

# Schuld ohne Sühne oder Verbrechen ohne Strafe? – Milošević und die Folgen – im serbischen Kriminalfilm

Jochen Raecke (Tübingen)

## 1. Einleitung: Warum Dostojewskij als Titelspender?

1.1. Käme jemand auf die Idee, einen der berühmtesten Romane von Fedor Dostojewskij, nämlich sein *Prestuplenie i nakazanie*, als nicht besonders spannenden *Kriminalroman* zu bezeichnen, könnte er ziemlich fest damit rechnen, von Literaturwissenschaftlern alten Schlages in oder aus Deutschland eine kräftige Tracht Prügel zu bekommen, verbaler Art natürlich. Er würde, wenn es glimpflich abginge, wenigstens als entsetzlicher Banause gegeißelt. Der Griff zur verbalen Peitsche würde dabei weniger durch den Vorwurf ausgelöst, der Roman sei nicht besonders spannend, als vielmehr dadurch, dass dieses Meisterwerk der Weltliteratur zum Kriminalroman ‚herabgewürdigt‘ würde. Denn nur Banausen könnten darauf kommen, Dostojewskij habe der Welt mit seinem *Prestuplenie i nakazanie* nicht mehr zu lesen in die Hand gegeben als einen Roman, in dem es um einen Mord und seine Aufklärung geht. Schon der Titel lasse das erkennen, denn wenn er *Schuld und Sühne* lautet, stoße uns das darauf, dass es um sehr viel mehr gehe als bloß darum, dass irgendjemand ein Kapitalverbrechen begeht, dieser dann von einer staatlich dazu ermächtigten Person oder Institution verfolgt, nach verwirrendem Hin und Her gestellt, seines Verbrechens überführt wird und gestehen muss, dann der staatlichen Gerichtsbarkeit überantwortet wird, damit die am Ende die anfangs durch das Verbrechen gestörte Ordnung der Welt gleichsam wieder in Ordnung bringen könne, und zwar dadurch, dass sie in gerechtem Urteil eine Strafe ausspricht, die dem Verbrecher Gelegenheit bietet, seine Schuld einzusehen und zu sühnen. Viel mehr gehe es bei Dostojewskij mit seinem Raskolnikow um die Entfaltung einer tiefen religiös-philosophischen Idee, etwa dergestalt, dass der Held des Romans *Schuld* auf

*südslavistik*·online

Nr. 2 (Mai 2010), 97–113

ISSN 1868-0348

© Jochen Raecke 2010

<http://www.suedslavistik-online.de/02/raecke.pdf>

sich lade und dafür büßen *wolle*, weil er einsieht – und der Leser soll die Einsicht ebenfalls gewinnen –, dass man mit solcher Schuld nicht leben, sich nicht als Gottes Geschöpf verstehen kann, ohne dass diese Schuld gesühnt wird.

Nun könnte sich der so Gezeißelte immerhin damit zu rechtfertigen versuchen, dass doch Dostojewskij selbst seinen Roman wirklich nur mit den Worten *Verbrechen und Strafe* überschrieben habe, denn *prestuplenie* heiße im Russischen nicht mehr als *Verbrechen* und *nakazanie* heiße *Strafe* oder (aus meiner Sicht richtiger) *Bestrafung*, und die neueste Übersetzung dieses Romans ins Deutsche von Svetlana Geier würde dieses jetzt auch endlich schwarz auf weiß auf dem Einband dokumentieren. Denn jetzt wird, von ihr endlich richtig übersetzt, dieser Roman als *Verbrechen und Strafe* in den Buchhandlungen angeboten. Die so besserwisserisch zurückkritisierten Literaturwissenschaftler aus Deutschland würden ihrem ‚Banausen‘ daraufhin aber noch einmal etwas an die Ohren geben, nämlich etwa Folgendes: Wenn Frau Geier meine, sie müsse den sprachlich wirklich gelungenen und den Inhalt des Romans deutenden Titel *Schuld und Sühne* durch den sprachlich faden und den Inhalt des Romans nur beschreibenden Titel *Verbrechen und Strafe* ersetzen, weil damit dem russischen Wortlaut ‚endlich‘ Rechnung getragen werde, dann sei ihr das als jemand, der vielleicht das Russische besser beherrscht als das Deutsche, gegönnt, nur heiße das immer noch nicht, dass es in dem Roman nicht doch um sehr viel mehr ginge als bloß um irgendein Kapitalverbrechen, wie es entdeckt wird und welche Strafe ihm auf dem Fuße folgt. In Russland habe man nämlich praktisch bis in die literarisch verkommene Gegenwart hinein überhaupt keine Kriminalromane geschrieben und solche auch nicht schreiben wollen, weil die Literaten in diesem Land Besseres zu tun gewusst hätten, als Unterhaltungsliteratur unter das Volk zu streuen. Seit Karamzin und Puškin habe die Literatur wie überhaupt die Kunst andere, will sagen: höhere Funktionen erfüllt als einem Massenpublikum die Zeit zu vertreiben oder die Menschen in ihrer freien Zeit mit bedeutungslosen Fragen wie *whodonit* auf die Folter zu spannen, um damit etwas Kurzweil in ihr langweiliges Leben zu bringen. Wenigstens seit Puschkin hätten sich Kunstschaffende in Russland als Propheten verstanden, die ihr Volk und die Menschheit eindringlich gewarnt hätten, die eingeschlagenen falschen Wege weiterzugehen. Man habe Russland und die ganze Welt nicht einfach unterhalten, sondern ihnen den Blick in die Tiefen und Abgründe der menschlichen Seele öffnen wollen und die Wechselfälle des menschlichen Daseins durchdekliniert. Und da sei Dostojewskij vielleicht der Größte von allen.

