



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Ein Hauch von Revolte.

Repräsentation und Politik des Körpers im

Neuen Jugoslawischen Film 1961-1971“

verfasst von

Mag. phil. Charlotte Maria Trippolt

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 792 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich einigen Menschen danken, die auf unterschiedliche Weise zur Entstehung und Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen haben.

Mein Dank gilt meinem Betreuer Prof. Christian Schulte an der Universität Wien und Prof. Nevena Daković an der Universität Belgrad, die mich über Jahre hinweg unterstützt haben und mir alle Freiheiten bei der Bearbeitung des Themas ließen.

Ich danke der Österreichischen Forschungsgemeinschaft, welche mir 2010 mit der Zuerkennung des MOEL-Plus-Stipendiums einen Aufenthalt zu Recherchezwecken in Belgrad ermöglicht hat.

Mein besonderer Dank gilt Joachim Leitner, der die Idee für den poetischen Titel dieser Arbeit hatte. Über die Jahre hinweg gab er stets brauchbare Literaturempfehlungen und besorgte viele der von mir benötigten und teilweise schwer auffindbaren Bücher. Während des Schreibprozesses hatte er stets ein offenes Ohr für meine Sorgen, Ausführungen und Fragen, was sicherlich keine leichte Aufgabe war und ihm viel Energie gekostet haben darf. Unsere mehrstündigen Filmabende haben zudem mein Verständnis des Mediums und mein Schauen maßgeblich und nachhaltig beeinflusst. Auch dafür möchte ich mich herzlich bedanken.

Des Weiteren gilt mein Dank Branislav Mihajlović für sein Interesse an meiner Arbeit, für seine Gesellschaft und Ausdauer bei der Sichtung der Filme und für lange Diskussionen über die Werke, Vladimir Perić für seine verbalen Tritte in den Hintern, die er mir während meines Forschungsaufenthaltes als „bester Mitbewohner“ berechtigterweise regelmäßig verpasste. Đurđija Vučinić (und ihrer Familie) danke ich dafür, dass sie mich versorgt und umsorgt, E-Mails und Übersetzungen Korrektur gelesen hat und zu jeder Tageszeit ein offenes Ohr, einen Kaffee oder ein Glas Pelinkovac hatte. Für ein letztes Korrekturlesen der serbischen Originalzitate, seine Geduld und seine Unterstützung danke

ich zudem Uroš Miloradović, der meine Begeisterung für die *Schwarze Welle* teilt. Für ihr Unterstützung und das Lektorat der englischen Textstellen sei recht herzlich Sabine und Adrian Cosker gedankt.

Bedanken möchte ich mich bei Benjamin Naier, der mich mit seiner Feststellung „Die eigentliche Leistung beim Verfassen einer Doktorarbeit ist die Bewältigung des Frustpotentials“, stets zum schmunzeln gebracht hat. Lichtblicke in Momenten großer Überforderung und Versagensangst schaffte auch Marius Stan mit seinen schriftlichen Nachrichten, der mir auf Grund seiner eigenen wissenschaftlichen Erfahrung eine wichtige Ansprechperson war. Ebenso wichtig waren die langen Spaziergänge mit Astrid Federspiel, die mir stets Mut bei der Bewältigung der Aufgabe gemacht hat. Danke dafür. Des Weiteren gilt mein Dank Stefan Weingärtner für seine Hilfe und die Zeit, die er mir und meinen Schwierigkeiten im Umgang mit dem Textverarbeitungsprogramm gewidmet hat.

Ich danke meinen Brüdern Johannes und Thomas, die mir immer wieder und meist bereitwillig Bücher aus den Bibliotheken geholt, kopiert und zurückgebracht haben, meiner Schwester Amélie und meiner Mama für ihre unermüdliche Zusprache und das Korrekturlesen der Arbeit, meinem Papa, der mir den Rücken frei gehalten hat, meiner Tante Annelies für die von ihr eingeforderten Arbeitsunterbrechungen in Form von Abendessen, Kaffeepausen und einem Kurzurlaub und meiner gesamten Familie für die zum Arbeiten nötige Ruhe und dafür, mich stets unterstützt, bekocht und beherbergt zu haben.

Nicht zuletzt gilt mein Dank auch den Regisseuren Želimir Žilnik und Dušan Makavejev, dem Drehbuchautor Branko Vučičević und dem Filmkritiker Dušan Cicvara, welche sich für mein Forschungsvorhaben interessiert, mir Rede und Antwort gestanden und mich mit Material versorgt haben.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
2	Begriffsklärung	13
2.1	Was ist politischer Film?	13
2.2	Was ist ein Körper?	17
2.2.1	Körper(-politik) und Film	18
2.2.2	Filmische Körper, Macht und Methodik	21
3	Körper bei Deleuze und Guattari	28
3.1	Deleuzes Kino-Bücher	28
3.2	Linien, Unbewusstes und Begehren	30
3.3	Gefüge und ihr Nutzen	34
4	Beispiel Jugoslawien	36
4.1	Propagandainstrument Film	36
4.2	Beispiel SLAVICA (1947)	39
4.3	Der <i>Neue Jugoslawische Film</i>	45
4.3.1	Generationenkonflikt und ideologische Verweigerung . .	45
4.3.2	Neue Räume für Ideen: Kinematheken, Filmmagazine, Kinoklubs und Filmarbeiterkollektive	49
4.3.3	Was ist der <i>Neue Jugoslawische Film</i> ?	55
5	Filmbeispiele	63
5.1	Živojin Pavlović: Buđenje pacova (1967)	64
5.1.1	Sequenzprotokoll und Inhalt	64
5.1.2	Der pessimistische Realismus des Živojin Pavlović . . .	66
5.1.3	Der Protagonist	67
	Exposition	67
	Grundbedürfnisse und das entleerte Leben	71

