sehen. Dem Film wurde vorgeworfen, die gesellschaftlichen Verhältnisse verstörend und nicht korrekt darzustellen. Heute existiert nur noch eine schwarzweiße Arbeitskopie von *Öffentliche Hinrichtung* (das Original war in Farbe), die in den Archiven der FSK überlebt hat. ●



*Paradies. Eine
imperialistische
Tragikomödie
(Filmstill), 1976*

Paradies.

Eine imperialistische Tragikomödie

Deutschland • 1976 • 60 min • 16 mm • Farbe

Ein multinationaler Konzern und seine Eigentümerin, **Judit Angst**, befinden sich in finanziellen Schwierigkeiten. Die Chefin beschließt daraufhin, eine Gruppe junger Anarchist*innen anzuheuern, um sich zum Schein von ihnen kidnappen zu lassen. Nach einigen Wochen in Gefangenschaft will **Angst** dann die angebliche Entführung nutzen, um in der Öffentlichkeit den Niedergang ihrer Firma zu rechtfertigen und sich zugleich als Kämpferin gegen Zerstörung und Chaos zu profilieren. Der Film wurde unmittelbar von der Entführung des konservativen West-Berliner Politikers **Peter Lorenz** im Jahr 1975 inspiriert. **Lorenz** verbrachte damals fünf Tage als Gefangener der terroristischen **Bewegung 2. Juni**. Er wurde erst freigelassen, nachdem die Regierung die Bedingungen seiner Entführer*innen erfüllt hatte.

Der Film wurde von **Žilnik** als eine große Produktion mit einem Budget von 250.000 D-Mark geplant. Er hatte bereits verschiedene Drehorte in München erkundet und mit prominenten Schauspieler*innen wie **Hanna Schygulla** und **Rainer Werner Fassbinder** verhandelt. Aber die Stimmung in der Stadt war wegen des Terrorismus und der wachsenden Bedeutung der **Roten Armee Fraktion (RAF)** äußerst angespannt. Auf Grund der politischen

Entwicklung entzog das **Bayerische Fernsehen** dem Film jegliche finanzielle Unterstützung. Nachdem **Žilnik** sowohl seine staatliche Förderung als auch seinen Produzenten, der mit dem Fernsehen verhandelte, verloren hatte, entschloss er sich, den Film in einer abgespeckten Version zu drehen. Sein Budget war auf 60.000 D-Mark geschrumpft, die ihm einige Sponsoren zuvor schon fix zugesagt hatten. Damit drehte er nun gemeinsam mit einem kleinen Team, das mit Begeisterung bei der Sache war, darunter beispielweise seine Kostümbildnerin **Gisela Siebauer**, die auch die weibliche Hauptrolle spielte. Während er seinen Film in den Räumen des **Filmverlags der Autoren** schnitt, wurde er bereits von Kolleg*innen gewarnt, dass der Film ihn in Schwierigkeiten bringen würde.

Die Premiere von *Paradies* fand im Münchner **Werkstattkino** statt. Obwohl er vom Publikum begeistert aufgenommen wurde, musste **Žilnik** erleben, dass die Polizei am nächsten Tag erschien und anordnete, den Film aus dem Kinoprogramm zu nehmen. Um abzuschätzen, wie der Film von einem größeren Publikum aufgenommen werden würde, entschloss sich **Žilnik**, ihn einer Gruppe prominenter Filmkritiker*innen vorzuführen, die für die **ARD**

in Frankfurt tätig waren. Nachdem sie den Film gesehen hatten, empfahlen sie ihm, ihn niemandem zu zeigen.

Als Žilnik nach München zurückkehrte, wurde er fast augenblicklich von der Polizei aufgesucht. Sie fanden nichts bei ihm, was ihn mit Terrorismus in Verbindung brachte, aber sie entdeckten einige Rechnungen, die deutlich machten, dass Gelder für den Film in bar geflossen waren. Daraufhin wurde ihm Steuerbetrug vorgeworfen. Er und sein Kameramann Andrej Popović wurden festgenommen, und man brachte sie mitten in der Nacht zum Polizeipräsidium. Žilnik bat Alexander Kluge um Hilfe, der zu dieser Zeit Geschäftsführer des Filmverlags der Autoren und außerdem Rechtsanwalt war. Kluge verhandelte mit der Polizei, die Anklage fallen und Žilnik und Popović frei zu lassen – unter der Bedingung, dass diese das Land verlassen würden. Man gab ihnen zwölf Stunden, um ihre Sachen zu packen. Danach begleitete die Polizei sie zur deutsch-österreichischen Grenze; es wurde jedoch weder eine offizielle Ausweisung noch ein Verbot der Wiedereinreise ausgesprochen. ●



*Schöne Frauen
gehen durch
die Stadt*
(Produktionsfotos),
1986



Schöne Frauen gehen durch die Stadt

Lijepa žena prolaze kroz grad

Jugoslawien • 1986 • 103 min • 35 mm • Farbe

Belgrad ist im Jahre 2041 eine verlassene und verwüstete Stadt, die im Müll versinkt. Dort leben ein paar alte Menschen, ein ehemaliger Journalist und seine Tochter, ein Ex-Politiker und seine Frau sowie ein ehemaliger Polizist, der eine Pension bewacht, in der acht junge Frauen wohnen. Die alten Männer erziehen diese jungen Frauen im Geist des früheren Jugoslawiens und seiner Traditionen. Das ist ein riskantes Unterfangen, wird Südosteuropa doch von einer Bande heimgesucht, die jede Form der Erinnerung an die Vergangenheit verbietet.

Während in dem Film anerkannte jugoslawische Schauspieler*innen oder in vielen Fällen auch Amateur*innen

die „Guten“ darstellen, werden die „Bösen“ als Inspekture Südosteuropas vom Künstler **Tomislav Gotovac**, dem Theaterleiter **Ljubiša Ristić** und dem Filmregisseur **Goran Marković** dargestellt. Der jugoslawische Partisan, Politiker, Menschenrechtsaktivist und Historiker **Vladimir Dedijer**, der 1954 aus der Kommunistischen Partei Jugoslawiens ausgeschlossen wurde, tritt hier ebenfalls auf. Er spielt eine 127 Jahre alte Version seiner selbst.

Die Geschichte beginnt in dem Moment, als der ehemalige Journalist und die anderen verbliebenen Überlebenden sich anschicken, Belgrad wieder zum Leben zu erwecken, um dort den einhundertsten Jahrestag des 4. Juli 1942 zu feiern, als sich mitten im Zweiten Weltkrieg das jugoslawische Volk gegen seine deutschen Besatzer erhob. Der Hauptdarsteller des Films berichtet von den Ereignissen seiner Jugend in den 1990er-Jahren, als überall Hass und Zerstörung herrschten, die schließlich zum Krieg und zur Auflösung des Landes führten. Als der Film beim **Filmfestival von Pula** zum ersten Mal gezeigt wurde, berichteten die Medien, nun habe **Žilnik** endgültig sowohl jede Verbindung zur Wirklichkeit als auch seinen Verstand verloren. Aber leider sollte die Zukunft ihm Recht geben. ●



Schwarz und Weiß

Crno i belo

Jugoslawien • 1990 • 60 min • Betacam • Farbe

Reuben, ein afrikanischer Student an der Universität von Novi Sad, kehrt nach einem Besuch bei seinen Eltern in der Heimat nach Jugoslawien zurück. Dort hat sich das politische Klima inzwischen so verändert, dass in einer Atmosphäre des „nationalen Erwachens“ dunkelhäutige Studierende aus blockfreien Ländern nicht länger willkommen sind. **Reuben** lernt **Sasha** kennen, einen jungen Mann ohne rassistische Vorurteile, der gerade aus Europa zurückgekehrt ist, wo er eine Zeit lang gearbeitet hat. **Reuben** kann bei **Sasha** unterkommen und versucht, Kontakt mit seiner Freundin **Milena** aufzunehmen. **Sashas** Vater ist ein pensionierter Polizeibeamter, sein ehemaliger Kollege ist **Milenas** Vater. Dieser ist gegen die Beziehung von **Reuben** und **Milena**, was zu einer bewaffneten Auseinandersetzung führt. **Reuben** und **Milena** gelingt es, zu fliehen und das Land zu verlassen, das immer tiefer in einem hysterischen Nationalismus versinkt.

Schwarz und Weiß war einer der ersten Fernsehfilme, der das Thema des sogenannten „Übergangs in den Kapitalismus“ in der Form eines Spielfilms behandelte. Er wurde von einem öffentlichen Rundfunksender in Novi Sad produziert und in ganz Jugoslawien im öffentlich-rechtlichen Fernsehen gezeigt. ●



Schwarz und Weiß (Filmstills), 1990

Unter den Menschen: Leben & Schauspiel

Among the People: Life & Acting

Serbien • 2018 • 83 min • HD Video • Farbe

Diese Videocollage versammelt Erinnerungen und Kommentare von Amateurschauspieler*innen. Sie werden mit Ausschnitten aus Filmen kombiniert, in denen sie als „Protagonist*innen“ mitwirkten, sowie mit Aufnahmen der Crews, die bei Žilniks Filmen mitarbeiteten. Sie dienen Žilnik als Erinnerung an die Talente und realen Erfahrungen seiner Mitwirkenden, die den Filmemacher dazu inspirierten, ihre Geschichten zu erzählen und seine fiktionalen Charaktere zu erschaffen. Gleichzeitig dokumentiert das Video, wie die Menschen, die an seinen Filmen beteiligt waren, neue Begegnungen und Solidarität im „Filmkollektiv“ erlebten.