1.2. Was also die Literaturwissenschaftler vom alten Schlage – und ich meine damit solche, die sich noch als reine Literaturwissenschaftler und noch nicht als eine besondere Abart der Kulturwissenschaftler verstehen, welche letztere in ihrem postmodernen Ansatz nämlich ‚überhaupt kein Problem‘ hätten, auch diese Idee ‚unheimlich spannend zu finden‘, weil für sie ja praktisch alles ‚unheimlich spannend‘ ist, was Hergebrachtes als ‚irgendwie doch ganz anders als bisher gedacht‘ erscheinen lässt – was also die Literaturwissenschaftler vom alten Schlage so in Rage bringen könnte, ist die Idee, wer Dostojewskij als Verfasser eines Kriminalromans bezeichnet, wolle ihn in eine Reihe mit Arthur Conan Doyle, Agatha Christie oder Edgar Wallace stellen. Und das würde ihm vielleicht wirklich etwas von seiner Ehre abschneiden. Womit sie dann aber doch sogar richtig Recht hätten, ist die Feststellung, dass ‚die Russen‘ bis in die Gegenwart hinein eigentlich keine Unterhaltungsliteratur geschrieben haben oder keine solche hatten. Nur wäre es schön, wenn diese Feststellung nicht immer nur auf die Russen beschränkt würde, weil es doch eigentlich auffallen kann oder gar muss, dass das praktisch für alle slavischen Völker gilt. Literatur sollte bei ihnen, also den slavischen Völkern, fast immer wesentlich mehr als bloß unterhalten, und was nun das Genre *Kriminalroman* angeht, so ist es bei ihnen bis in die jüngste Zeit hinein tatsächlich kaum entwickelt oder gepflegt worden. Jedenfalls könnte einem bis in die jüngere Vergangenheit hinein niemand berühmte slavische Detektive oder Schnüffler nennen, wie sie mit Sherlock Holmes, Hercule Poirot oder Chief Inspektor Higgins weltberühmt geworden sind. Warum sich die europäischen Slaven in dieser Hinsicht so anders entwickelt haben als die Nichtslaven in Europa, ist eine Frage, der man durchaus einmal nachgehen könnte, nur wäre das hier natürlich nicht am Platze. Es bleibt nur der Platz festzuhalten, dass der Kriminalroman bei den Slaven keine lange Tradition hat. Und damit bislang auch keine wirklich e i g e n e .

Rechnet man nun Kriminalromane grundsätzlich zur Unterhaltungsliteratur, stellt diese aber von ihrem Wert her weit unter die ‚schöne Literatur‘, dann kann einem die Idee, Dostojewskij habe mit seinem *Prestuplenie i nakazanie* einen Kriminalroman schreiben wollen, tatsächlich nur als ‚Banauserie‘ erscheinen. Was bei dieser Sicht der Dinge aber völlig aus dem Blick gerät, ist das Phänomen, dass Dostojewskij mit seinem Raskolnikow und dessen Ansichten darüber, wer eigentlich ein Recht auf Leben hat und wer nicht, eine Wirkung auf den Kriminalroman als Genre ausgeübt hat, die ebenso weit wie tief reicht. Und insofern wäre alles eigentlich genau umgekehrt: es wäre auf der einen Seite wirklich ein Zeichen von Banausentum, eine Geschichte des Kriminalromans ohne Dostojewskij schreiben zu wollen,

und es ist auf der anderen Seite kein Zeichen von Banausentum, in Dostojewskijs Roman praktisch alle typischen Züge eines Kriminalromans zu erkennen. Wer will, wird darin ohne Mühe auch mehr als ‚nur‘ einen Kriminalroman finden. Doch kann man noch einen für diesen Beitrag wichtigen Schritt weiter gehen. Es gehört zu den Binsenweisheiten der Filmgeschichte, dass es ohne Kriminalromane keine Kriminalfilme gegeben hätte und damit immer noch keine gäbe. Denn an seinem Anfang ist der Kriminalfilm nichts anderes, als ein Kriminalroman in bewegten Bildern, und das erlaubt den messerscharfen Schluss: Wenn der Kriminalroman ohne Dostojewskij nicht wirklich denkbar ist, dann ist auch der Kriminalfilm ohne Dostojewskij nicht wirklich denkbar. Nur Banausen, denen Dostojewskij viel zu anspruchsvoll erscheint, als dass sie ihn lesen würden, könnten anders denken.

Allerdings kann und soll das an dieser Stelle nicht global, es kann und soll nicht einmal regional, sondern soll nur ganz bescheiden lokal aufgezeigt werden, und zwar anhand zweier Filme aus Serbien, von denen vor allem der eine, der im Original schlicht *Mehanizam* (*Mechanismus*) heißt, für mich ganz ungeschminkt Bezug auf Dostojewskij und seinen Raskolnikov nimmt. Der zweite nimmt diesen Bezug zwar höchstens stark geschminkt, aber ich bin überzeugt, dass beide Filme eng zusammengehören, wenigstens insofern, als der erste Film *Mehanizam* für Menschen, die das Serbien des Slobodan Milošević nur aus dem deutschen resp. westlichen Fernsehen kennen, nur dann verständlich wird, wenn er den zweiten der beiden Filme auch kennt. Und der heißt *Profesionalac* (*Der Profi*).

**1.3.** Ich bin damit dann auch endlich bei der expliziten Erklärung resp. Erläuterung meines Titels gelandet, der ja mit den beiden inzwischen konkurrierenden Titeln des Dostojewskijschen Romans über die Beziehung zwischen *crimen* und *poena* in der Weise spielt, dass sie beide in ihr Gegenteil verkehrt sind. Dostojewskij spendet mir also den Titel zu meinem Beitrag, und ich kehre ihn um, weil die beiden Filme die Wirklichkeit in Serbien am Ende der Milošević-Ära so zeigen, dass sie die Umkehrung von *Verbrechen und Strafe* oder *Schuld und Sühne* sind. Nicht im literarischen, sondern im realen Sinne. Nach Dostojewskij sollte kein Verbrechen ohne Strafe möglich sein und er sagt unmissverständlich, dass ein Verbrechen zu begehen heißt, eine Schuld auf sich zu laden, die es durch das zu sühnen gilt, was wir eine Strafe nennen (Insofern halte ich, nebenbei bemerkt, auch einen möglichen Streit um die beiden Titel für müßig oder gar unsinnig. Der alte deutsche ist sprachlich einfacher, der neue deutsche ist sprachlich nur richtiger, wobei der letztere näher am Original, der erstere näher an der Intention ist, nur ist keiner von beiden wirklich falsch und beide sind nur eine

Frage des Geschmacks). Während für Dostojewskij also Verbrechen und Strafe genau wie Schuld und Sühne unauflöslich zusammengehören, was durch das ‚und‘ zum Ausdruck kommt, zeigen beide Filme, dass Milošević aus Serbien ein Land gemacht hat, in dem sie auseinander gehen, d. h. Verbrechen ohne Strafe bleiben und Schuld nicht nach Sühne verlangt, weil die Menschen ‚seines‘ Landes von ihm dahin, so weit oder dazu gebracht wurden, Verbrechen, die sie verüben, nicht mehr als Verbrechen zu erkennen und Schuld, die sie mit diesen Verbrechen nach Ansicht von Dostojewskij auf sich laden, nicht mehr als Schuld zu empfinden. Auf den titelspendenden Roman bezogen gibt es also nur noch Raskolnikov mit seinem Mord, den er rechtfertigt als die Befreiung der Erde von Menschen, die kein Recht haben zu leben. Ohne den Einbruch des Moralischen in sein Bewusstsein, ohne den Einbruch des Religiösen in sein Leben, ohne einen Blick hinauf zu einem Gott mit der Einsicht, dass Gott den Menschen mit dem Bösen konfrontiert, damit er erkennt, worin das Gute besteht.