5.1.4	Die Nebenfiguren	73
	Zeugen der politischen Vergangenheit	74
	Sexdienstleistende und Perverse	78
5.1.5	Sexualität und Identität	80
	Transparente Gebäude oder die Lust des Voyeurs	80
	Bambergs große Einsamkeit	86
	Das Abendessen mit der unheilvollen Nachbarin	90
	Die Paranoia vor dem fremden Blick und das Ende	95
5.1.6	Metaebene	100
	Voyeurismus und Kino	100
	Visuelle Stadtbegehungen	101
5.1.7	Buđenje pacova im Œuvre des Régisseurs	104
5.2	Dušan Makavejev: Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT (1967)	106
5.2.1	Sequenzprotokoll und Inhalt	106
5.2.2	Serbian Cutting	109
5.2.3	Der Sexologe Dr. Kostić führt durch den Film	110
	Prolog und Phallozentrismus	110
	Das Ei und der Lehrmeister	112
5.2.4	Exposition der (Haupt-)Figuren	115
	Zwei Telefonistinnen und ein Briefträger	115
	Ahmed, der Saubermann	120
5.2.5	Beziehung und Identität	121
	Das Erste Rendezvous	121
	Alltag	125
	Die Konzipierung des Raumes	126
	Musik und Stille	128
	Der Seitensprung und die Konsequenzen	131
5.2.6	Rezeption	135

5.3	Đorđe Kadijević: Praznik (1967)	137
5.3.1	Sequenzprotokoll und Inhalt	137
5.3.2	Ein Debüt in mehrerlei Hinsicht	140
5.3.3	Der Protagonist	141
	Die Exposition	141
	Katić unter Tschetniks	144
	Katić unter den Dorfbewohnern	145
	Katićs Gegner	148
5.3.4	Funktion der Masse	150
5.3.5	Macht und Männlichkeit	153
5.3.6	Sakrale Macht	155
5.3.7	Die anderen Außenseiter: zwei amerikanische Piloten	159
5.4	Vojislav „Kokan“ Rakonjac: Zazidani (1969)	163
5.4.1	Sequenzprotokoll und Inhalt	163
5.4.2	Zazidani im Œuvre des Regisseurs	165
5.4.3	Exposition	167
5.4.4	Filmische Struktur	170
	Handlung: Ausbruch und Alltag	171
	Zeit: Reflexionen über die Vergangenheit	173
	Ort: die Architektur des Gefängnisses	175
	Musikalische Leitmotivik	180
5.4.5	Die Stadien des Strafvollzugs	183
	Allmacht und körperliche Züchtigung	184
	Willkür und die Einmischung Dritter	186
	Aufhebung der Gegensätzlichkeit	189
5.4.6	Zeitlicher Bezug und Aktualität	197
5.5	Želimir Žilnik: Rani radovi (1969)	201
5.5.1	Sequenzprotokoll und Inhalt	201
5.5.2	Rani radovi im Œuvre des Regisseurs	204

5.5.3	Die Dreharbeiten	207
5.5.4	Chronologie und Aufbau	208
5.5.5	Exposition der Charaktere	210
	Die Hauptfigur	210
	Die Mitstreiter	213
5.5.6	Versuch zur sexuellen Selbstbestimmung	216
	Sex und Gewalt	216
	Sex und Aufklärung	220
	Falsche Scham, fehlende Worte und romantische Liebe .	223
5.5.7	Gewaltdarstellungen	226
5.5.8	Innere Zerwürfnisse und das bittere Ende	229
5.5.9	Abschließende Bemerkungen zur Körperlichkeit	232
6	Körper im Neuen Jugoslawischen Film	234
6.1	Antihelden: Die Abwesenheit des Neuen Menschen	235
6.2	Paare	237
6.3	Viele Menschen bilden eine...	240
6.3.1	... Gruppe	240
6.3.2	... Masse	244
6.4	Frauen	248
6.4.1	Hintergrund: Sozialistischer Feminismus	248
6.4.2	Weibliche Stars	250
	Milena Dravić	251
	Eva Ras	252
6.4.3	Analyse der weiblichen Figuren	253
	Typische Frauen und falsche Protagonisten	254
	Macht und (sexuelles) Begehren	258
	Frauen als Kriegerinnen	260

	Molekulare Politik? Cross-Dressing und Ausbruchsver-	
	suche	265
6.5	Männer	268
6.5.1	Männliche Stars	268
	Dragan Nikolić	268
	Slobodan Perović	269
6.5.2	Männer und die molare Linie der Politik	270
6.5.3	Fluchtlinien und Selbstzerstörung	277
	Tanzend den Ausstieg wagen	277
	Deterritoralisierte Sexualität	281
	Meuten und das Tier-Werden der Protagonisten	285
6.6	Tod	293
7	Der Neue Jugoslawische Film als Kriegsmaschine	296

1 Einleitung

Ein Mann und eine Frau sitzen nebeneinander auf einem Bett. Der Mann trägt einen Anzug. Die Frau einen eng anliegenden Rock und Pullover. Sie trinken Kaffee und blicken auf den Fernseher, in welchem eine politische Sendung läuft.