Unter den Menschen: Leben & Schauspiel war eine Auftragsarbeit für die Ausstellung *Zelimir Žilnik: Shadow Citizens* im Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg.

Mitwirkende:

PIROŠKA ČAPKO | wirkte als Kinderschauspielerin in zwei Filmen von Žilnik aus den späten 1960ern (*Kleine Pioniere* und *Frühe Werke*) mit, fünfzig Jahre später spielte sie die Hauptrolle in *Pirika im Film*

GABRIELLA BENAK | Musikerin und Sängerin; Mitwirkende bei *Pirika im Film*

SVETISLAV JOVANOVIĆ | Dramaturg und auftraggebender Redakteur der Spielfilmabteilung des TV Novi Sad in den 1970er- und 1980er-Jahren

DRAGOLJUB MIĆUNOVIĆ | serbischer Politiker und Philosoph, 1989 Mitbegründer der **Demokratischen Partei (DS)** sowie von 1990–1994 ihr erster Präsident, als Mitglied der demokratischen Opposition Serbiens agierte er von 2000–2004 als Sprecher des Parlaments von Serbien und Montenegro; wirkte als einer der Hauptredner bei den Protesten im Film *Der Studentestreik* mit

NÉMETH ÁRPÁD | Kameramann von *Sieben ungarische Balladen*

VÉGEL LÁSZLÓ | Autor und auftraggebender Redakteur der Spielfilmabteilung des TV Novi Sad von Mitte der 1970er- bis Mitte der 1980er-Jahre

NENAD RACKOVIĆ | Autor, Schauspieler und bildender Künstler; Darsteller in *Marble Ass*

LIKANA BRUJIĆ | Transgender-Sexarbeiter*in; Mitwirkende*r bei *Marble Ass*

BORIS ČEGAR | Professor für Philosophie, besuchte als Student *Žilniks* Masterklasse für Film; später Mitwirkender bei *Wanderlust*

STIPAN MILODANOVIĆ | Filmemacher; besuchte als Student *Žilniks* Masterklasse für Film; später Assistent bei verschiedenen Projekten als Locationmanager und Fixer

HATIJA HASANI | Mutter von Kenedi Hasani; Mitwirkende bei *Kenedi heiratet*

BANU CENNETOĞLU | bildende Künstlerin aus Istanbul; Assistenz als Übersetzerin und Fixerin während der Dreharbeiten zu *Žilniks Kenedi heiratet* in der Türkei

ZORAN PAROŠKI | Arbeiter und Laiendarsteller im Community-Theater in Turija (Serbien); Mitwirkender bei *Die alte Schule des Kapitalismus*

SLOBODAN NENADOV | Arbeiter und Laiendarsteller im Community-Theater in Turija (Serbien); Mitwirkender bei *Die alte Schule des Kapitalismus*

ŽIVOJIN POPGLIGORIN | Anwalt und Laiendarsteller im Community-Theater in Turija (Serbien); Mitwirkender bei *Die alte Schule des Kapitalismus*

IVICA SCHMIDT | Leiter von *Radio Srbo-bran*; Assistenz im Location- und Set-Management bei *Die alte Schule des Kapitalismus*

RATIBOR TRIVUNAC | Antiquar, Verleger und Anarchist aus Belgrad; Mitwirkender bei *Die alte Schule des Kapitalismus*

MILOŠ MILIĆ | Englischlehrer und Generalsekretär der *Anarcho-Syndikalistischen Initiative* in Serbien; Mitwirkender bei *Die alte Schule des Kapitalismus*

ANDRIJA ČOLAKOVIĆ | Student und aktives Mitglied der *Anarcho-Syndikalistischen Initiative* in Serbien; Mitwirkender bei *Die alte Schule des Kapitalismus*

MIODRAG MILOŠEVIĆ | Kameramann von vierzehn *Žilnik*-Filmen

BRIAN SCHWARZ | Übersetzer und Englischlehrer; Mitwirkender bei *Destination_Serbistan*

GUY MAESTRACCI | Cartoonist, Illustrator und Maler; Mitwirkender bei *Destination_Serbistan* ●

Sieben ungarische Balladen
(Produktionsfoto), 1976,
FOTO: VLADIMIR ČERVENKA
Kameramann Németh Árpád
und Željimir Žilnik







Vera und Eržika (Filmstills), 1981

Vera und Eržika

Vera i Eržika

Jugoslawien • 1981 • 75 min • 16 mm • Farbe

Vera und Eržika arbeiten seit ihrem 13. Lebensjahr für die Textilfabrik Trudbenik in Pančevo. Als sie ihren Ruhestand antreten wollen, werden sie mit zahlreichen Problemen und Missverständnissen konfrontiert. Denn nach einem neuen Gesetz beginnt die Berechnung der Pensionszahlungen erst mit dem 15. Lebensjahr. Um ihre volle Pension zu erhalten, müssten sie daher noch zwei Jahre länger arbeiten. Aber Vera und Eržika fordern, dass ihre ersten beiden Arbeitsjahre anerkannt werden. Diese Streitfrage ist der Ausgangspunkt des dramatischen Konflikts. Im Weiteren dokumentiert der Film die Gefühlslagen der Protagonistinnen und die ihrer Familien und ihrer Communities (von denen eine serbisch, die andere ungarisch ist), ihre Beziehungen zu ihren Kolleg*innen und unterschiedliche Amtspersonen, mit denen sie zu sprechen versuchen.

Vera und Eržika ist ein weiteres Beispiel für Žilniks Fernsehproduktionen, die er mit einem fixen Team des Fernsehsenders sowie mit sehr knappem Budget und innerhalb eines klar definierten Zeitrahmens, in der Regel zwischen zwei und vier Wochen, realisierte. Vielen Filmemacher*innen behagen solche Arbeitsbedingungen nicht, ebenso wenig wie die im Vergleich zu Spielfilmen geringeren Honorare. Aber Žilnik



Vera und Eržika (Produktionsfoto), 1981,
FOTO: VLADIMIR ČERVENKA

empfund diese Arbeitsatmosphäre als äußerst anregend, da sie es ihm ermöglichte, die Geschichten von Menschen zu verfolgen, für die er sich interessierte, wie in diesem Fall die beiden hart arbeitenden Frauen, die für ihre Rechte kämpfen.

Da die Fernsehcrews leicht Zugang zu den Fabriken bekamen, plante Žilnik eine Filmreihe über die Rechte von Arbeiter*innen, die in der unsicheren politischen Situation, die auf den Tod von Staatschef Tito folgte, immer stärker beschnitten wurden. Die Filme *Dragoljub und Bogdan: Elektrizität* (1982) und *So wurde Eisen gehärtet* (1988) sind Teile dieser Serie. ●

Wir bedanken uns bei Radio Televizija Vojvodine, dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk der Vojvodina, für die Überlassung der Vorführrechte.

Ich habe vor langer Zeit angefangen, Filme zu machen, und mir ist klar geworden, dass Film die einzige Kunst ist, in die das Leben selbst stückweise eingeht. Alles, was ich gemacht habe, hat nie versucht, der Mainstream-Ästhetik zu folgen; das war für mich nebensächlich. Ich habe vielmehr immer versucht, das, was mir in meinem Leben zu dem Zeitpunkt wichtig war, als der Film gemacht wurde, darin festzuhalten. Alles, was ich gemacht habe, ob Dokumentar- oder Spielfilme, war bei seiner Entstehung eine Art Happening. Das ist etwas, was ich als Herausforderung empfinde, und nicht die bloße Nachahmung der Realität durch „die Realisierung des Texts“.

— Želimir Žilnik, unbetitelttes Interview, in: *Reporter*, August 1986

Želimir Žilnik: die filme meines lebens

jurij meden

„Jede und jeder Filmschaffende wird von den Filmen anderer Leute inspiriert oder angespornt. Darüber besteht kein Zweifel. Es gibt unter ihnen keine einzige Person, die noch nie erstaunt, fasziniert, aufgewühlt oder verärgert gewesen wäre ... in einem Kinosaal.“

—ŽELIMIR ŽILNIK

Želimir Žilnik zählt zu den bedeutendsten politischen Filmemacher*innen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Das ist keine subjektive Meinung. Er filmt seit Mitte der 1960er-Jahre ohne Unterbrechung und sein gewaltiges Œuvre umfasst heute über 50 Arbeiten.

Auf das überbeanspruchte Wort „politisch“ soll hier im Detail eingegangen werden. Jean-Luc Godards vielzitierte Aufforderung, „keine politischen Filme, sondern Filme politisch zu machen“, kam Žilnik mühelos nach, seit er zum ersten Mal eine Filmkamera in der Hand hatte – „partizipatives Arbeiten“ und „demokratisches Denken“ waren für ihn nie bloße Schlagworte, sondern vielmehr eine Möglichkeit, als Künstler und als Mensch zu existieren.

Žilnik interessiert sich nicht für eine Bilderbuchkarriere und er kümmert sich auch nicht um modische Raffinessen wie Raum-Körper-Beziehungen, Neukonzeptionen des Kinos an sich oder darum, eine kunstvolle emotionale Zurückhaltung auszustellen. Er brütet nicht über den Qualen der bürgerlichen Entfremdung im Spätkapitalismus oder irgendeinem ähnlichen Zugang in der Filmkunst, um dem kritischen Establishment zu gefallen.