## 2. Hauptteil: Die beiden Filme *Mehanizam* (2000) und *Profesionalac* (2003)

2.1. Um konkret werden zu lassen, was vorstehend abstrakt entwickelt wurde, stelle ich zunächst den Film *Mehanizam* vor, dann, um diesen (besser) verständlich werden zu lassen, ganz kurz den Film *Profesionalac*

*Mehanizam* stammt aus dem Jahre 2000 und steht damit am Endpunkt der Ära Milošević in Jugoslawien resp. in Serbien. Es sollte auffallen, dass dieses Ende in dem Film mit keiner Silbe angesprochen wird, was bedeutet, dass Milošević in dieser Gesellschaft immer noch präsent ist, er hat sie geschaffen, sie ist sein Produkt. Wie dieses Produkt beschaffen ist oder aussieht, wird zunächst beklemmend vor Augen geführt in den Eingangsszenen, die drei Menschen zeigen, die passiv vor sich hinsitzen und offensichtlich nur stumm auf etwas warten. Der erste, der wartet, ist ein junger Mann Anfang zwanzig im Ramboanzug, also einer serbischen Militärjacke mit dem Abzeichnen der serbischen Armee auf dem Ärmel, und einer Strickmütze auf dem Kopf, die er tief über die Ohren gezogen hat. Er sitzt müde oder verschlafen mit verschränkten Armen und dem Kopf auf dem Steuerrad in einem gelben Taxi vor einem Bahnhof, der in einer gottverlassenen Gegend in der pannonischen Tiefebene liegt, da, wo die ebenso von Gott verlassenen Dörfer und Bahnhöfe jeweils ungarische Namen tragen, die in lateinischen und kyrillischen Buchstaben geschrieben sind. In diesem öden – am besten wörtlich zu nehmenden – Niemandland wird bei tristem Winterwetter der ganze Film spielen, die Handlung kreist praktisch um diesen trostlosen Bahnhof, sie beginnt hier und wird hier enden, nach einem kurzen, aber grausigen

Zwischenspiel auf einem ebenso trostlosen verlassenen Bauernhof, der ein paar Kilometer entfernt liegt. Das gelbe Taxi hat wahrscheinlich schon bessere Tage in einer besseren Gegend und vor allem mit mehr Fahrgästen gesehen, denn so wirkt es einigermaßen absurd, dass sein Besitzer oder Fahrer (das wird im ganzen Film nicht klar) vor einem Bahnhof auf Kundschaft wartet, an dem hauptsächlich Güterzüge kurz halten und aus Personenzügen, wenn überhaupt, nur Menschen aussteigen, die gar kein Geld hätten, sich ein Taxi ins nächste Dorf oder in die nächste Kleinstadt zu nehmen. Jedenfalls hat so viel Geld auf keinen Fall die nächste Person, die dem Zuschauer vor Augen geführt wird. Es ist eine junge schlanke blonde Frau, Ende zwanzig, von recht gepflegtem Aussehen, städtisch chic in einen halblangen weißen Strickmantel gekleidet, in dieser Gegend deutlich deplatziert wirkend. Sie ist offensichtlich ausgestiegen, weil der Zug dort, wo sie hin will oder hin soll, nicht halten wird. Auch sie sitzt einfach vor sich hin und wartet an einer Tankstelle auf jemanden, der sie beim Halt an der Tankstelle vielleicht einladen wird, mitzufahren. Die Tankstelle, auf die die Kamera jetzt schwenkt, bietet potentiellen Kunden alles feil, was ein Mensch zum Leben brauchen könnte, neben frischen Eiern, die von dort gehaltenen Hühnern stammen, werden über Lebensmittel und Gemüse Schuhe, Plastikbälle und Kleidungsstücke angeboten. Wer das alles kaufen soll, erscheint rätselhaft. Demjenigen, der als dritter ins Bild kommt, macht das keine Kopfschmerzen. Ob es der Tankstellenbesitzer oder nur der Pächter ist, bleibt unklar. Mit ausdruckslosem Gesicht vertreibt er sich – resigniert oder in stoischer Gelassenheit bleibt offen – das Warten auf Kundschaft damit, dass er auf einer für diese Gegend Serbiens, Südungarns oder Pannoniens charakteristische Tamburica zupft. Alle drei bisher gezeigten Personen befinden sich im Wartestand, sie sitzen und warten einfach vor sich hin. Als Einziges, was sich bewegt, kommt auf der schnurgeraden Landstraße ein tiefroter Landrover auf den Zuschauer zu, in dem nach dem Bildschnitt zwei Männer zu sehen sind. Der etwas ältere von ihnen, Anfang dreißig vielleicht, am Steuer sitzend mit Sonnenbrille und schwarzen Lederhandschuhen ist offensichtlich ‚der Boss‘, der andere, deutlich jünger mit flaumigem Dreitagebart, ständig seine Position ändernd, mit einer Videokamera in der Hand, ständig albern, besserwisserisch bis lobhudelnd plappernd, rutscht als sein Begleiter neben ihm auf dem Vordersitz hin und her. Die für den älteren lästige Unterhaltung mündet darin, dass Mak, wie er von dem jüngeren genannt wird, klarstellt, dass er allein arbeite, nicht im Team, wie sein Begleiter leichtfertig gemeint hatte, vor allem nicht im Team mit diesem jungen Milchbart, der später als Debeli, d. h. Dicker vorgestellt und angeredet wird. Mak meint wenig später,

sein Chef habe ihn wohl ‚verarschen‘ wollen, dass er ihm diesen für die zu anstehende Arbeit mitgegeben habe. Mak und der Dicke sind auf dem Weg zum Bahnhof, weil sie dort Material in Empfang nehmen sollen, der Dicke soll offensichtlich aufpassen, dass Mak damit keine Dummheiten macht. Mit dem Material kann, so ahnt der Zuschauer, nur Rauschgift gemeint sein.

Das vorläufige Fazit dieser Eingangsszenen ist: Was sich bewegt in diesem Lande ist allein das Verbrechen, der Rest ist müdes Warten, Ausdruck des Angewiesensein darauf, dass jemand kommt, der sich damit, dass er kommt, im Unterschied zu ihnen, selbstständig von der Stelle bewegt.