Das ist ein typisches Bild im *Neuen Jugoslawischen Film*. Sein Aufbau ist klar strukturiert, seine Aussage simpel: Zwei Menschen unterschiedlichen Geschlechts verbringen Zeit miteinander. Der Zuschauer nimmt menschliche Körper wahr, die etwas tun und in einer Beziehung zueinander stehen. Trotz oder gerade wegen seiner Einfachheit beinhaltet das Bild nahezu alles, womit sich die vorliegende Arbeit beschäftigt: das Verhältnis von Mann und Frau, Alltag (im sozialistischen Jugoslawien), Erotik, sexuelle Anziehung, Paare und Paarbildungen, Geschlechter(-rollen-)bilder und Geschlechterordnung, Freizeitgestaltung, Macht und Politik, kurz: Themen, die auch heute noch aktuell sind.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es zu erklären, warum ein solches Bild niemals nur die Darstellung zweier menschlicher agierender Körper sein kann, sondern stets auf etwas außerhalb Liegendes, Größeres, Abstrakteres verweist. Körper geben immer auch Auskunft über die gesellschaftspolitische Situation, in welcher sie sich befinden. Die Frage, die es also zu beantworten gilt, ist: Wie, weshalb und wodurch werden Körper zum Politikum? Diese Frage ist nicht nur für die fiktiven Körper im Film, sondern auch für reale Körper und damit für alle Menschen von Bedeutung. Denn auch im Alltag stehen Körper für Kommunikation und Repräsentation, funktionieren Körper als Projektionsflächen und Ausdrucksmittel. Körper agieren und reagieren, sind Umwelteinflüssen ausgesetzt, spüren Schmerz, Hunger, Kälte und Durst. Laut dem englischen Philosophen Terry Eagleton eignen sie sich gerade deshalb als Mittel zur Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung.¹

¹ Vgl. Eagleton 2011.

Diesem Gedanken folgend sollen zunächst fünf Produktionen von fünf renommierten Regisseuren des *Neuen Jugoslawischen Films*, welcher als kinemato-graphische Strömung zwischen 1961 und 1971 bestand, exemplarisch auf die Inszenierung des Körpers hin untersucht werden.² Bis zum jetzigen Zeitpunkt ist mir keine ähnliche Herangehensweise in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *Neuen Jugoslawischen Film* bekannt. Dieser Umstand mutet ein wenig verwunderlich an, wenn man bedenkt, dass ein Großteil jener Produktionen über politische Aussagekraft verfügt und diese sich wiederum auch aus den hier präsentierten Körperbildern speist.³

Der erste, den Filmbesprechungen vorangestellte Teil klärt die Begriffe „politischer Film“ und „Körper“ und führt in die philosophischen Konzepte von Gilles Deleuze und Félix Guattari ein, welche das theoretische Fundament der Arbeit bilden. Deleuze und Guattari propagieren in ihrem gemeinsam verfassten Werk *Anti-Ödipus* die Methode der Schizoanalyse, mit deren Hilfe die auf den Körper einwirkenden determinierenden und befreienden Kräfte aufgezeigt werden können. Damit einhergehend diskutieren sie die Frage nach alternativen Existenzmöglichkeiten, wobei sie sich an den Bedürfnissen des Einzelnen orientieren und diesem keine gesellschaftlich konforme Lebensweise wünschen. Wie noch zu zeigen sein wird, sprechen Deleuze und Guattari bei der Beantwortung dieser Frage dem Körper eine besondere Bedeutung zu.

Dieser theoretische erste Teil schließt mit der Beleuchtung der historischen Hintergründe der jugoslawischen Filmindustrie und einem Überblick über die Entwicklung des *Neuen Jugoslawischen Films*. Eine kurze Beschreibung des ersten jugoslawischen Partisanenfilms SLAVICA soll im direkten Vergleich dessen Besonderheiten und neuartigen Herangehensweisen verständlicher machen.

Darauf aufbauend widmet sich der zweite Teil schließlich ganz allgemein dem Körper im *Neuen Jugoslawischen Film*. Der Schwerpunkt liegt hier auf

² Die Bezeichnung *Schwarze Welle* wurde weitgehend als Synonym für den *Neuen Jugoslawischen Film* verwendet. Vgl. dazu das Kapitel *Was ist der Neue Jugoslawische Film?*

³ Vgl. Novaković 7.12.1969: 49.

den Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten in der Inszenierung von Körpern, wobei ich mich zuerst auf die Quantität – den Einzelnen, Paare, Gruppen, Masse – und schließlich auf die Geschlechter beziehe. Die Analyse der weiblichen und männlichen Figuren soll zeigen, wie an und durch Körper bestimmte Vorstellungen von Geschlecht und Macht vermittelt werden bzw. wie diese von den Figuren selbst zurückgewiesen werden. Schließlich werde ich auf den Tod als das letzte Politikum eingehen, das eine Aufhebung der Geschlechterdifferenz anstrebt.

Während meiner Recherchen habe ich Produktionen von allen bedeutenden Regisseuren jener Zeit gesichtet, wobei allerdings nur 35 Spielfilme, 9 Kurzfilme und 2 Omnibusfilme serbischer Autoren Eingang in die Arbeit gefunden habe. Diese geographische Einschränkung ist aus mehreren Gründen sinnvoll und nachvollziehbar. So verfügte zwar jede jugoslawische Teilrepublik über eine eigene Filmindustrie, doch das wirtschaftlich begünstigte Serbien nahm hinsichtlich der Anzahl der jährlich produzierten Werke eine nationale Vorrangstellung ein. Als zweites Argument für die Einschränkung lässt sich das regional variierende Interesse der Filmemacher anführen. Während die kroatischen Regisseure vorwiegend Animationsfilme machten, beschränkten sich die serbischen Autoren auf das Genre des Spielfilms, welcher in ihren Augen die formalen Kriterien zur Diskussion von gesellschaftlichen Fragen erfüllte.⁴ Diese Umstände – Quantität und Genre – sind es, die die serbischen Werke für eine Untersuchung des politischen Potentials von filmischen Körpern prädestinieren.

Neben den Filmen bilden die Gespräche und schriftlichen Kommunikationen mit den Regisseuren Želimir Žilnik und Dušan Makavejev, dem Drehbuchautor Branko Vučićević und dem Filmkritiker Dušan Cicvara eine wichtige Quelle für diese Arbeit. Hinzu kommt ein umfangreicher Textkorpus, der sich aus filmtheoretischen und philosophischen Primär- und Sekundärwerken,

⁴ Vgl. Goulding 2002: 59.