Am Beginn seiner kreativen Laufbahn machte Žilnik Filme, „weil wir immer noch nicht im Kommunismus leben. Ich mache Filme, um anzumahnen, wie viele Dinge wir noch tun müssen, um dorthin zu

ŽELIMIR ŽILNIK: THE FILMS IN MY LIFE

text ŽŽ
edit JM
idea WHW
2020





Every filmmaker is inspired or encouraged by other people's films. This is as clear as day. Not a single filmmaker exists who was never excited, intrigued, moved or angered... in a movie theater.

I remember two occasions when I openly discussed film influences with my director of photography.

Filmski uticaji su svakom filmašu inspiracija, ohrabrenje, podsetnik. To je jasno kao dan. Nema nikog ko pravi filmove a da nije bio uzbuđen, zainteresovan, sentimentaln ili ljut... u kinu.

Sećam se dva naslova kada sam sa snimateljem razgovarao koji bismo film uzeli kao uzor.

Der Schick Natur, der uns siegen läßt.



Branko Vučićević und Želimir Žilnik, München 1971, FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

kommen“. Heute filmt er, weil ihm die Menschen am Herzen liegen. So einfach – und so unendlich komplex – ist es.

Er filmte so lange auf Zelluloid, bis dies nicht mehr praktikabel war, rund um die Jahrhundertwende stieg er auf Video um. Er war nie besessen von der Materialität seiner Werkzeuge.

Želimir Žilnik macht unvollkommene Filme, weil die Welt um ihn – um uns – herum nur in ihrer Unvollkommenheit Bestand hat. Seine Arbeiten reflektieren das.

Anfang des Jahres 2020 luden mich die Direktorinnen der KunstHalle Wien, das Kollektiv WHW, dazu ein, über Žilniks Platz in der Filmgeschichte nachzudenken: In welche Traditionen des Kinos kann er,

wenn überhaupt, eingeordnet werden? Wer hat ihn inspiriert, und wie? Wer wurde von ihm inspiriert? Aber anstatt diese Position als Filmhistoriker festzulegen, dachte ich, dass es doch am elegantesten und akkuratesten wäre, Žilnik selbst zu fragen.

Also bat ich ihn, in nicht mehr als zehn Sätzen, zehn Beispielen, darzustellen, inwiefern sich sein Werk mit der Filmgeschichte überschneidet, was ich dann mit passendem Bildmaterial illustrieren würde. Und Žilnik wäre nicht Žilnik, der großmütigste Mann der Welt, wenn er nicht innerhalb von 24 Stunden geantwortet hätte – und nicht in zehn Sätzen, sondern auf zehn Seiten, die eine minutiöse Chronik seiner Film Laufbahn im weiteren Kontext der internationalen Filmgeschichte beinhalten. Der anschließend entstandene filmische Essay *Želimir Žilnik: Die Filme meines Lebens* leistet angesichts dessen hoffentlich ein wenig mehr, als nur Želimir Žilniks Part im filmhistorischen Uhrwerk zu untermalen: Vielleicht lässt er sogar seine eigene Stimme durchklingen – und seine eigene Geschichte. ●

„Wir haben selten Filme auf die klassische Art gemacht – wo die gesamte Besetzung vor Drehbeginn feststeht, strikte Deadlines und Verträge befolgt und den Schauspieler*innen fertige Sätze vorgesetzt werden. Meine anarchische Methode hat sich im Großen und Ganzen als produktiv erwiesen und wir waren imstande, das Endergebnis effektiver und weit kostengünstiger zu liefern als unter Einhaltung strenger Richtlinien. Wie und warum? Dafür habe ich auch keine rechte Erklärung.“

—ŽELIMIR ŽILNIK

Jurij Meden ist Kurator im
Österreichischen Filmmuseum, Wien.

kinoklubs

ana janevski

Kino Klub Belgrad

Dušan Makavejev, *Don't Believe in Monuments (Spomenicima ne treba verovati)* • 1958 • 5 min

Živojin Pavlović, *Triptych on Matter and Death (Triptih o materiji i smrti)* • 1960 • 9 min

Sava Trifković, *Hands of Purple Distances (Ruke ljubičastih daljina)* • 1962 • 10 min

Kino Klub Split

Dunja Ivanišević, *Woman (Žensko)* • 1968 • 5 min

Ivan Martinac, *I'm Mad* • 1967 • 6 min

Ante Verzotti, *Twist-Twist* • 1962 • 3 min

Lordan Zafranović, *Concert (Koncert)* • 1965 • 12 min

Kino Klub Zagreb

Tomislav Gotovac, *The Forenoon of a Faun (Prijepodne jednog Fauna)* • 1963 • 8 min

Zlatko Hajdler, *Kariokinesis (Kariokineza)* • 1965 • 2 min

Mihovil Pansini, *Scusa signorina* • 1963 • 7 min

Mihovil Pansini, *Toilet (Dedicated to Dušan Makavejev) (Zahod [posvećeno Dušanu Makavejevu])* • 1963 • 16 min

Vladimir Petek, *Encounters (Sretanje)* • 1963 • 8 min

Milan Samec, *Termites (Termiti)* • 1963 • 1 min

Želimir Žilnik begann seine Filmkarriere in der lebendigen Amateurfilmszene der zahlreichen Kinoklubs (*kino klubovi*), die sich in den 1960ern in allen größeren Städten der früheren Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien formiert hatten.⁹¹ Das Interesse am Film wurde vor allem von jungen Leuten getragen, vielfach Studierende und Filmbegeisterte, denen die Möglichkeit geboten wurde, wichtige Treffpunkte für das Experimentieren mit dem Medium und eine Neudefinition der konventionellen Filmsprache zu schaffen. Sie besaßen umfassendes Wissen über die frühen Avantgardefilme der 1920er- und 30er-Jahre und kannten vom Hörensagen auch die US-amerikanische Avantgarde, ihr Hauptaugenmerk lag aber auf den modernistischen Modellen anderer Kunstformen: bildende Kunst, Theater und Literatur, im Speziellen Antitheater und Bewusstseinsstrom-Erzähltechniken. Žilnik war Mitglied des Kinoklubs in seiner Heimatstadt Novi Sad und kannte zudem die Aktivitäten der anderen Klubs durch Filmfestivals und Vorführungen, die im ganzen Land hauptsächlich von Jugendorganisationen veranstaltet wurden. Der Aufstieg der Kinoklubs fiel mit der Schaffung von breiteren kulturellen Freiheiten im Land und einer Öffnung

01

So wie im offiziellen Wirtschaftssystem – der sozialistischen „Selbstverwaltung“ dieser Zeit – war selbstorganisiertes Arbeiten auch im Bereich der Kultur präsent. Die Kinoklubs wurden sogar als Teil des sozialistischen Projekts angesehen, die technische Kultur und deren Errungenschaften allen Bürger*innen, auch abseits der jeweiligen Berufssparten, näherzubringen; die Etablierung von Laienverbänden in den Bereichen Film, Fotografie und bildende Kunst oder



Vladimir Petek vor dem von Ivan Picelj gestalteten Poster für das GEFF 1963

auch von sogenannten „Kolonien“ wurde daher systematisch gefördert. Schon 1946 wurde die Institution Narodna tehnika (Volkseigene Technik) gegründet, mit dem Ziel, die unterschiedlichen Laienaktivitäten zu organisieren, zu finanzieren und zu bewerben.

02

Im gleichen Zeitraum fanden in Zagreb auch die Musikbiennale und die Ausstellungsreihe *Neue Tendenzen* mit internationaler Ausrichtung statt.

gegenüber internationalen Einflüssen aus allen Kunstsparten zusammen.

Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf die Aktivitäten der Kinoklubs in Belgrad, Ljubljana, Split und Zagreb als wichtige Zentren des innovativen und experimentellen Films in den 1960er-Jahren sowie auf das GEFF – Genre Experimental Film Festival in Zagreb.

Die Filmemacher des Kino Klub Zagreb – darunter Mihovil Pansini, Vladimir Petek und Tomislav Gotovac – interessierte das Experiment mit den strukturellen Eigenschaften des Films an sich, einige unter ihnen entwarfen das Konzept und den Begriff des „Antifilms“. Der Antifilm lehnt prinzipiell den Film als ein Ausdrucks- oder Kommunikationsmittel zwischen Künstler*in und Betrachter*innen ab und sieht ihn stattdessen als einen Akt der Offenlegung, der Forschung und der Reduktion. Die lebhaften Gespräche der Kinoklub-Mitglieder wurden in der Publikation *Antifilm und wir* versammelt, was schließlich der Gründung des GEFF im Jahr 1963 den Weg bereitete.⁰² Das Festival wurde zum beliebten Treffpunkt verschiedenster Akteur*innen der jugoslawischen Kinoszene, von professionellen Filmleuten bis zu Kinoklub-Amateuren sowie zahlreichen Kunstschaffenden, einflussreichen Persönlichkeiten des kulturellen Lebens und ausländischen Gästen. Auf diese Weise trug es wesentlich

zum Entstehen von formellen wie informellen Filmnetzwerken bei. Gleich bei der ersten Ausgabe mit dem Titel *Antifilm und Neue Tendenzen des Kinos* wurde deutlich, dass das GEFf alle Bereiche menschlichen Handelns ansprechen wollte. Die Themen der folgenden Festivals lauteten dann entsprechend: *Die Entdeckung des Kinos und das Entdecken durch das Kino* (1965), *Kybernetik und Ästhetik* (1967) und *Sexualität als Weg zu einem neuen Humanismus* (1970). Das umfangreich verfügbare Archivmaterial von diesen vier Festivalausgaben, bestehend aus Plakaten und anderen Druckwerken aus der Hand des bekannten progressiven Grafikdesigners Mihajlo Arsovski, zeugt sowohl vom reichhaltigen lokalen und internationalen Programm als auch von der großen Bedeutung des GEFf als interdisziplinäre Diskursplattform.⁰³

Der **Kino Klub Split** formierte sich 1952 und sollte vier Generationen von Amateurfilmer*innen hervorbringen – darunter **Ivan Martinac**, **Ante Verzotti**, **Lordan Zafranović** und **Dunja Ivanišević** als eine der wenigen Protagonistinnen. Die Filme des Klubs in Split zeichnen sich vor allem durch eine rigide Bild- und Montagestruktur aus, die stark auf die Kadrierung fokussiert, und durch ein betontes Fehlen jeder Narration. Dieser strukturalistische Zugang wird dadurch bestimmt, dass die einzelnen Einstellungen den Schnittprozess mitbestimmen (sog. *editing in frame*) – eine Methode, die von **Martinac** als einer der zentralen Figuren des Klubs eingeführt wurde. Seine Filme, die für ihren meditativen Stil und ihre strenge Form bekannt sind, greifen häufig die Atmosphäre, Stimmungen und Gefühlswelten seiner Heimatstadt Split auf.