**2.2.** Das so vor Augen geführte Land ist also mit seinen Menschen in weiten Teilen in Bewegungslosigkeit oder gar eine Bewegungsstarre verfallen, bewegen tut sich nur das Verbrechen, aber dass diese Beschreibung zu einfach wäre, zeigt die sich jetzt anschließende Szene. Denn in der gibt es gleichwohl noch weitere Bewegung, und auch eine, die nichts mit dem Verbrechen zu tun hat, aber es ist eine verzweifelte Bewegung im Kreis, die nirgendwo hinführt als zu ihrem Ausgangspunkt. Das macht der Fahrer eines recht betagten Lastwagens sinnfällig, der seine Laderampe vollgestellt hat mit billigen mechanischen Spielgeräten. Der Fahrer Brik, der im Rollenverzeichnis übrigens namenlos bleibt und nur als Rampier (*rampadžija*) auftaucht, kommt mit scheppernder Rummelplatzmusik auf schlammigem Feldweg zum Bahnhof gefahren, als der Taxifahrer, der später als Janko vorgestellt wird, sein Fahrzeug verlassen hat, um sich die Beine zu vertreten. Die beiden begrüßen sich als alte Bekannte, reden etwas miteinander, und als Brik fragt, ob Janko wisse, wozu er sich jetzt entschlossen habe, sagt dieser, er wolle ans Meer, und das habe er gestern, vorgestern und alle Tage davor auch schon gesagt. Es wird schließlich deutlich, dass der Rampier am Rande der Verzweiflung ist, er möchte gern fort, am liebsten ans Meer, findet aber nicht die Kraft dazu, und er würde auch noch lange Zeit immer nur im Kreis durch die Dörfer fahren, wenn er nicht gegen Ende des Films Mak in die Quere käme und von diesem von seinem sinnlos gewordenen Leben erlöst würde, dadurch, dass er ihm eine Kugel durch den Kopf jagt. Mak setzt damit nur sein Zeugenbeseitigungsprogramm um, das er vorher mit philosophischem Touch seinen Geiseln und dem Zuschauer entwickelt hat.

Der Bewegungslosigkeit ist also deutlich die Bewegung auf geradem Wege entgegengestellt, und auf geradem Weg bewegt sich ausschließlich das Verbrechen. Es nimmt jetzt seine Fahrt auf diesem geraden Weg auf, indem an der Tankstelle zwei Autos zusammenkommen, in denen jeweils zwei jüngere Männer sitzen, die anderen sofort zeigen, dass sie über ihnen stehen. Wer sich nicht wehrt und als stärker erweist, wird erniedrigt, damit ihm klar wird,

dass er eine höhere Art von Mensch vor sich hat. Hier klingt natürlich Dostojewskij mit seiner Interpretation der Philosophie von Friedrich Nietzsche an, der vor allem in seinem ‚Willen zur Macht‘ die Menschen in Herdenmenschen und Herrenmenschen einteilte, wofür letztere den Keim zum Übermenschen in sich tragen. Als erstes zeigt sich der Beifahrer in einem grünen Lastwagen an der Tankstelle als solcher ‚Übermensch‘. Als der Tankwart das Benzin einfüllt, fragt die junge Frau, ob die beiden sie ein Stück mitnehmen könnten. Der jüngere auf dem Beifahrersitz fragt sie spöttisch, wie sie denn überhaupt heiße, und als sie sich entschuldigt, dass sie ihren Namen nicht genannt habe, sie heiße Snežana, holt er angeberisch ein kleines elektronisches Notizbuch heraus und meint, er müsse doch einmal nachschauen, wie viele Snežanas er denn in letzter Zeit schon gebumst habe und ob das mit ihr nicht zuviel würde. Er, der in der besseren – bildlich in der höheren – Position ist, erniedrigt sie also aufs Gemeinste, und als der Tankwart sich daraufhin einmischt, indem er ihn auffordert, er möge sich der jungen Frau gegenüber doch anständig benehmen, zieht er den alten Mann an der Nase und beleidigt ihn ebenfalls. Inzwischen ist allerdings der rote Landrover an die Tankstelle hinter den grünen Lastwagen gefahren, Mak ist ausgestiegen und beschwert sich, dass es so lange gehe und sagt dann dem jungen ‚Übermenschen‘, er solle seine Finger von dem Alten lassen und sich davon machen. Dieser fühlt sich dadurch provoziert, springt aus dem Auto und beleidigt jetzt Mak, fragt überheblich, wer er denn sei, ob er etwa Batman in Zivil sei. Nach kurzem Wortwechsel, der Mak als absolut cooler Typ erkennen lässt, kneift Mak den Kleinen überraschend in Backe und Ohren und zwingt ihn in die Knie. Dessen Kumpel springt aus dem Auto und führt seinen Freund ab, weil er gemerkt hat, dass sie es mit einem Stärkeren zu tun haben. Er will also Schlimmeres verhüten und sie machen sich, wie gefordert, schleunigst aus dem Staub. Im Gespräch im Auto lässt der Dicke deutlich werden, dass er eigentlich damit gerechnet hätte, dass Mak die beiden kalt macht, aber dazu sei er zu schlau, er hätte schließlich zwei Zeugen gehabt.

Die Ouvertüre des Films lässt also in keiner Szene einen Zweifel daran aufkommen, dass Serbien unter Milošević ein Land geworden ist, in dem allein das Recht des Stärkeren gilt. Jeder, der schwächer erscheint, wird sofort als Unterlegener bloßgestellt. Wer keinen Willen zur Macht zeigt, kann nichts anderes tun, als darauf hoffen, dass jemand kommt, der mit ihm dieses Mal nicht macht, was er will, d. h. wozu er die Macht hat.

**2.3.** Der Film, der an dieser Stelle natürlich nicht in der bisherigen Ausführlichkeit weiter nacherzählt werden kann, stellt sich, wenn man ihn entsprechend zusammenfasst oder rafft, immer stärker heraus als eine

Demonstration des Sieges der Gewalt über die Idee oder die Bemühungen, gewaltfrei oder, wie es in der Bibel heißt, sanftmütig durch die Welt zu kommen, jedenfalls durch jene Welt, die in Serbien durch Milošević geschaffen wurde. Nachdem der grüne Lastwagen an der Tankstelle abgefahren ist, bekommt der Landrover sein Benzin und Snežana fragt den Dicken, ob sie auch in Richtung Zrenjanin führen, auf dem Wege dahin läge ihr Dorf. Der Tankwart bittet für sie ebenfalls darum und erzählt, dass sie nach sechs Jahren Warten schließlich eine Anstellung als Dorflehrerin bekommen habe. Mak fährt dennoch zunächst ohne sie los, auf dem Wege bringt der Dicke Mak jedoch auf die Idee, zurückzufahren und Snežana mitzunehmen. Snežana wäre doch sicherlich ein Leckerbissen, so ein munteres Fischlein, wie sie sei. Snežana steigt gern oder erleichtert ein, schließlich hat sie Mak als eine Art edler Ritter kennen gelernt, der sie aus ihrer unangenehmen Lage an der Tankstelle befreit hat. Es spinnt sich ein Gespräch an, das mit dem Unheil kündenden Satz von Mak endet, „dann werden wir jetzt bis zum Ende zusammenbleiben“. Wie wörtlich das zu verstehen ist, zeigt der Film, die Fahrt wird zu ihrer beider Ende, aber zuvor müssen sie noch einmal zum Bahnhof zurück, weil ja dort das ‚Material‘ in Empfang genommen werden soll. Mak und der Dicke steigen aus und warten, auf einer Bank unterhalten sie sich und der Dicke erzählt, dass er seinen Vater umgebracht habe, weil der nicht mehr verdient hätte, zu leben. Auch hier lässt Raskolnikov grüßen. Der Dicke macht aber den Fehler, darüber hinaus zu erwähnen, dass Mak allgemein bewundert wird, weil er immer der Beste ist und Duelle immer als Sieger beendet, die anderen als Tote. Und außerdem sei er ja wirklich einer, der es dick drauf habe. Zufällig habe er auf der Toilette mitbekommen, wie er, Mak, die Frau des Chefs gebumst habe. Natürlich habe er das niemandem erzählt, vor allem nicht dem Chef, er sei doch nicht dumm. Nur lässt ihn seine zu Unrecht abgestrittene Dummheit nicht begreifen, dass er Mak damit keine Wahl lässt, als ihn bei nächster Gelegenheit für immer zum Schweigen zu bringen, dadurch, dass er, wie er es später ausdrückt, seine Lebensfunktionen so weit herunter drosselt, dass er dem Chef leider nichts mehr erzählen kann.