Filmrezensionen, Kritiken, und den in den Zeitungen jener Zeit abgedruckten Diskussionen und Interviews mit den Regisseuren zusammensetzt. Die Recherchen zum jugoslawischen Film und zu den historischen Hintergründen fanden zum größten Teil in den Räumlichkeiten der *Jugoslovenska Kinoteka*, der Universitätsbibliothek *Svetozar Marković*, dem Archiv der vormals jugoslawischen Tageszeitung *Borba* und im *Arhiv Jugoslavije* in Belgrad statt, die allgemeinen Recherchen im Bereich der Filmtheorie und Philosophie hingegen in der Universitätsbibliothek Wien, der Stadtbücherei Wien, der Universitäts- und Landesbibliothek Innsbruck sowie der Landesbibliothek Vorarlberg. Dem Personal der genannten Institutionen sei an dieser Stelle nochmals mein Dank ausgesprochen.

2 Begriffsklärung

2.1 Was ist politischer Film?

„Was als politisch gelten kann, beruht auf Selbst- und Fremdverständnissen, auf Deutungen und Umdeutungen und ist damit immer und notwendig historisch gebunden und wandlungsfähig“, schreibt etwa der Literaturwissenschaftler Wolfgang Braungart in seinem Werk *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*.⁵ Der Begriff des Politischen wird von diversen Faktoren bestimmt und bleibt dementsprechend vage. Ob ein Film als politisch bezeichnet werden kann, hängt im gleichen Maße von der Intention des Regisseurs, der Rezeption des Zuschauers und den historischen Gegebenheiten ab. Der Filmemacher zeigt sich für den Inhalt und die Ästhetik des Filmes verantwortlich, wobei er diese entsprechend seinen Vorstellungen gestalten kann. Der Film vollendet sich jedoch erst im Zuschauer, der die politischen Elemente des Films als solche erkennt und versteht, oder dem Werk, basierend auf seinem Wissen und seinen eigenen Erfahrungen, eine politische Konnotation zukommen lässt.⁶ Der Prozess der Politisierung ist also an die Bereitschaft beider Parteien zur aktiven Beteiligung gebunden.

Ausgehend davon kann jeder Film unabhängig von seinem künstlerischen Wert als politisch verstanden werden.⁷ Ein so weit gefasstes Verständnis ist für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gegenstand allerdings unbrauchbar, da es den Begriff „politischer Film“ verwässert und zu einer unendlichen Ausweitung des Untersuchungsmaterials führt. Eine Einschränkung des zu analysierenden Filmkorpus und die Möglichkeit zur Definition des po-

⁵ Braungart 2012: 20.

⁶ Die Bedeutung des Zuschauers für das sinnstiftende Moment des Films findet in der Wissenschaft und Forschung vermehrt Aufmerksamkeit. Vgl. dazu etwa Monaco 2012: 27-39.

⁷ James Monaco spricht jeden Film eine politische Bedeutung zu, wobei diese auf ontologischer, mimetischer oder inhärenter Ebene zum Ausdruck kommt. ebd.: 282. Isaksson und Fuhrhammer 1971, Genovese 1989, Zavarzadeh 1991 gehen in ihren Werken ebenfalls von der Feststellung aus, dass jeder Film über eine politische Dimension verfügt. Allerdings behalten sich die Autoren die Auswahl einiger Filme zu Untersuchungszwecken vor.

litischen Films ergibt sich meist durch eine konkrete Fragestellung, den Fokus auf ein bestimmtes Genre, eine bestimmte Epoche und/oder durch das Heranziehen der im Hinblick auf die These relevanten Literatur-, Kultur- und Wissenschaftstheorien. Dennoch finden sich in der Filmwissenschaft Versuche für eine allgemeine Begriffsbestimmung. Eine erste brauchbare Definition liefert Thomas Christen in seinem Aufsatz über das politische Kino:

„Der politische Film im engeren Sinne stellt politische Ereignisse, Personen sowie Systeme dar und thematisiert diese. Er beschäftigt sich – ganz allgemein formuliert – mit dem Problem des Zusammenlebens in der Gemeinschaft und mit den Werten und Normen, die das Zusammenleben prägen und regeln. [...] Der politische Film nimmt auch Stellung und transportiert dementsprechend eine Botschaft. Oftmals wird diese Stellungnahme aus einer Perspektive formuliert, die in Opposition zum herrschenden politischen System steht und auf eine Veränderung drängt. [...] Ein weiteres, oft vergessenes Kennzeichen rundet die Charakterisierung des politischen Films ab: Er strebt einen Gegenwartsbezug an, auch wenn die Handlung in der Vergangenheit spielt – dann sind seine Aussagen auf die gegenwärtigen Zustände und Verhältnisse zu übertragen.“⁸

Der Bezug des politischen Films auf „herrschende politische Systeme“ liefert den Anknüpfungspunkt für eine weitere mögliche Systematisierung des Gegenstands. In Anlehnung an Dwight MacDonald gruppiert Michael Genovese politische Filme nach ihrem Verhältnis zur bestehenden Gesellschaftsordnung. Daraus ergeben sich für ihn folgende drei Kategorien: Propagandafilme; Filme, die eine Veränderung intendieren; Filme, die den status quo bejahen.⁹

Eine etwas differenziertere Unterteilung liefert das in der marxistischen Denktradition verankerte Autorenduo Jean-Luc Comolli und Jean Narboni in ihrem 1969 in der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* veröffentlichten Aufsatz *Cinéma-idéologie-critique*¹⁰, in welchem sie die Filme nach ihrem Verhältnis

⁸ Christen 2008: 28.

⁹ Genovese 1989: 2f.