Im Gegensatz zum „reinen Film“ des **Kino Klub Split** und den Antifilm-Tendenzen des **Kino Klub Zagreb** produzierten zwei Belgrader Klubs – der **Kino Klub Belgrad**, gegründet 1951, und der **Akademski filmski klub** (der Akademische Filmklub), gegründet 1958 – Filme im Sinne einer symbolisch aufgeladenen, expressiven Kinematografie. Beeinflusst vom russischen Expressionismus, der polnischen „Schwarzen Serie“ und der französischen Nouvelle Vague reflektieren die Belgrader Werke menschliche Ängste in surrealen und absurden Settings. Die ersten Differenzen zum Zagreber

03

Das Festival wurde von thematischen Diskussionen unter Teilnahme von Filmemacher*innen, Philosoph*innen und Künstler*innen begleitet, während der informative Teil etwa aus Retrospektiven von Avantgardefilmen der 1920er-Jahre und Vorführungen ausländischer Experimentalfilme bestand. Die erste Ausgabe des GEFf beinhaltete ein Programm der Belgrader Jugoslovenska kinoteka (Jugoslawisches Filmmarchiv) mit einer Auswahl an französischen, deutschen und US-amerikanischen Avantgarde-Beiträgen und eine Reihe von Animationsfilmen des schottisch-kanadischen Regisseurs Norman McLaren. Der Ehrengast 1967, Filmhistoriker Paul Adams Sitney, präsentierte ein zehnstündiges Programm der US-amerikanischen Avantgarde, unter anderem mit Filmen von Stan Brakhage, Robert Breer, Bruce Conner, Jonas Mekas und der *Fluxfilm Anthology*. Beim letzten GEFf war der US-amerikanische Regisseur Paul Morrissey zu Gast, mit Filmen aus Andy Warhols Factory und dem



Über GEFF '69, *Studentski list*, #10, Zagreb, April 1970

tagebuchartigen, erotischen Experimentalfilm *Fuses* der Multimedia-künstlerin Carolee Schneemann.

04

Želimir Žilnik, „In der festen Umarmung des Sozialismus“, Interview mit Marina Gržinić und Hito Steyerl, *Zarez*, 2007, S. 134–135.

Zirkel äußerten sich bereits während der ersten GEFF-Diskussionsrunden, in denen Belgrader Filmleute wie Dušan Makavejev sich in ihrem Streben nach der Erforschung der Realität vom reinen Experimentieren distanzierten.

Der Kino Klub Belgrad gab den Anstoß zu einem neuen Paradigma im Film der 1960er- und 70er-Jahre, welches später unter dem Namen „Neuer Jugoslawischer Film“ Bekanntheit erlangen sollte. Die Aktivitäten des Klubs erwiesen sich tatsächlich als fruchtbarer Boden für die Arbeit zukünftiger professioneller Filmschaffender wie Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Živojin Pavlović und Aleksandar Petrović sowie Karpo Ćimović-Godina in Slowenien. Žilnik, der den Film sehr schnell als kritisches Werkzeug begriff, bringt seine Meinung über die Vorteile des „Amateur“-Films folgendermaßen auf den Punkt:

„Schon von Beginn an war ich gezwungen, die Methoden der Amateurfilmbewegung anzuwenden. Dieses Umfeld erlaubte es mir, mich von den administrativen Hürdenläufen zu befreien, die ansonsten der einzige Weg waren, genug Geld für das Filmemachen aufzutreiben. Es war eine Form der Freiheit.“⁰⁴ ●

Ana Janevski ist Kuratorin am Department of Media and Performance des Museum of Modern Art, New York.

Wir bedanken uns bei folgenden Personen und Kinoklubs für die Überlassung der Vorführrechte:

Akademski filmski klub (Akademisches Filmzentrum), Belgrad: *Hands of Purple Distances* • *Triptych on Matter and Death*

Bojana Makavejev: *Don't Believe in Monuments*

Kino Klub Split: *I'm Mad* • *Concert* • *Twist-Twist* • *Žemsko*

Hrvatski filmski savez (Kroatischer Filmverband), Zagreb: *Encounters* • *Kariokinesis* • *Scusa signorina* • *Toilet (Dedicated to Dušan Makavejev)* • *Termites* • *The Forenoon of the Faun*

Karpo Ćimović-Godina im Kino Klub Odsev

Der Kino Klub Odsev (Reflexion) aus Ljubljana wird durch vier Filme

von Karpo Ćimović-Godina präsentiert:

Phobia (Fobija) • 1965 • 5 min

Dog (Pes) • 1965 • 8 min

Game (Divjad) • 1965 • 6 min

A.P. (Anno Passato) • 1966 • 5 min

Die Filmauswahl des Kino Klub Odsev in Ljubljana ist gänzlich dem Filmemacher und Kameramann Karpo Ćimović-Godina gewidmet. Ende der 1960er-Jahre sah Želimir Žilnik die frühen Filme von Godina auf einem Amateurfilmfestival in Novi Sad. Er war so beeindruckt, dass er Godina bat, bei seinem ersten Spielfilm *Frühe Werke* (1969) mitzuarbeiten. Die unorthodoxe Kameraarbeit von Godina passte hervorragend zu seiner eigenen Herangehensweise, und so entstand eine langjährige Freundschaft und berufliche Zusammenarbeit.

1963 wurde der damals zwanzigjährige Godina das jüngste Mitglied des Kino Klub Odsev (Reflexion) in Ljubljana. In Kroatien und Serbien entstanden damals zahlreiche solcher Kinoklubs, die meisten wurden schnell zu lokalen Zentren lebendiger Experimentalfilmaktivitäten und strahlten eine große, kollektive Kreativität aus. Von Odsev lässt sich das hingegen kaum behaupten. Der Kinoklub in Ljubljana blieb tatsächlich vorwiegend ein Zusammenschluss von Individuen, die sich für „Amateurfilmerei“ interessierten. Ein Selbstverständnis als Avantgardisten lag ihnen fern, und die Erfindung neuer Theorien und Praktiken des Filmema-

chens – wie des „Antifilms“ im Kino Klub Zagreb oder des „alternativen Films“ im Kino Klub Belgrad – stand in Ljubljana nicht auf der Tagesordnung. Godina ließ sich aber von den bescheidenen Ambitionen nicht beirren. Er nützte die technischen Möglichkeiten, die ihm der Klub bot, um in nur zwei Jahren ein überraschend homogenes und gewitztes Werk auf 8 mm zu schaffen.

Bekanntheit aber erlangte Godina vor allem mit drei Meisterwerken auf 35 mm aus den frühen 1970er-Jahren: *The Gratinated Brains of Pupilija Ferkeverk* (1970), *Litany of Happy People* (1971) und *About the Art of Love or a Film with 14441 Frames* (1972). Das Charakteristikum dieser kleinen Serie besteht in der heiteren Aneinanderreihung von penibel kadrierten Szenarien in statischen und dennoch monumentalen Aufnahmen, die den visuellen Bombast der offiziellen Ideologie konterkarieren und gleichzeitig vor ansteckendem Humor und *joie de vivre* nur so bersten. Die früheren 8-mm-Filme hingegen, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, enthalten keinerlei Standbilder. Sie sprühen geradezu vor Bewegung: der Blick der Kamera ist immerzu in Bewegung, das Geschehen vor der Kamera ebenso –



Želimir Žilnik und Karpo Aćimović-Godina am Set von *Freiheit oder Comicstrip*, 1971, FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

es ist eine ständige Bewegung in alle möglichen und unmöglichen Richtungen. Und dieses körnige Durcheinander wird noch dadurch gesteigert, dass **Godina** wie ein Wilder in der Kamera schneidet und sich um folgerichtiges Erzählen nicht in Geringsten kümmert. Fast könnte man meinen, dem jungen **Godina** wäre es darum gegangen, alle Regeln zu verlernen, die für das Filmmachen gelten.

Derzeit arbeiten **Žilnik** und **Godina** daran, *Freiheit oder Comicstrip* noch einmal aufzugreifen: Dieses berühmte Filmprojekt begannen sie im Jahr 1972, konnten es aber nach einem Verbot nicht fertigstellen. ●

Wir bedanken uns bei der Slovenska kinoteka (Slowenisches Filmarchiv) für die Überlassung der Vorführrechte.