Snežana war derweil im Auto zurückgelassen worden, das etwas vom Bahnhof entfernt abgestellt worden war. Mak will jetzt nach Snežana schauen, der Dicke will es nicht zulassen, Mak zeigt dem Dicken aber sehr klar, wer der Stärkere ist; er geht und lässt ihn am Bahnhof zurück. Dabei fällt dem Dicken das Taxi in die Augen und er macht sich klar, dass der Taxifahrer ein Zeuge wäre. Zeugen jedoch gehören beseitigt, das ist eine der Grundregeln des Geschäfts, dem der Dicke und Mak nachgehen. Er zwingt also den

Taxifahrer mit vorgehaltener Pistole, zu dem Landrover zu fahren, um die Sache mit Mak zu besprechen. Als er am Landrover angekommen mitbekommt, dass Mak gerade dabei ist, Snežana zu vergewaltigen, fuchtelte er aufgebracht vor dem verschlossenen Auto mit der Pistole herum, und gibt Mak damit die Gelegenheit, ihn mit der Tür vor die Stirn zu stoßen, als er aus dem Auto kommt, so dass der Dicke zu Boden stürzt und Mak ihm die Pistole vorhalten kann. Er schießt ihm zunächst in die Schulter, damit er keine weiteren Dummheiten machen kann, als er plötzlich vom Taxifahrer mit der Pistole in der Hand bedroht und aufgefordert wird, er solle die Pistole fallen lassen. Mak sagt ihm spöttisch auf den Kopf zu, dass er nicht schießen werde, er sei zu schwach dazu, er könne das nicht, er werde ihm jetzt zeigen, wie es gehe und feuert auf den wehrlos am Boden liegenden und um Gnade flehenden Dicken mehrere Schüsse ab. Danach zwingt er ihn und die am Kopf blutende und weinende Snežana, den blutüberströmten Dicken an den Schultern und den Beinen zu packen und in den Kofferraum zu entsorgen. Beide tun widerwillig, was er verlangt, und steigen danach, wie er weiterhin verlangt, ins Taxi ein, um mit ihm zu einem entlegenen, allein stehenden Bauernhof zu fahren, wo – vom Chef per Handy angekündigt – der Verbindungsmann mit dem ‚Material‘ erscheinen soll.

**2.4.** Die weiteren Szenen zeigen jetzt zunächst einmal eigentlich nichts anderes, als bisher schon gezeigt wurde. D. h. die entscheidenden Züge sind auf Maks Seite die gefühllose oder wohl besser: gewissenlose Ausübung von Gewalt, die genauer betrachtet aber natürlich nur das Mittel zur Durchsetzung bzw. Aufrechterhaltung von Macht ist, und die Weigerung des Taxifahrers, Gewalt auszuüben. Sein: „Lass die Waffe fallen“ an Mak ist eher eine Bitte, er möge die Waffe fallen lassen, damit nicht offenbar wird, dass er gar nicht schießen wird, als eine Aufforderung, ein Befehl oder gar eine Drohung. Mak spürt das oder erkennt es sogar, und das bringt ihn auf die Idee, zum Beweis, dass seine Idee, alles, was sich hier vollziehe, sei durch einen objektiv existierenden Mechanismus bedingt oder vorgegeben, richtig sei, könne er versuchen, aus Janko, dem Taxifahrer, jemanden zu machen, der wie er selber sei. D. h. er könne ihn in den Kreis hineinziehen, in dem er selbst sich befindet und von dem er etwas später sagen wird, dass man aus ihm nie wieder herauskäme, weil es eben ein Mechanismus sei, dessen Herren die Menschen gar nicht seien. Dabei sei es ein Mechanismus, nicht von der Art, wie Uhren oder Roboter sie in sich haben, sondern etwas, das wie eine Falle funktioniert, in die man hineingerät und aus der man nicht mehr herauskommt. Die einzige Möglichkeit herauszukommen, ist der eigene Tod. Der Film ist nun entsprechend im Weiteren so angelegt, dass der Taxifahrer zu

Maks Schüler wird, resp. mit Maks Worten: zu seinem Geschöpf. Denn als der, d. h. der Taxifahrer Janko, ihm schließlich die Schüsse verpasst hat, die ihn außer Gefecht setzen und Snežana die Gelegenheit geben, ihn ‚mit Blei voll zu pumpen‘, kann er als letzte Worte zu ihm sagen: „jetzt bist du mein Geschöpf“. Und als Janko dieses abstreitet: „doch“. Das Ende des Films wird zeigen, dass Mak Recht hat. Auch der Taxifahrer Janko ist nicht nur zum Mörder aus Notwehr geworden, er wird auch zum Mörder aus dem Grunde, weil er zusammen mit Snežana etwas haben will, das ein anderer hat, das ihm aber ermöglichen würde, aus seinem elenden Leben herauszukommen und ein anderer zu sein.