¹⁰ Comolli und Narboni 2004: 812-819. Das Filmmagazin Screen veröffentlichte 1971 den ins Englische übersetzten Artikel unter dem Titel *Cinema/Ideology/Criticism*. Siehe dazu Christen 2008: 31.

zur Ideologie beurteilen.¹¹ Die erste Kategorie setzt sich für sie aus kommerziellen und anspruchsvollen Filmen zusammen, die auf inhaltlicher und formaler Ebene im Sinne der Ideologie funktionieren. In den meisten Fällen ist sich selbst der Regisseur dieser Tatsache nicht bewusst. In Opposition dazu verhält sich eine zweite Gruppe von Filmen, deren Kampf gegen die Ideologie sich in der bewussten Thematisierung politischer Fragestellungen und einer vom Konsens abweichenden Ästhetik zeigt. Daneben gibt es allerdings auch unzählige Mischformen. So kann sich ein Film der innerhalb der Ideologie etablierten Formsprache bedienen, auf inhaltlicher Ebene aber politisch Stellung beziehen. Auch die umgekehrte Variante ist denkbar: Filme, deren Inhalt erst durch die von der Norm abweichenden Formsprache an politischem Gehalt gewinnen. Als letzte Variante des politischen Films nennen die beiden Autoren Produktionen, die auf den ersten Blick der ersten Kategorie zugeordnet werden könnten. Bei näherem Hinsehen allerdings wird auch hier die Ideologie als Thema des Films erkennbar.

Comolli und Narboni verstehen Film als das materielle Ergebnis real existierender Produktionsverhältnisse, die wiederum in eine Ideologie eingebettet sind und nach deren Gesetzen funktionieren. Ein Film ist nicht nur selbst Produkt der Ideologie, sondern drückt diese auch aus. Die unvoreingenommene, objektive Darstellung der Realität ist im Film nicht möglich, da es kein Außer-

¹¹ Bis zum heutigen Zeitpunkt gibt es noch keine allgemein gültige Definition von Ideologie, weil der Begriff sehr unterschiedlich verwendet wird. Ideologie bezeichnet etwa falsche Vorstellungen, die ihren Beitrag zur Legitimierung der herrschenden politischen Macht leisten, genauso wie den Ideenkorpus bestimmter Klassen, Identitätsdenken, sozial notwendige Illusion, das Zusammentreffen von Macht und Diskurs und vieles mehr (vgl. Eagleton 2000: 7f.). So vielfältig das Verständnis von Ideologie ist, so vielfältig sind auch die Definitionen von Ideologiekritik. In Anlehnung an Marx und Engels, die entgegen der gängigen Annahme den Begriff nicht explizit und in der alleinigen Bedeutung des „falschen Bewusstseins“ verwenden (vgl. Rehmann 2008: 24), haben sich ähnliche Definitionen wie folgende durchgesetzt: „Ideologie wird Denken bzw. Bewußtsein genannt, wenn es bzw. insofern es als wissenschaftlich oder politisch falsch nachgewiesen werden kann und als logischer Grund bzw. reale Ursache für die Falschheit außertheoretische, vor allem politische Interessen von einzelnen und Gruppen angebbare sind, die durch das ideologische Bewußtsein entweder verdeckt und verschleiert oder aber gerechtfertigt werden sollen.“ Lieber 1985: 14.

halb der Ideologie gibt.¹² Alles ist Teil eines Systems von Weltanschauungen, Grundeinstellungen und Werten, welches von bestimmten Gesellschaftsgruppen oder Kulturen etabliert worden ist. Auch ein kritisches Agieren gegen die herrschende Ideologie läuft Gefahr, selbst wiederum nur Ideologie zu produzieren.

Diese von Comolli und Narboni aufgestellte Systematik des Films mag auf Grund der vollkommenen Ausrichtung auf den negativ konnotierten Ideologiebegriff abschreckend und unzeitgemäß erscheinen. Tauscht man „Ideologie“ allerdings etwa mit dem neutralen Begriff „Gesellschaftssystem“ aus, wird die Aktualität des Aufsatzes erkennbar, ohne dass dabei seine inhaltliche Bedeutung verändert wird. Filme wären demnach Produkte eines bestimmten Gesellschaftssystems, das bestimmten politischen, soziokulturellen und ökonomischen Faktoren unterliegt. Diese Abstrakta wirken auf das Leben der Mitglieder ein, werden durch ihr (soziales) Verhalten sichtbar und damit zur gesellschaftlichen Realität. Im Film wird die Wirklichkeit des Gesellschaftssystems also in gleicher Weise abgebildet wie hervorgebracht.¹³ Die von Comolli und Narboni aufgeworfene Frage nach einer Möglichkeit zur Kritik am bestehenden System bleibt auf diese Weise weiterhin relevant. Als ein brauchbares Mittel für eine funktionierende Ideologiekritik schlagen die beiden Autoren die theoretischen Schriften der russischen Filmemacher der 1920er unter besonderer Berücksichtigung Eisensteins vor.¹⁴ Da dieser Vorschlag auch im Hinblick auf die historische Distanz unzeitgemäß anmutet, soll hier die Idee des marxistischen Theoretikers Terry Eagleton als mögliche Alternative dazu vorgeschlagen werden.

Eagleton führt in seinem 1990 auf Englisch erschienenen Werk *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie* erstmals die Körperlichkeit als Basis für ideolo-

¹² Vgl. Comolli und Narboni 2004: 814f.

¹³ In vielen Wissenschaftsdisziplinen ist die Annahme, dass jede Form von kommunikativen Handlungen – und Film kann als eine solche verstanden werden – die Wirklichkeit nicht nur beschreiben, sondern auch erschafft, unbestritten. Vgl. Brunner 2008.

¹⁴ Vgl. Comolli und Narboni 2004: 818.

giekritische Überlegungen ein. Da diese allen Menschen gemeinsam ist, können an ihr objektive Bedürfnisse und Rechte ausgemacht werden, die in einem weiteren Schritt Kritik an den herrschenden Verhältnissen ermöglichen.¹⁵ Unter Berücksichtigung der von mir bereits erläuterten Wesenszüge des (politischen) Films würde dies bedeuten, dass ein explizites Thematisieren und eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit Körperlichkeit diesem eine weitere, bisher oft unterschätzte Möglichkeit zur Kritik gewährt. Die Analyse der diegetischen Körperlichkeit kann Hinweise auf die politische Lesart des Filmes geben, bereits bestehende Annahmen revidieren oder unterstreichen, und Rückschlüsse auf historische Hintergründe zulassen. Denn „A human body is [...] a material object, part of nature as well as part of history“.¹⁶ Ausgehend vom Körper kann Geschichte und Gesellschaft also neu gedacht werden.