Die Anzahl der Werke von Želimir Žilnik, die bisher professionell, sachgemäß und aktiv gesichert und restauriert wurden – die also in einer anderen Form vorliegen als lediglich angegriffene, nur als Einzelexemplare existierende Kopien, mitunter unvollständige Negative oder mangelhaft gesicherte Dateien auf einer privaten Festplatte –, beläuft sich auf exakt null.





Frühe Werke (Produktionsfoto), 1968, FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

biografie

želimir žilnik

Želimir Žilnik (geb. 1942, lebt und arbeitet in Novi Sad, Serbien) ist Autor und Regisseur zahlreicher Spiel- und Dokumentarfilme. Seine Filme beschäftigten sich von Anfang an mit aktuellen Problemen und zeigten gesellschaftliche, politische und ökonomische Analysen des Alltags – exemplarisch dafür stehen etwa *Chronik der Landjugend im Winter* (1967), *Kleine Pioniere* (1968), *Die Arbeitslosen* (1968), *Der Studentenstreik* (1969), *Der schwarze Film* (1971) und *Aufstand in Jazak* (1973).

Im Mittelpunkt von Žilniks erstem Spielfilm, *Frühe Werke* (1969), der im gleichen Jahr auf der Berlinale mit dem Goldenen Bären und beim Filmfestival von Pula mit vier Preisen ausgezeichnet wurde, standen die Proteste der Student*innen von 1968 und die Unruhen, die auf den Einmarsch der sowjetischen Truppen in die Tschechoslowakei folgten.

Während der Arbeit an seinem zweiten Spielfilm, *Freiheit oder Comicstrip* (1972, produziert von der **Neoplanta Film**, unvollendet), geriet Žilnik mit der Zensur in Jugoslawien in Konflikt. Mitte der 1970er-Jahre lebte er in Westdeutschland und realisierte dort als freier

Regisseur mehrere Dokumentarfilme und einen Spielfilm, *Paradies. Eine imperialistische Tragikomödie* (1976). Diese Filme gehören zu den ersten, die sich mit ausländischen Arbeitskräften – den sogenannten Gastarbeiter*innen – in Westdeutschland beschäftigten, und sie werden bis heute im Rahmen von Retrospektiven und Symposien gezeigt.

Nach seiner Rückkehr nach Jugoslawien Ende 1976 arbeitete Žilnik als Regisseur zahlreicher Fernsehfilme und Dokumentarfilmen für **TV Belgrad** und **TV Novi Sad**: *Die Krankheit und Gesundung des Buda Brakus* (1980), *Vera und Eržika* (1981), *Dragoljub und Bogdan: Elektrizität* (1982), *Das erste Trimester von Pavle Hromiš* (1983), *Stanimir geht in die Stadt* (1984), *Guten Morgen, Belgrad* (1985), *Heiße Löhne* (1987), *Brooklyn – Gusinje* (1988), *Oldtimer* (1989), *Schwarz und Weiß* (1990) u.a.

Bis zum Ende der 1980er-Jahre entstanden Žilniks Filme innerhalb einer kooperativen Produktionsstruktur von Film und Fernsehen, wobei jedes seiner Werke auf die wachsenden Spannungen und die drohenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen

hindeutete, die das Land treffen sollten: *Die zweite Generation* (1984), *Schöne Frauen gehen durch die Stadt* (1986) und *So wurde Eisen gehärtet* (1988).

In den 1990er-Jahren wandte sich Žilnik der unabhängigen Film- und Medienproduktion zu und beschäftigte sich in einer Reihe von Spiel- und Dokumentarfilmen mit den katastrophalen Ereignissen auf dem Balkan: *Tito zum zweiten Mal unter den Serben* (1994), *Marble Ass* (1995), *Die Fesseln sprengen* (1996), *Wanderlust* (1998). 1995 wurde *Marble Ass* auf der **Berlinale** mit dem renommierten **Teddy Award** ausgezeichnet.

Im Mittelpunkt von Žilniks jüngsten Filmen, von *Fortress Europe* (2000) über *Destination_Serbistan* (2015) bis zu *Das schönste Land der Welt* (2018), stehen der Zusammenbruch der Wertesysteme mittel-, ost- und südosteuropäischer Länder nach der „Transition“ und die Probleme von Flucht und Migration, die mit den neuen Verhältnissen im erweiterten Europa einhergehen.

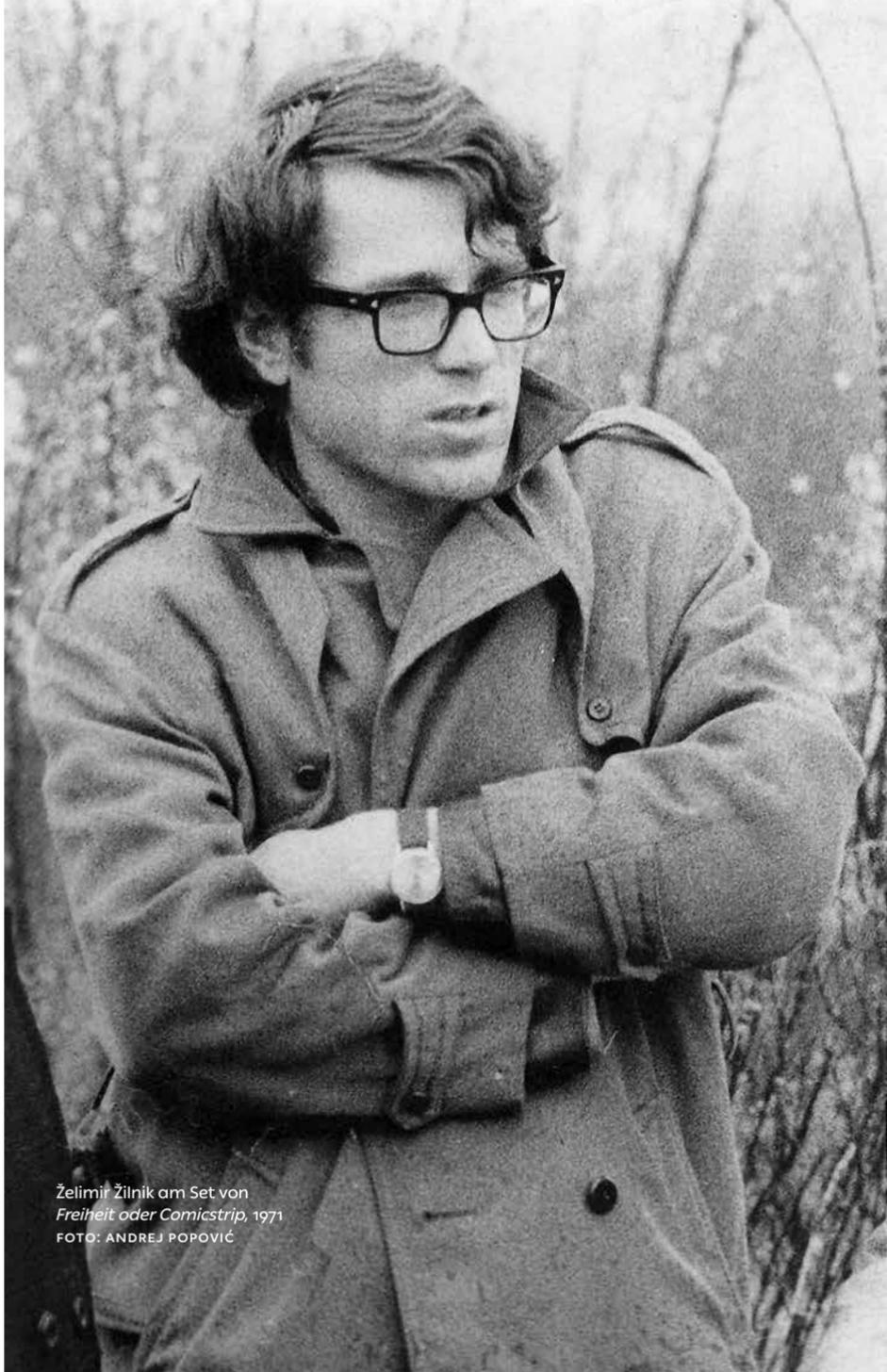
Željimir Žilniks Filme wurden auf nationalen und internationalen Filmfestivals mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. In jüngerer Zeit fanden umfangreiche Retrospektiven seines filmischen Werks statt: **Centre Pompidou**, Paris 2019; **Cinemateca Argentina**, Buenos Aires 2018; **Mar del Plata International Film Festival**, 2017; **Anthology Film Archives**, New York 2017; **Harvard Film Archive**, Cambridge 2017; **Ankara International Film Festival**, 2016; **Doclisboa**, Lissabon 2015; **Arsenal**, Berlin 2015; **Cinusp**, São

Paulo 2014; **Thessaloniki International Film Festival**, 2014 u.a.

Seit 2010 wurden seine Filme auch in den Programmen von Galerien, Museen und anderen Kunstinstitutionen gezeigt: **documenta**, Kassel; **Biennale von Venedig**; **Institute of Contemporary Arts**, London; **mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien**; **MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona**; **Museo Universitario Arte Contemporaneo**, Mexiko-Stadt; **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**, Madrid u.v.m.

In jüngster Zeit waren Žilniks Filme und Videoinstallationen unter anderem Teil der Programme folgender Institutionen: **Museum of Modern Art (MoMA)**, New York; **Renaissance Society**, Chicago; **National Gallery of Art**, Washington DC; **Flaherty Seminar**, New York; **Edith-Russ-Haus für Medienkunst**, Oldenburg; **Lentos Kunstmuseum**, Linz; **MMK – Museum für Moderne Kunst**, Frankfurt am Main; **Deutsches Historisches Museum**, Berlin; **Arsenal – Institut für Film und Videokunst**, Berlin; **Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea**, Rom.