Dass es dazu kommt, wird in dem Film so arrangiert, dass die drei auf der schon am Anfang gezeigten schnurgeraden pannonischen Landstraße fahren, zunächst an eine Bahnschranke kommen, die geschlossen ist, dann geöffnet wird von einem völlig betrunkenen verkommenen Bahnwärter, der unter einer Bahnbrücke haust und mit dem sich Mak von Snežana mit der Videokamera filmen lässt. Danach, d. h. nach diesem Zwischenspiel, das auf der Rückfahrt seine Fortsetzung finden wird, biegen sie in die Einfahrt eines einsamen Hofes ein, um im Hause selbst auf den Mann mit dem ‚Material‘ zu warten. Es kommen zwei Personen, die ganz eindeutig mit der ganzen Sache nichts zu tun haben; es treffen sich dort nämlich ein Uhrmacher und seine Geliebte, um dort miteinander zu schlafen. Mak glaubt aber beiden nicht und erschießt zur Warnung und Drohung zunächst einmal die Geliebte, dann den verliebten Uhrmacher selbst, um an das ‚Material‘ zu kommen. Mak benutzt gleichzeitig jede sich bietende Gelegenheit, den Taxifahrer zu demütigen und zu beleidigen, versteht nicht, dass er nicht geschossen habe, um den Mord an dem Dicken zu verhindern, versteht nicht, dass er nicht mit dem Auto abgehauen sei, als er das konnte, und gipfelt schließlich in der allgemeinen Sentenz, dass niemand verdient habe zu leben, der nicht bereit sei, sich wenigstens zu wehren. Wenigstens so, wie Snežana das tut, denn die versucht immer wieder, Mak außer Gefecht zu setzen oder gar umzubringen. Damit im Zusammenhang steht dann auch Maks Lebensphilosophie, dass Menschen, die sich nicht aktiv darum bemühten, zu einem anständigen und menschenwürdigen Leben zu kommen, so wie er das tue, kein Recht hätten, auf dieser Welt zu existieren. Wer nicht bereit sei, sein Leben einzusetzen, habe es auch nicht verdient, am Leben zu bleiben.

Wer hier nicht mitbekommt, dass Nietzsche in der Interpretation von Dostojewskij präsentiert wird, kann nur ein literarischer Banause sein. Der Bezug zur russischen Literatur wird noch deutlicher, als es im Film um die Beseitigung der Leichen auf dem Bauernhof im Ziehbrunnen geht. Da unter-

nimmt Snežana nämlich erneut den Versuch, Mak selbst in den Brunnen zu stürzen. Sie fleht den Taxifahrer an, er möge ihr helfen, der aber sagt, er könne es nicht, er weigert sich eben standhaft, selbst zum Mörder zu werden. Und das heißt, dass er bis zu diesem Zeitpunkt die Verkörperung dessen ist, was nicht nur bei Dostojewskij und vor allen auch bei Tolstoj, sondern auch in der Bibel gefordert wird, nämlich sich dem Übel nicht zu widersetzen. Denn sich nicht zu wehren ist die einzige Möglichkeit, die Gewalt aus der Welt zu bringen. Wer Gewalt mit Gewalt begegnet, wird durch Gewalt umkommen. Wer aber das Schwert erhebt, wird durch das Schwert umkommen.

2.5. Gleichwohl ist es jetzt so, dass der Film hier einfach und eindeutig nicht mitspielt, er demonstriert auf seine Weise: Gewalt zieht den Menschen in seinen Bann, denn auch Taxifahrer Janko fällt dem Mechanismus anheim. Als er von Mak immer wieder den Tod vor Augen gehalten bekommt, hebt er schließlich doch die Pistole aus dem Dreck, um auf Mak zu schießen, bevor er Snežana erschießt, und als dann Mak sein Leben mit einem letztes „doch“ ausgehaucht hat und in seiner Jackentasche das Handy ertönt, erfährt Janko, dass der Drogenkurier mit dem nächsten Zug am Bahnhof eintreffen wird, zu dem man inzwischen zu dritt zurückgekommen war, um die Sache mit dem Dicken im roten Landrover zu ‚regeln‘. Janko und Snežana schleppen sich zum Bahnhof, ein Mann steigt aus dem Zug aus, geht zu einem dort bereitgestellten Auto und wird von Janko kaltblütig am Steuer erschossen. Beide holen den Koffer mit dem Heroin aus dem Wagen und machen sich zu Fuß auf den Weg, den Traum von einem besseren Leben mit blutigen Lippen in Worte gefasst. Snežana, die längst wie Mak geworden war, sagt, dass das Rauschgift für sie das Geld sei, mit dem sie endlich an der Sonne und am Meer ein neues Leben beginnen und ein anderer Mensch werden könne. Nach dem, was geschehen sei, könne sie nicht mehr in die Schule gehen und dort kleine Kinder unterrichten. Janko will mit ihr gehen, doch bricht Snežana zusammen und ihr Weg in diesem Leben findet ihr Ende nicht weit von dem Punkt, wo auch Maks Leben sein Ende gefunden hat. Sie sind also bis zum Ende zusammengeblieben. Janko drückt Snežana die Augen zu, lässt aber den Koffer mit dem Heroin stehen, als er sich müde auf den Weg durch die schnurgerade Allee begibt, die inzwischen winterlich weiß vom Schnee geworden ist. Als er sich – jetzt auf dem geraden Weg des Verbrechens – vom Zuschauer entfernt, weiß der, dass auch er ohne Strafe bleiben wird, denn mit Snežana ist die letzte Zeugin von dieser Welt gegangen. Und wem sollte er die ganze Geschichte auch verkaufen, ohne dass man ihn des Mordes an allen bezichtigt? Und soll er Schuld und das Bedürfnis nach Sühne verspüren nach allem, was er durchgemacht hat?

**2.6.** Der Film besagt also zunächst einmal für sich gesehen, dass auch Taxifahrer Janko Teil des Mechanismus wird, selbst wenn er den Koffer mit dem Heroin abstellt und nicht auf seinen weiteren Weg durchs Leben mitnimmt. Er hat seine Unschuld verloren, hat das getan, wovon ein nachträglich gesehen gütiges Geschick ihn zuvor bewahrt hatte. Seine Kriegsteilnahme bestand nämlich im Wesentlichen aus acht Wochen Krankenhausaufenthalt, weil er am ersten Tag beim Militär am Ohr verletzt worden war. Deshalb trägt er auch immer die tiefgezogene Strickmütze auf dem Kopf. Das Schicksal hatte ihn also davor bewahrt, im Krieg schießen und damit andere Menschen töten zu müssen. Dem Töten entkommt er aber nicht, denn er verhindert zunächst, dass Mak sie beide erschießt, denn der hätte das schließlich tun müssen, weil die Logik verlangt, dass er beide Zeugen beseitigt. Solange es keine Zeugen gibt, gibt es auch keine Rache. Und dass Janko dann auch noch zum Mörder am Rauschgifthändler wird, lässt Mak noch mehr Recht behalten, als dem Zuschauer recht sein mag. Denn damit wird die Aussage des Films immer deprimierender.