2.2 Was ist ein Körper?

Das Nachdenken über diese Frage führt zu keiner eindeutigen Antwort. Zwar kann der Körper in einem ersten Schritt als die Grundlage und Voraussetzung für jedes menschliche, tierische und pflanzliche Leben beschrieben werden, allerdings taugt diese Feststellung kaum als brauchbare Definition. Die Schwierigkeit liegt also in der natürlichen Selbstverständlichkeit des Begriffs. Weil wir einen Körper haben, sind wir auf der Welt. Durch unsere Körper wird die Welt für uns Menschen erst wahrnehmbar, erfahrbar und spürbar. Über den Körper funktioniert die Kommunikation und Interaktion mit unserer Umwelt. Der Körper ist die physische Beschaffenheit des Menschen, die ohne den Geist nicht funktioniert und nicht gedacht werden kann. Und damit beginnen bereits die Schwierigkeiten, da das Nachdenken über den Körper notwendigerweise immer über diesen hinausgehen muss.¹⁷

¹⁵ Vgl. dazu Eagleton 1994 und Nünning 2004.

¹⁶ Eagleton 2011: 138.

¹⁷ Sehr schön wird diese Problematik von Judith Butler in ihrem Vorwort zu *Körper von Gewicht* beschrieben. Vgl. Butler 1997: 13.

„Körper – und dies bestätigt seine in vielen Sprachen multiple Bedeutung und Benennung – kann nur im Spektrum seiner sich wandelnden und teilweise miteinander konkurrierenden Definitionen beschrieben und interpretiert werden.“¹⁸

Definitionen des Körpers ergeben sich daher meist aus der Bezugnahme auf andere, teilweise gegensätzliche Begriffe, wie etwa jenen des Geistes, des Lebensstadiums, des Geschlechts, der Ethnie, der Kultur, der Gesellschaftsordnung, der Klasse, des Ranges etc. Je nach Kriterium zur Klassifizierung des Körpers beschäftigen sich deshalb unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen und Theorien mit ihm, wobei seine konkrete, symbolische und imaginäre Beschaffenheit gleichermaßen Beachtung finden.¹⁹ Medizin, Biologie, Phänomenologie, gender studies, Ethnologie, feministische Theorie, Tanzwissenschaft, Poststrukturalismus, Theologie, Systemtheorie . . . , sind nur einige dieser Wissenschaften, in welchen der Körper zu einem Untersuchungsgegenstand wird. In den vielen dieser Disziplinen kommen kulturwissenschaftliche Ansätze zum Tragen, die dem Körper mehrere Funktionen zusprechen:

„Der Körper als Träger von Bedeutung inszeniert sich [...] kulturwissenschaftlichen Ansätzen zufolge in dreifacher Position: als Medium oder Instrument, als Produkt und schließlich als Produzent von Wirklichkeit.“²⁰

In meiner Auseinandersetzung mit dem filmischen Körper werde ich all diese Bedeutungsebenen berücksichtigen.

2.2.1 Körper(-politik) und Film

Als Instrument wurde der menschliche Körper bereits von Karl Marx und Friedrich Engels gedacht. In ihren Augen waren es gerade die besitzlosen und ausschließlich über ihre Körper verfügenden Proletarier, die durch eine Revolution die bestehende Gesellschaftsordnung im Sinne des Kommunismus verändern konnten.

¹⁸ Lorenz 2000: 11.

¹⁹ Brandstetter und Klein zitiert in Rosiny 2013: 31.

²⁰ Klein 2005: 79.

Die Kraft des Körpers zu realpolitischen Veränderungen stand deshalb wenig später im Mittelpunkt der unter Lenin, Stalin und Tito, aber auch Hitler produzierten Filme, die politische Überzeugungsarbeit am Volk leisten sollten.²¹ Muskulös, gesund, aktiv und strahlend präsentierte sich der menschliche Körper den Zuschauern als die Verkörperung der kommunistischen, faschistischen und nationalsozialistischen Ideologie.²² Der Körper spiegelte in verkleinerter Form die Gesellschaft wieder. In Massen trat er auf, um den neuen Führer zu bejubeln. In der medialen Darstellung wurde der menschliche Körper seiner Natürlichkeit beraubt und zweckentfremdet. Von diesem Zeitpunkt war er nicht mehr nur physisches Sein, sondern Mittel zum Zweck. Die Kehrseite dieser Körper aus Stahl waren jene der politischen Feinde und Opfer, die ausgehungert und ausgezehrt, verwundet, entstellt oder tot an den Frontlinien und hinter den Stacheldrahtzäunen der Gefangenen- und Konzentrationslager auftauchten. Die mediale Inszenierung des Elends und der Ungerechtigkeit verfehlte ihre Wirkung nicht. Selbst heute noch schockieren die Bilder des Holocaust nicht nur die Schüler, welche sie im Geschichtsunterricht zu sehen bekommen.²³

Der Zweite Weltkrieg, der die politische Komponente des Körpers eindrücklich unter Beweis gestellt hatte, ließ die Filmindustrie in den Folgejahren zurückhaltend in ihrer Beschäftigung mit Körperlichkeit werden. Spätestens mit den 1968ern fand die Frage nach der Politik der Körper aber in die öffentlichen Debatten und die Kinos zurück. Als ein Resultat der gelockerten Sittenmoral entblößten sich immer mehr Schauspieler und Schauspielerinnen vor der Kamera. Die historischen Umwälzungen, die nicht zuletzt von den weltweiten Studentenprotesten vorangetrieben wurden, erlaubten eine explizite Auseinandersetzung mit dem (sexualisierten) Körper auf der Leinwand.