Neben seiner unablässigen Arbeit als Filmemacher und Produzent ist Žilnik auch in der Ausbildung tätig: Seit 1997 war er Mentor und Executive Producer in zahlreichen internationalen Workshops in Europa und den USA. ●



Željimir Žilnik am Set von
Freiheit oder Comicitrip, 1971
FOTO: ANDREJ POPOVIĆ

filmografie

1967

Žurnal o omladini na selu, zimi / Chronik der Landjugend im Winter
15 min • 35 mm
Neoplanta film

1968

Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava / Kleine Pioniere, wir sind eine Armee, wir sprießen wie grünes Gras
18 min • 35 mm
Neoplanta film

Nezaposleni ljudi / Die Arbeitslosen
13 min • 35 mm
Neoplanta film

1969

Lipanjaska gibanja / Der Studentenstreik
10 min • 35 mm
Neoplanta film

Rani radovi / Frühe Werke
78 min • 35 mm
Avala film, Neoplanta film

1971

Crni film / Der schwarze Film
14 min • 16 mm ▶ 35 mm
Neoplanta film

1972

Žene dolaze / Die Frauen kommen
12 min • 16 mm
Neoplanta film

Sloboda ili strip / Freiheit oder Comicstrip
unvollendet
35 mm & 16 mm
Neoplanta film

1973

Ustanak u Jasku / Aufstand in Jazak
18 min • 35 mm
Panfilm

1974

Antrag
10 min • 16 mm ▶ 35 mm
Vlada Majic
Filmproduktion KG

Öffentliche Hinrichtung
9 min • 35 mm
Vlada Majic
Filmproduktion KG

1975

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten
9 min • 35 mm
Vlada Majic
Filmproduktion KG

Abschied

9 min • 16 mm
Vlada Majic
Filmproduktion KG

Inventur – Metzstraße 11

9 min • 16 mm
Alligator Film

Unter Denkmalschutz

11 min • 16 mm
Alligator Film

Hausordnung

12 min • 35 mm
Vlada Majic
Filmproduktion KG

1976

Paradies. Eine imperialistische Tragikomödie
60 min • 16 mm
Alligator Film

1977

Placmajstori / Marktleute
29 min • 16 mm
TV Novi Sad

Komedija i tragedija Bore Jaksimovića / Die Komödie und Tragödie von Bora Jaksimović
30 min • 16 mm
TV Novi Sad

1978

Naše zvezde sa ekrana
duševna su naša hrana /
Unsere Fernsehstars
sind unsere geistige
Nahrung
10 min • 35 mm
TV Novi Sad

Sedam mađarskih balada
/ Sieben ungarische
Balladen
30 min • 16 mm
TV Novi Sad

1979

Dobrovoljci govore /
Freiwillige
30 min • 16 mm
TV Novi Sad

1980

Bolest i ozdravljenje Bude
Brakusa / Die Krankheit
und Gesundung des
Buda Brakus
89 min • 16 mm
TV Novi Sad

1981

Vera i Eržika /
Vera und Eržika
75 min • 16 mm
TV Novi Sad

1982

Dragoljub i Bogdan: struja
/ Dragoljub und Bogdan:
Elektrizität
85 min • 16 mm
TV Beograd

1983

Prvo tromesečje Pavla
Hromiša / Das erste Tri-
mester von Pavle Hromiš
87 min • 16 mm
TV Novi Sad

1984

Druga generacija /
Die zweite Generation
87 min • 16 mm ▶ 35 mm
Art film, TV Novi Sad

Stanimir silazi u grad /
Stanimir geht in die Stadt
69 min • 16 mm
TV Beograd

1985

Begrade dobro jutro /
Guten Morgen, Belgrad
57 min • 16 mm
TV Beograd

1986

Lijepo žene prolaze kroz
grad / Schöne Frauen
gehen durch die Stadt
103 min • 35 mm
Art film

Posrnule ovčice /
Strauchelnde Schafe
46 min • Betacam
TV Novi Sad

1987

Vruće plate / Heiße Löhne
103 min • Betacam
TV Novi Sad

1988

Bruklin – Gusinje /
Brooklyn – Gusinje

87 min • 16 mm

TV Beograd

Tako se kalio čelik / So
wurde Eisen gehärtet
101 min • 35 mm
Terra film

1989

Stara mašina / Oldtimer
81 min • 16 mm
TV Ljubljana

1990

Crno i belo /
Schwarz und weiß
60 min • Betacam
TV Novi Sad

1993

Silos Dunav, Vukovar
/ Getreidesilo Donau,
Vukovar
1 min • 35 mm
Terra film

1994

Tito po drugi put među
Srbima / Tito zum zweiten
Mal unter den Serben
43 min • Betacam
B92

1995

Marble Ass
84 min • Betacam ▶ 35 mm
B92

1996

Do jaja / Die Fesseln
sprengen
12 min • Betacam
B92

1997

Za Ellu / Für Ella
10 min • Betacam
Terra film

1998

Kud plovi ovaj brod /
Wanderlust
91 min • Betacam ▶ 35 mm
Teresianum b.t., VP Kregar,
Terra film, Kvadrat, TV Crna
Gora

2000

Tranjava Evropa /
Festung Europa
80 min • Betacam
Low Budget Production,
RTV Slovenia

Cosmo Girls
27 min • Betacam
Teresianum b.t.

2002

EXIT ujutru /
EXIT am Morgen
12 min • Betacam
Terra film, Radio 021

2003

Kenedi se vraća kući /
Kenedi kehrt nach Hause
zurück
75 min • DV ▶ 35 mm
Terra film, Multiradio

2005

Evropa preko plotu /
Europa nebenan
61 min • DV
Terra film

Gde je dve godine bio
Kenedi / Kenedi, verloren
und gefunden
26 min • DV
Terra film

2006

Dunavska sapunska opera
/ Seife in der Donau-Oper
70 min • DV
Terra film

2007

Kenedi se ženi /
Kenedi heiratet
80 min • DV ▶ 35 mm
Terra film, Jet Company
VKTV

2009

Stara škola kapitalizma
/ Die alte Schule des
Kapitalismus
122 min • DV & HD ▶ 35 mm
Playground produkcija

2011

Jedna žena – jedan
vek / Eine Frau – ein
Jahrhundert
110 min • HD
Playground produkcija

2013

Pirika na filmu /
Pirika im Film
54 min • HD
Playground produkcija

2014

Naš čovek u Gabonu /
Unser Mann in Gabun
66 min • HD
Žilnik produkcija

2015

Destinacija_Serbistan /
Destination_Serbistan
94 min • HD ▶ DCP
Playground produkcija

2018

Among the People: Life
& Acting / Unter den
Menschen: Leben &
Schauspiel
83 min • HD
Žilnik produkcija, Edith-
Russ-Haus für Medienkunst

The Most Beautiful
Country in the World / Das
schönste Land der Welt
101 min • HD ▶ DCP
nanookfilm, Tramal Films,
Factum, RTV Vajvodina

2019

Où en êtes-vous, Želimir
Žilnik? / Wo stehen Sie
heute, Želimir Žilnik?
20 min • HD ▶ DCP
Playground produkcija,
Centre Pompidou

ANMERKUNG DER

HERAUSGEBERINNEN:

Die Schreibweise der deut-
schen Titelübersetzungen
folgt, soweit vorhanden,
den historischen Verleih-
titeln.

veranstaltungsprogramm

Hier erhalten Sie einen ersten Überblick zum geplanten Programm rund um die Ausstellung. Aktuelle Informationen finden Sie laufend auf unserer Website:

www.kunsthallewien.at

online-buchpräsentation

Želimir Žilnik. *Shadow Citizens*

Do 22/10 2020 • 19 Uhr

Eine Publikation, konzipiert von **What, How & for Whom / WHW**, herausgegeben vom **Edith-Russ-Haus für Medienkunst** in Oldenburg als Erweiterung der gleichnamigen Ausstellung, die 2018 dort stattfand, und – dank der großzügigen Unterstützung der **Kulturstiftung des Bundes** – kürzlich bei **Sternberg Press** erschienen.

Das Buch bietet, erstmals in deutscher und englischer Sprache, einen Einblick in die radikale Filmpraxis und das umfangreiche Œuvre des Filmemachers **Želimir Žilnik**.

Im Rahmen der Buchpräsentation diskutieren die Verfasser*innen der Textbeiträge – **Boris Buden**, **Ana Janevski**, **Dijana Jelača**, **Greg de Cuir Jr**, **Edit Molnár** und **Bert Rebhandl** sowie **Marcel Schwierin** – online die verschiedenen Aspekte von **Žilniks** filmischem Schaffen.

eröffnung

Fr 23/10 2020

kunsthalle wien museumsquartier

Želimir Žilnik bei der viennale

Im Rahmen ihrer Reihe **KINEMATOGRAPHIE** widmet sich auch die **Viennale** (22. Oktober bis 1. November 2020) den Arbeiten von **Želimir Žilnik**. Gezeigt wird ein Querschnitt seines vielfältigen Schaffens, in dessen Zentrum sein undogmatischer, mitreißender Glauben, die Welt mit Filmen verändern zu können, steht.