Beginnen wir von da aus mit einer ersten Interpretation des Films, so hat diese davon auszugehen, dass er ein Kriminalfilm ist, aber kein gewöhnlicher. Was eingangs als Schema eines Kriminalfilms skizziert wurde, trifft hier nicht zu. Wesentlich ist, dass die autorisierte Verfolgung der Verbrechen fehlt, es kommt niemals ein Polizist, Detektiv oder sonst jemand vor, der sich dem Verbrechen entgegenstellt. Umgekehrt ist es so, dass es niemanden gibt – eben auch nicht den Taxifahrer Janko –, der die Strafe für etwas nicht selbst ausübt. Und wenn man sich das, was wir als Strafe empfinden können, genauer anschaut, dann ist sie entweder Selbstschutz oder Rache für etwas, was einem der andere zugefügt hat, oder die Bestrafung für etwas Verbotenes, die einen selbst in den Besitz dessen bringt, was der andere verbotenerweise mit sich führt. Der Drogenkurier wird am Ende des Films zwar von Janko in Form einer Selbstjustiz bestraft, aber nur zu dem Zweck, in den Besitz des Heroins zu kommen. Es fallen also in diesem Film ganz konsequent Verbrechen und Strafe zusammen; die Strafe ist selbst ein neues Verbrechen, das von niemandem verfolgt werden wird als von dem, der dadurch einen Schaden hatte. Es gibt in dem Film also keine institutionalisierte Strafverfolgung, sondern nur die private, die als Selbstjustiz bezeichnet wird. Nur geht die Selbstjustiz hier eben noch weiter als normalerweise darunter verstanden wird. Es maßt sich jeweils der Stärkere an zu wissen, wer verdient hat, am Leben zu bleiben und wer nicht. So hat der Dicke seinen Vater umgebracht, weil der ihn gequält und seine Mutter misshandelt hat. Er ist nicht auf die Idee gekommen, diese Dinge einer Institution zu melden,

die öffentlich, d. h. von der Gesellschaft oder vom Staat dazu eingerichtet ist, solche Dinge zu verhindern, d. h. die Taten zu ermitteln und die Täter einer Gerichtsbarkeit zuzuführen, die im Urteil dem Täter Strafen auferlegt, die ideell die Funktion der Sühne haben. Der Chef würde Janko genauso umbringen, wenn er erführe, dass Mak ein Verhältnis mit seiner Frau hatte. Entsprechend kann auch kein Zuschauer auf die Idee kommen, die Verbrechen, die er gesehen hat, würden jemals von einer dazu eingerichteten Institution wenigstens registriert, geschweige denn verfolgt und aufgeklärt. Auch Janko wird eben keine Strafe bekommen, denn es gibt keine Zeugen für seine Tat; Snežana ist tot. Insofern fehlt hier auch das klassische Ende des Kriminalfilms, nämlich die Gewissheit, dass das Unrecht gleichsam aus der Welt genommen ist. In diesem Film bleibt es in der Welt, und keiner mag glauben, dass wenigstens die Leichen jemals geborgen, beerdigt und dadurch von der Erde verschwinden.

Kriminalfilme der klassischen Art spielen des Weiteren und vor allem Anderen auf dem Hintergrund einer existierenden Gewaltenteilung, dergestalt, dass der Täter von dafür autorisierten Personen ermittelt wird, die Tat genau recherchiert wird und der Täter dann auf der Grundlage bestehender Gesetze, gegen die er verstoßen hat, verurteilt wird. Die Vertreter dieser Institutionen oder Gewalten sind jeweils andere Personen, die zugleich das beurteilen und bewerten, was die vorausgehende Instanz geleistet hat. In diesem Film fällt all dieses in den Tätern selber zusammen, d. h. die Täter sind die gleichen wie die Aufklärer, für sie steht fest, wer was getan hat, häufig schon deswegen, weil sie selber Zeugen waren. Vor allem aber sind sie selbst die Richter und die Henker. Der Film veranschaulicht folglich den Rückfall einer Gesellschaft in die Zeit vor der Entstehung moderner Rechtsstaaten. Der Einzelne holt sich entweder sein Recht selbst oder er bekommt es nicht.

Und das ist dann auch zunächst einmal der Mechanismus, wie Mak ihn zu beschreiben versucht: Du selbst entscheidest über dein Leben, du brauchst die Kraft, dich gegen andere durchzusetzen, weil andere das Gleiche wollen wie du, nur wenn die anderen stärker sind als du, wirst du es nicht bekommen. Reicht deine körperliche Kraft nicht aus, so musst du dir die entsprechenden Mittel verschaffen. Sonst bekommst du den Platz an der Sonne, von dem du überzeugt bist, dass er dir zusteht, nicht, es bekommen ihn die anderen. Ist das Mittel Heroin, muss man sich Heroin beschaffen, wollen andere das Heroin beiseite schaffen, weil sie selbst den Platz an der Sonne wollen, muss man das verhindern. Wenn der Staat nicht hilft, muss man sich selbst helfen, und wenn man dabei Gewalt anwenden muss, weil der andere

sich für stärker oder klüger hält, dann muss man natürlich der Gewalt der anderen gewärtig sein. Der Mechanismus funktioniert nun so, dass man vermeiden muss, dass andere auf die Idee kommen können, Gewalt anzuwenden. Wer nichts weiß, der wird nicht heiß. Wer Zeugen hinterlässt, die anderen etwas erzählen können, darf sich nicht wundern, wenn sie das tun. Sie erhoffen sich einen Vorteil davon, haben ihn meist davon, bringen andere damit auf die Idee, Gewalt gegen einen selbst einzusetzen.

In einer Gesellschaft, in der die öffentliche Strafverfolgung nicht funktioniert, die Polizei bestechlich ist und die öffentliche Rechtsprechung nach den Maßstäben verfährt, ob es dem Staat, den Milošević in Serbien nach seinen Vorstellungen errichtet hat, nützt oder nicht, bleibt den Menschen nichts anderes über, als sich das, was sie für ihr Recht ansehen, selber zu verschaffen, also eben alle in der Geschichte aufgeteilten Instanzen wieder in seiner Person zu vereinigen. Der Mensch lebt dann wieder nach den Gesetzen der Wölfe, der Stärkste führt das Rudel und der Stärkste muss aufpassen, dass kein anderer kommt, der seine Stelle einnehmen will.

**2.7.** Damit ist im Grunde genommen schon fast vorgenommen, was uns der zweite Film *Profesionalac* über die Ära Milošević in Serbien (resp. im alten Jugoslawien) vor Augen führt. Der Film hat kurz gesagt zum Thema, dass ein ehemaliger Universitätsprofessor für Literaturgeschichte, der jetzt der Leiter eines großen Verlages ist, unangemeldet Besuch von einem Mann bekommt, der mit einem großen Koffer bei ihm auftaucht, in dem er alle möglichen Utensilien hat, die der ehemalige Professor als Dinge erkennt, die er in seinem Leben einmal besessen, getragen oder verwendet hat. Es stellt sich bald heraus, dass der Besucher ein Mitglied des serbischen resp. jugoslawischen Geheimdienstes war – er ist jetzt im Ruhestand –, der persönlich auf den damals noch jungen Professor angesetzt war. Er hat ihn auf Schritt und Tritt beobachtet und überwacht, hat es dabei aber nicht belassen, sondern auch versucht, ihn umzubringen, weil er ihn für einen Gegner von Milošević ansah, der so gefährlich war, dass er beseitigt gehörte. Der Professor hat also nicht nur seine Stelle an der Universität verloren, sondern auch beträchtliche körperliche Schäden davon getragen, weil er mit einem Auto überfahren werden sollte. Der Film endet damit, dass die beiden Männer jetzt, nachdem angeblich alles vorbei ist, fast zu Freunden werden, nur wird ganz zum Schluss deutlich, dass eigentlich nichts vorbei ist, sondern das ehemalige Mitglied des Geheimdienstes an ziemlich hoher Stelle jetzt selbst vom neuen Geheimdienst überwacht wird.