²¹ Eine ausführliche Untersuchung des männlichen Körperbildes im Faschismus liefert Theweleit 2009. Zur näheren Beschäftigung mit dem kommunistischen Körperbild siehe weiter unten im Text.

²² Zur Ähnlichkeit der faschistischen und kommunistischen Körperästhetik vgl. Clark 1997.

²³ Zur medialen Inszenierung von Leid vgl. Sontag 2003.

Damit sind bereits zwei Bereiche genannt worden, die eine enge Verbindung zwischen den Begriffen Film, Körper und Politik herzustellen vermögen: Gewalt und Sexualität. Diese Stichworte ermöglichen auch die Rückkehr zur Theorie. Denn Gewalt und Sexualität gelten als Themen, die häufig im Kontext der Frauen- und Geschlechterforschung untersucht werden. So veranlasst etwa der Fokus der Porno- und Horrorfilme auf den weiblichen Körper Linda Williams dazu, diese dem von ihr geprägten *body genre* zuzurechnen.²⁴ Mit der filmischen Darstellung des weiblichen Körpers setzte sich bereits Linda Mulvey in ihrem 1975 auf Englisch erschienenen Aufsatz *Visual pleasure and narrative cinema* auseinander, in welchem sie die Frau auf der Leinwand unter einem dreifachen männlichen Blick – jenem des Regisseurs, des Protagonisten und des Zuschauers – inszeniert sah.²⁵ Ausgehend von diesem Grundlagenwerk wird auch heute noch die Beziehung zwischen Frau und Film unerschöpflich in Fachzeitschriften und –werken beleuchtet.²⁶ Sehr viel langsamer scheint im Gegensatz dazu die Beschäftigung mit Männlichkeit im Film ins Rollen gekommen zu sein.²⁷ Neben der Analyse der filmischen Präsentation des männlichen und weiblichen Geschlechts gibt es natürlich auch Untersuchungen, welche sich unter dem Aspekt der Körperlichkeit mit der medialen Präsenz von sozialen, nationalen, sexuellen Minderheiten, bestimmten Berufsgruppen, Ethnien etc. auseinandersetzen. Diese aufzuzählen würde jedoch zu weit führen.

Abschließend lässt sich also Folgendes feststellen: Filme bilden Körper ab. Deren Inszenierung und Wahrnehmung ist untrennbar mit der Intention des Autors, dem Vorwissen des Zuschauers, mit den zur Zeit der Produktion und

²⁴ Zur Definition des *body genres* siehe den Eintrag im *Lexikon der Filmbegriffe* von Wulff o.D. Vgl. auch Elsaesser und Hagener 2007: 154f. Die Autoren haben ihre Einführung in die Filmtheorie auf der Frage nach dem Verhältnis des Films zum (Zuschauer-)Körper aufgebaut.

²⁵ Vgl. dazu Mulvey 2009: 14-30.

²⁶ Als Beispiele für themenrelevante Zeitschriften wären etwa *Frauen und Film* und *Jump Cut* zu nennen. Die Frage nach einer weiblichen Ästhetik stellt sich Lummerding 1994. Frauenbilder untersuchen Bieberstein 2009 im italienischen und Mazierska und Ostrowska 2006 im polnischen Film. H. Wagner 2007 und Campbell 2006 hingegen beschränken sich bei ihren Untersuchungen auf die Figur der Prostituierten im Film.

²⁷ Etwa Hißnauer 2002, Kaltenecker 1996 und Powrie, Davies und Babington 2004.

Rezeption herrschenden gesellschaftspolitischen Verhältnissen und noch vielen weiteren Faktoren verbunden. Folgerichtig lässt sich also feststellen: Film ist Körper ist Politik.

2.2.2 Filmische Körper, Macht und Methodik

Im Film liegt der Fokus auf dem Körper des Schauspielers, der sich vor der Kamera bewegt, agiert und reagiert. Gleichzeitig leiht er in der Darstellung einer Figur dieser seinen Körper. Der Zuschauer wird also stets mit einem konkreten und imaginären Körper konfrontiert.²⁸ Durch die Inszenierung erhält der Körper des Schauspielers bzw. des fiktiven Wesens zudem meist noch eine symbolische Funktion.

Um dieser dreifachen Bedeutung des Körpers in der Auseinandersetzung mit dem *Neuen Jugoslawischen Film* gerecht zu werden, verwende ich ein von Jens Eder in seinem Werk *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse* entworfenen Analysemodell.²⁹ Darin definiert Eder die Filmanalyse zunächst als eine „systematische Untersuchung einzelner Figuren sowie aller vorwiegend auf sie bezogenen Aspekte fiktionaler Texte, Rezeptions- und Kommunikationsvorgänge“.³⁰ Je nach Ziel der Analyse müssen unterschiedliche filmtheoretische und wissenschaftliche Aspekte der Figurenfrage beachtet werden. Für Eder ergibt sich das breite Deutungsspektrum der Figur dadurch, dass sie zunächst als ein wiedererkennbares fiktives Wesen in Erscheinung tritt, welches wiederum über ein Innenleben und die Fähigkeit zum intentionalen Handeln verfügt.³¹ Das fiktive Wesen ist aber auch ein kommunikatives Artefakt, das zu einem Teil einer objektiven sozialen Wirklichkeit wird.³² Demnach sollte ein Wissenschaftler bei seiner Analyse gleichermaßen die Erwartungshaltung

²⁸ Vgl. Seeßlen 2004: 96f.

²⁹ Vgl. Eder 2008: 25.

³⁰ ebd.: 108.

³¹ ebd.: 64.

³² ebd.: 68.

des Rezipienten, die Absichten des Regisseurs, den Schaffensprozess und die Eigenständigkeit der Figur beachten.