Frühe Werke • Jugoslawien • 1969 • 78 min

So wurde Eisen gehärtet • Jugoslawien • 1988 • 101 min

Tito zum zweiten Mal unter den Serben • Jugoslawien • 1994 • 43 min

Kenedi, verloren und gefunden • Serbien und Montenegro • 2005 • 26 min

Festung Europa • Slowenien • 2000 • 80 min

Die alte Schule des Kapitalismus • Serbien • 2009 • 122 min

Weitere Informationen sowie alle Vorführtermine finden Sie auf www.viennale.at

Želimir Žilnik im Gespräch mit Karpo Godina

Sechs Jahrzehnte Filmemachen,
sechs Fälle von Zensur

Do 5/11 2020 • 19 Uhr

Ein Überblick über eine außergewöhnliche künstlerische Karriere im Spiegel der Begegnung zweier alter Freunde – und sechs Beispiele für Zensur unter zwei verschiedenen politischen Regimen.

Künstlergespräch mit Želimir Žilnik

Fr 13/11 2020 • 18 Uhr

Im Rahmen der Vienna Art Week 2020 sprechen die Kuratorinnen WHW mit Želimir Žilnik über sein Leben und sein filmisches Schaffen.

feminist takes

Do 10/12 2020 • 19 Uhr

Feminist Takes, eine von **Antonia Majača** initiierte kollektive Langzeitbetrachtung feministischer Epistemologie, basiert auf der Untersuchung von Želimir Žilniks *Frühe Werke* (1969). Teil des Kanons des „Neuen Jugoslawischen Films“ der späten 1960er- und 1970er-Jahre, folgt der Film der weiblichen Revolutionärin **Jugoslava**, die ihre Lumpenproletarier-Familie verlässt, um eine Gruppe von Vagabunden anzuführen und die Lehren der jungen **Marx** und **Engels** unter Bäuerinnen und Bauern sowie Fabrikarbeiter*innen zu verbreiten. Diese Ausgabe von *Feminist Takes* wird als Online-Lesesession

stattfinden, die von verschiedenen Beitragenden – Filmemacher*innen, Theoretiker*innen, Schriftsteller*innen und Künstler*innen – geleitet wird und offen für ein breites Publikum ist. Mit der Fortführung der Diskussion über das filmische – und historische – Schicksal **Jugoslawas**, schafft diese Veranstaltung auch die Grundlage für ein kollektives Nachdenken über die Perspektiven eines revolutionären Feminismus.

Antonia Majača ist Kuratorin und Wissenschaftlerin, sie lebt und arbeitet in Berlin.

**Želimir Žilnik im
österreichischen filmmuseum**
Radikaler politischer Film für die Massen. Želimir Žilniks Fernsehfilme aus den 1980er-Jahren
– eine Auswahl

Mo 11/1 2021 • 18:30 Uhr

*Die Krankheit und Gesundung des
Buda Brakus* • 1980 • 89 min

Mi 13/1 2021 • 18:30 Uhr

Vera und Eržika • 1981 • 75 min

Do 14/1 2021 • 18:30 Uhr

Das erste Trimester von Pavle Hromiš
• 1983 • 87 min

Fr 15/1 2021 • 18:30 Uhr

Stanimir geht in die Stadt • 1984 •
69 min

Sa 16/1 2021 • 18:30 Uhr

Brooklyn – Gusinje • 1988 • 87 min

So 17/1 2021 • 18:30 Uhr

Oldtimer • 1989 • 81 min

Österreichisches Filmmuseum

Augustinerstraße 1 • 1010 Wien

Alle Filme werden mit englischen Untertiteln gezeigt. Weitere Informationen finden Sie unter www.filmmuseum.at

führungen

Alle Führungen sind mit gültigem Ausstellungsticket kostenlos.

meine sicht-führungen

Meine Sicht ist eine Programmreihe der **kunsthalle wien**, bei der Expert*innen, Laien und interessante Menschen eingeladen sind, ihre persönliche Sicht auf die Ausstellung zu präsentieren. Im Rahmen dieser Ausstellung freuen wir uns auf Führungen mit: **Jana Dolečki** (Theaterwissenschaftlerin, Chorleiterin des **Hor 29. Novembar**)

- **Nada El-Azar** (Ressortleiterin Kultur beim **BIBER Magazin**)
- **Johannes Gierlinger** (Künstler, Filmemacher)
- **Tina Leisch** (Film- und Theaterregisseurin, Autorin) und **Simonida Selimović** (Schauspieler*in, Musiker*in, Regisseur*in, Gründer*in des Vereins **Romano Svato**)
- **Barbi Marković** (Schriftsteller*in) und **Jurij Meden** (Kurator des **Österreichischen Filmmuseums**) ...

kuratorinnenführungen

Die Kuratorinnen der Ausstellung, **What, How & for Whom / WHW** (**Ivet Ćurlin** • **Ana Dević** • **Nataša Ilić** • **Sabina Sabolović**) diskutieren Themen, die in den präsentierten Arbeiten von **Želimir Žilnik** angesprochen werden und erläutern deren Hintergründe.

Die Daten der Führungen werden unter www.kunsthallewien.at bekanntgegeben.

sonntagsführungen

Jeden Sonntag um 15 Uhr können Sie die Ausstellung gemeinsam mit unseren Kunstvermittler*innen in thematischen Überblicksführungen entdecken und das umfangreiche filmische Schaffen von **Želimir Žilnik** aus verschiedenen Perspektiven diskutieren.

MIT: **Wolfgang Brunner** • **Michaela Schmidlechner** • **Michael Simku** • **Martin Walkner**

Wir bitten um Voranmeldung für alle Führungen und Veranstaltungen unter besucherservice@kunsthallewien.at

Mit dem Eintrittsticket kann die Ausstellung wiederholt besucht werden.



23.10. BIS 26.11.2020

RECYCLED CINEMA

Filmmuseum-Viennale-Retrospektive

27.11. BIS 19.12.2020

VALIE EXPORT

11.1. BIS 17.1.2021

RADICAL POLITICAL FILM FOR THE MASSES

Željimir Žilnik's 1980s TV films – a selection



Augustinerstraße 1, 1010 Wien, T 01/533 70 54, www.filmmuseum.at



VIENNA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

VIENNA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

22. OKTOBER – 1. NOVEMBER

PROGRAMM AB 13. OKTOBER, 20 UHR

TICKETS AB 17. OKTOBER, 10 UHR

viennale.at



Haltungsübung Nr.99

Nach vorne schauen.

Eine Haltungsübung für stürmische Zeiten: Nach vorne schauen. Und zwar so oft es geht. Dann spüren Sie nämlich nicht nur den Gegenwind, sondern sehen vielleicht auch die Chancen und Möglichkeiten, die auf Sie zukommen.

derStandard.at

Der Haltung gewidmet.

DERSTANDARD

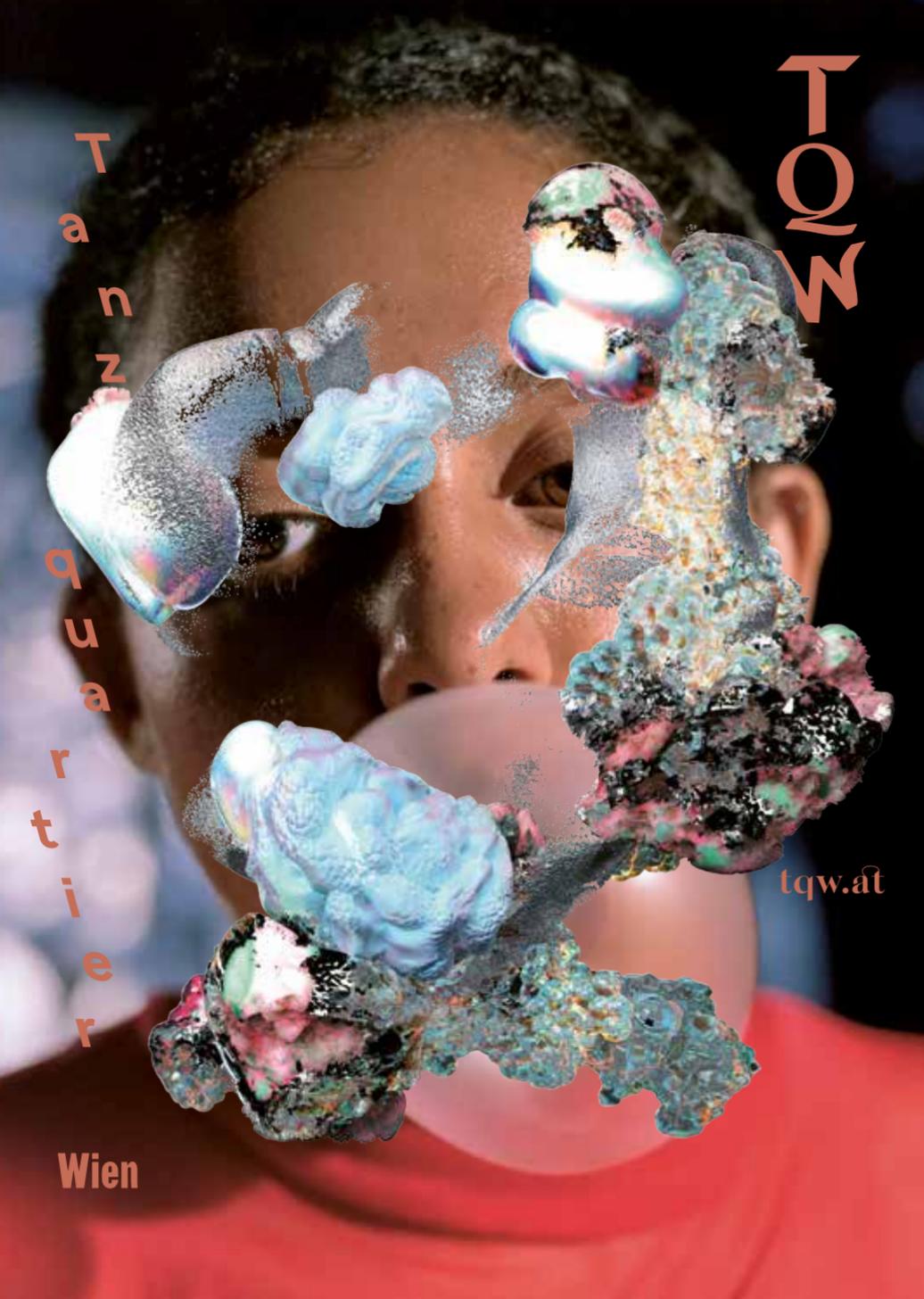
intro

▶ der kultur- öffner



▶ **Ö1 intro**, der neue Club für alle bis 30, öffnet Türen zur Welt der Kunst, Kultur, Wissenschaft und zu neuen Ideen. Mit bis zu 50 % Ermäßigung, Events, Freikarten u. v. m.