Fragt man sich nun, was dieses zum besseren Verständnis des *Mehanizam* beitragen soll, dann ist die Antwort, dass eben derjenige, der Milošević an

der Macht halten soll, genau die Figur verkörpert, die wir in Mak in allerdings wesentlich weniger humorvoller Form vorgeführt bekommen. Der Profi, wie er sich selber nennt, sieht sich als denjenigen, der die Interessen des Staates zu vertreten hat, und welches diese Interessen sind, bestimmt er im Grunde genommen völlig allein. Allem, was dem Regime Milošević schaden könnte – wohlgemerkt immer nach seiner Auffassung –, muss entgegengetreten werden, und das auch so, dass der Schadenstifter dabei – wie zufällig – ums Leben kommt. Der Profi ist also wiederum Strafverfolger, Aufklärer, Richter und Henker in einer Person und sieht dieses alles gerechtfertigt dadurch, dass es ja den Staat zu schützen gilt. Der Profi erzählt alles lachend und ohne die Spur eines schlechten Gewissens. Er hat letzten Endes einem anderen das Leben nehmen wollen, er hat ihm auf jeden Fall körperlichen Schaden zugefügt, ihn zum Krüppel gemacht, und erzählt ihm das alles schmunzelnd, wie Erlebnisse aus der guten alten Zeit.

Da der Profi nun für den Staat steht, sehen wir an ihm, wie dieser Staat aufgebaut ist und welches Menschenbild er eigentlich hatte. Denn der Profi wäre der Idealtyp des Milošević-Jugoslawen gewesen. Der Profi fragt niemandem nach dem Recht, er weiß, was das Rechte ist und also sind alle seine Taten natürlich straf- wie sühnefrei. Verbrechen ohne Strafe durch den Staat, sondern im Namen des Staates, ohne dass der Staat aber die überhaupt überwacht, die in seinem Namen strafen. Wer so gesetzlos handeln kann, wer so über den Gesetzen steht und sich jederzeit seine Gesetze selber macht, kann niemals das Gefühl von Schuld entwickeln, die er zu sühnen hätte.

Wer soll sich wundern, wenn die Bürger eines solchen Staates nicht an die Gesetze glauben, die in völlig gleicher Weise wie vom Profi von einer Milošević hörigen Richterschaft ausgelegt werden? Und wer gibt dann nicht Mak Recht, der verlangt, dass jeder sich sein Recht selber holen müsse. Wo liegt der Unterschied zwischen Mak und dem Profi? Nur darin, dass Mak im Film einen Zyniker präsentieren muss, während der Profi einen Menschen darstellen darf, der am Ende seines Lebens traurig lächelnd das Ende von Milošević erleben muss und damit nur resigniert feststellen kann, dass eigentlich alles umsonst war, wofür er sich bemüht hat.

Bestraft werden wird er für nichts, er hat ja nur getan, was rechtens war, und Schuld kann er nicht empfinden, wofür denn auch, dem ehemaligen Professor geht es doch heute besser als früher. Jedenfalls wirtschaftlich.

### **3. Schluss: Was wir daraus lernen können**

Auch Kriminalfilme zeigen immer mehr als nur, wie ein Verbrechen verübt, ein Verbrecher gejagt und gestellt wird, damit er der gerechten Strafe zuge-

führt werden kann. Kriminalfilme zeigen immer auch zugleich, ob gewollt oder nicht, die Gesellschaft, in der das Verbrechen verübt wird, und ihr Verhältnis zu diesem Verbrechen. Der Film *Mehanizam* hat die Studierenden am Anfang völlig verstört: Ist er überhaupt ein Kriminalfilm? Es fehlt doch die Aufklärung und niemand jagt einen Verbrecher. Nachdem sie dann *Profesionalac* gesehen haben, wurde ihnen klar, der Film spielt in einer Gesellschaft, die – wenigstens in den Filmen so dargestellt – die Prinzipien des Rechtsstaates, auf denen die klassischen Kriminalfilme spielen, nicht kennt. Eigentlich sind beide Filme natürlich ganz umgekehrt Hilfeschreie nach einer anderen, d. h. besseren Welt und Gesellschaft. Nach einer Gesellschaft, in der wieder klassische Kriminalfilm spielen können und einen Sinn haben. Im Serbien Miloševićs hätten sie aber keinen Sinn gehabt, weil sie mit der Wirklichkeit nichts zu tun gehabt hätten. Es war ein Staat, in dem das organisierte Verbrechen regierte und eine andere Wirklichkeit schuf, als die Gesetze auf dem Papier sie vorgaukelten. In diese Wirklichkeit des organisierten Verbrechens schaute keine staatliche Organisation hinein, weil sie meistens mit ihr verbündet waren. Deshalb taucht im *Mehanizam* auch kein einziger Polizist auf und kein Staat, weil der Staat in seiner Lebenswirklichkeit mit der Herrschaft des organisierten Verbrechens identisch geworden war. Die im Wartestand konnten froh sein, wenn sie in den Mechanismus des organisierten Verbrechens nicht hineingezogen wurden, denn wenn sie da hineingerieten, ging es ihnen wie dem Taxifahrer Janko und der Dorfschullehrerin Snežana. Deren Ermordung wird genauso wenig bestraft werden wie die Ermordung des Drogenkuriers, und Schuld kann nach diesen Morden niemand empfinden. Sie sind schließlich entweder selbst schon ermordet worden oder haben sich nur gerächt. Wenn aber Strafe nicht mehr als Rache ist, dann ersetzt Rache die Strafe. Der Rächer wird zum Richter, und wer sollte als Richter Schuld empfinden und meinen, die müsste gesühnt werden? Ende des Films.

## Literatur

- [Dostoevskij, Fedor Michajlovič] Dostojewski, Fjodor Michailowitsch (1996): *Verbrechen und Strafe*. Übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt.
- Hickethier, Knut (Hrsg.) (2005): *Filmgenres Kriminalfilm*. Stuttgart.
- Seeßlen, Georg und Jürgen Berger (1981): *Mord im Kino: Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Reinbek bei Hamburg.