Mehr auf [oe1.ORF.at/intro](https://oe1.orf.at/intro)



TQM

T
a
n
z
q
u
a
r
t
i
e
r

tqw.at

Wien



TON&BILD

MEDIEN-TECHNIK GMBH

WWW.TONBILD.AT



THE ART OF PROJECTION

Europa Zumtobel Licht Tour | Paris. Susanne Stemmer | Venedig Biennale. Marte Architekten



WIEN
MODERN
33

ST

IM

**NEUE MUSIK
FÜR DIE STADT**

**104 VERANSTALTUNGEN
IN 9 BEZIRKEN**

**29 OKT
BIS
29 NOV
2020**

MU

NG

SUBVENTIONSGEBER



Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

FESTIVALSPONSOR



SPONSOR



MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE

schweizer Kulturstiftung

prohelvetia



WWW.WIENMODERN.AT

Szenenabgebildung beim Woodstock Festival, 17. August 1969
Foto: James Shelley, The Museum at Gettel Wood Collection
© 2020 Festivalarena Wien

AUSSTELLUNG

kunsthalle wien GmbH

DIREKTORINNEN

What, How & for Whom /
WHW (Ivet Ćurlin • Nataša
Ilić • Sabina Sabolović)

KAUFMÄNNISCHE

GESCHAFTSFÜHRERIN
Sigrid Mittersteiner

KURATORINNEN

what, how & for whom
/ WHW (Ivet Ćurlin • Ana
Dević • Nataša Ilić • Sabina
Sabolović)

MIT BEITRÄGEN VON

Ana Janevski und Jurij
Meden

ASSISTENZKURATORIN

Laura Amann

PRODUKTION UND

KOORDINATION IN SERBIEN
Sarita Matijević,
Playground produkcija

AUSSTELLUNGSPRODUKTION

Hektor Peljak

LEITUNG TECHNIK /

BAULEITUNG

Johannes Diboky
Danilo Pacher

HAUSTECHNIK

Beni Ardolic
Frank Herberg (IT)
Baari Jasarov
Mathias Kada

EVENTMANAGEMENT

Gerhard Prügger

VERMITTLUNG

Wolfgang Brunner
Andrea Hubin
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Martin Walkner

ASSISTENZ DER

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Andrea Čevríz

ASSISTENZ DER DIREKTION

Vasilen Yordanov

OFFICE MANAGEMENT

Maria Haigermoser

BUCHHALTUNG

Mira Gasparević
Natalie Waldherr

BESUCHERSERVICE

Daniel Cinkl
Osma Eltyep Ali
Kevin Manders
Christina Zowack

EXTERNE TECHNIK

Harald Adrian
Hermann Amon
Dietmar Hochhauser
Bruno Hoffmann
Judith Lava
Alfred Lenz

AUSSTELLUNGSaufbau

Marc-Alexandre Dumoulin
Parastu Gharabaghi
Luiza Margan
Andreas Schweger
Marit Wolters

MARKETING, PRESSE &

KOMMUNIKATION

David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Adina Hasler
Anna Möslinger
(Praktikantin)
Stefanie Obermeir
Katharina Schniebs

FUNDRAISING & SPONSORING

Maximilian Geymüller

Die Ausstellung ist die erweiterte Neuauflage einer Schau, die WHW zuvor im Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg (mit großzügiger Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes) und in der Galerie Nova in Zagreb kuratierten.

DANKESCHÖN Edith-Russ-Haus für
Medienkunst, Oldenburg • Sunčica Fradelić
• Karpo Godina • Sarah Gotovac • Zora
Cazi Gotovac • Tatjana Günter • Darja
Hlavka Godina • Vladimir Kecmanović
• Jozef Klem • Mira Komadina • Ana
Kovačić • Vanja Kranjac • Dejan Kršić •
Milan Milosavljević • Edit Molnár • Ivan
Nedoh • Diana Nenadić • Österreichisches
Kulturforum Belgrad • Zoran Pantelić •
Marcel Schwierin • Sternberg Press • Borka
Stojić • Darko Šimičić • Tomislav Gotovac
Institute • Ivan Velisavljević

Wir bedanken uns bei folgenden
Personen, Festivals, Produktionsfirmen
und Filmverleihen für die Überlassung der
Vorführrechte:

Akademski filmski centar
(Akademisches Filmzentrum), Belgrad:

- *Hands of Purple Distances*
von Sava Trifković
- *Triptych on Matter and Death*
von Živojin Pavlović

Bojana Makavejev:

- *Don't Believe in Monuments*
von Dušan Makavejev

Hrvatski filmski savez (Kroatischer
Filmverband), Zagreb:

- *Encounters* von Vladimir Petek
- *Kariokinesis* von Zlatko Hajdler
- *Scusa signorina* und *Toilet (Dedicated
to Dušan Makavejev)* von Mihovil Pansini
- *Termites* von Milan Samec
- *The Forenoon of the Faun*
von Tomislav Gotovac

Kino Klub Split:

- *I am mad* von Ivan Martinac
- *Concert* von Lordan Zafranović
- *Twist-Twist* von Ante Verzotti

- *Žemsko* von Dunja Ivanišević

Hessischer Rundfunk:

- *Rebellen und Poeten: Der junge
jugoslawische Film* (ARD-Fernsehbeitrag)

Internationale Kurzfilmtage Oberhausen:

- *Der schwarze Film*

Radio Televizija Srbije (öffentlich-rechtlicher
Rundfunk Serbiens):

- *Guten Morgen, Belgrad*
- *Brooklyn – Gusinje*
- *Dragoljub und Bogdan: Elektrizität*

Radio Televizija Vojvodine (öffentlich-
rechtlicher Rundfunk der Vojvodina):

- *Die Komödie und Tragödie
von Bora Joksimović*
- *Das erste Trimester von Pavle Hromiš*
- *Freiwillige*
- *Vera und Eržika*

Sixpackfilm:

- *Das schönste Land der Welt*

Slovenska kinoteka (Slowenisches
Filmarchiv), Ljubljana:

- *A.P. (Anno Passato)* • *Dog* • *Game* •
Phobia von Karpo Aćimović-Godina

ZDF:

- *Jugoslawische Kulturszene*
(ZDF-Fernsehbeitrag)

Unser spezieller Dank geht an die
Organisation kuda.org aus Novi Sad,
auf deren jahrelange Forschungs- und
Publikationstätigkeit zu Želimir Žilnik wir
uns immer verlassen konnten.

Unser größter Dank gilt Sarita
Matijević und Želimir Žilnik, ohne deren
Aufgeschlossenheit, Unterstützung
und ansteckenden Enthusiasmus diese
Ausstellung nicht möglich gewesen wäre.

HERAUSGEBER

kunsthalle wien GmbH

what, how & for whom / whw

TEXTE

Ana Janevski • Sarita Matijević • Jurij Meden • Forschungsplattform *For an Idea – Against the Status Quo: Analysis and Systematization of Želimir Žilnik's Artistic Practice*, initiiert von kuda.org und Playground produkcija, Novi Sad • WHW • Želimir Žilnik

BOOKLETMANAGEMENT

Milica Vlajković

ASSISTENZKURATORIN

Laura Amann

ÜBERSETZUNG

Bert Rebhandl • Christine Schöffler & Peter Blakeney • Michael Stoeber

LEKTORAT

Andrea Pollach
Katharina Schniebs

GESTALTUNG

Dejan Kršić & Lana Grahek

SCHRIFT

KhW Ping • Brioni Text [TYPOTHEQUE] •
Egyptienne Bold Condensed

DRUCK

Gugler print GmbH, Melk, Österreich

Das Copyright der Abbildungen liegt bei Želimir Žilnik und/oder den jeweiligen Rechteinhaber*innen. Alle Rechte vorbehalten.

© 2020 **kunsthalle wien** GmbH

kunsthalle wien ist die Institution der Stadt Wien für internationale zeitgenössische Kunst und Diskurs.



DERSTANDARD



thegap



VÖSLAUER

RÜCKSEITE

Freiheit oder Comicstrip
(Produktionsfoto), 1972

FOTO: ANDREJ POPOVIĆ



Freier Eintritt
jeden Donnerstag, 17 – 21 Uhr!
MEHR INFORMATIONEN ZUM PROGRAMM:
www.kunsthallewien.at
f @ /kunsthallewien
#ZelimirZilnik

kunsthalle wien
museumsquartier
museumsplatz 1
1070 wien
+43 1 521 89 0