In der vorliegenden Arbeit wird der Komplexität der Figur durch die Anwendung des vierteiligen eder'schen Grundmodells, der *Uhr der Figur*, gerecht zu werden versucht.³³ In ihrer Funktion als Artefakt wird die Gestaltungsweise und audiovisuelle Darstellung der Figur untersucht. Das fiktive Wesen, das in der Wahrnehmung der Zuschauer konstruiert wird, wird im Hinblick auf den Körper, die Persönlichkeit und die Sozialität der Figur analysiert. Als Symbol verweist die Figur auf das Außerhalb der fiktiven Welt und beinhaltet indirekte Bedeutungen, welche es ebenfalls zu untersuchen gilt. Und schlussendlich wird die Figur als Symptom anhand ihrer Ursachen und Wirkungen auf die Realität im kommunikativen Kontext fassbar gemacht.

In der Untersuchung der (Re)Präsentation des Körpers im *Neuen Jugoslawischen Film* werde ich immer auf das Problem der Macht zu sprechen kommen. Die filmischen Körper beugen und widersetzen sich ihr und offerieren sowohl dem Zuschauer, als auch den diegetischen Figuren mögliche Auswege daraus. Macht ist in diesem Zusammenhang nicht notwendigerweise und nicht immer im Sinne von Max Weber zu verstehen, welcher sie als „jede Chance innerhalb einer sozialen Beziehung, den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht“³⁴ definiert. Dieses Verständnis von Macht kommt lediglich in jenen Filmen zum Tragen, in welchen das Herrschaftsverhältnis anhand konkreter Figuren auch sichtbar gemacht wird. Das geschieht dann, wenn Machtträger, egal ob Einzelpersonen, Verbände oder Staatsapparate³⁵, direkt über ihre Untergebenen verfügen. Ein Beispiel für ein solches Verständnis von Macht wäre demnach die Beziehung zwischen einem Gefängniswärter und Gefangenen (ZAZIDANI) und zwischen Besetzern und Besetzten (PRAZNIK).

³³ Eder 2008: 141f.

³⁴ Weber zitiert nach Reinhold 1991: 373.

³⁵ ebd.: 373.

Viel öfters allerdings findet sich in den Filmen kein explizit zur Schau gestelltes Machtverhältnis. Die Figuren im *Neuen Jugoslawischen Film* bewegen sich aber keineswegs unbeschwert und frei, sondern wirken niedergeschlagen und determiniert. In ihrem Handeln und an ihren Körpern wird eine Art der Macht sichtbar, die unabhängig von konkreten Machträgern funktioniert und dennoch über die Protagonisten verfügt. An dieser Stelle bieten sich gleich mit mehrere philosophische bzw. soziologische Konzepte von Macht an, auf deren Basis die Körperlichkeit als Mittel zur Ideologie- bzw. Gesellschaftskritik untersucht werden kann. So bringt etwa der Soziologe Pierre Bourdieu Macht, Herrschaft und Körper in seinem Begriff der *symbolischen Gewalt* zusammen. Er geht davon aus, dass die Unterwerfung unter die Macht nicht als bewusster Akt geschieht, sondern das Resultat eines „sozial begründeten und verinnerlichten Glauben[s]“³⁶ ist. Der Glaubens-Begriff meint eine tiefe „körperliche Disposition“³⁷, den *Habitus*.

[...] [Der Habitus] ist in körperlichen Empfindungen und Gewohnheiten verankert, ist an Körperhaltung, Bewegungsform, Körperausdruck, an Geräusche, Gerüche und Tasteindrücke gebunden. Der Habitus ist das in den Körper eingegangene Soziale.“³⁸

Wie Bourdieu begreift auch Michel Foucault Macht als etwas, was sich dem Körper einschreibt.³⁹ Sichtbar wird sie, weil sie das Individuum teilenden und trennenden Praktiken aussetzt.

„Das Subjekt wird entweder in sich selbst geteilt oder von den anderen unterschieden und getrennt. Dadurch wird es zum Objekt. Die Unterscheidung zwischen Irren und Nichtirren, Kranken und Gesunden, Kriminellen und „anständigen Leuten“ ist ein Beispiel für die Bestrebung.“⁴⁰

Die Objekte werden dann in Gefängnissen, psychiatrischen Anstalten, Schulen etc. bestimmten Disziplinierungsmaßnahmen unterworfen, die sie wieder zu

³⁶ Bourdieu nach Rehmann 2008: 128.

³⁷ ebd.: 128.

³⁸ Bourdieu nach Fuchs-Heinritz und A. König 2011: 119.

³⁹ Bourdieu verwendet den Begriff Einverleibung für den Erwerb des Habitus. Vgl. ebd.: 135-139.

⁴⁰ Foucault 2005: 204.

vollwertigen Mitgliedern der Gesellschaft machen und ihre erneute Subjektwerdung ermöglichen sollen.

Macht wirkt aber nicht nur auf den individuellen, sondern auch auf den kollektiven Körper. Dieser Gesellschaftskörper wird unter der Zuhilfenahme von Statistiken und Datenerhebungen zur durchschnittlichen Lebensdauer, Geburten- und Sterberate u.ä. und unter dem Vorwand der inneren Sicherheit und des friedvollen Zusammenlebens definiert und kontrolliert.⁴¹

Auch wenn sich diese Machtstrategien in ihrem Wesen und in ihrem historischen Auftreten deutlich voneinander unterscheiden, warnt Thomas Lemke davor, sie als voneinander unabhängig wahrzunehmen.⁴² Vielmehr stünden sie laut Foucault in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zueinander und gingen teilweise ineinander über. Denn was das Individuum bedingt, bedingt letztendlich auch die Masse (und umgekehrt). Foucault selbst glaubt eine solche Verstrickung der Machtstrategien besonders deutlich im Sexualitätsdispositiv zu erkennen.⁴³

„Er [Anm.: der Sex] bildet das Scharnier zwischen den beiden Entwicklungsachsen der politischen Technologie des Lebens. Einerseits gehört er zu den Disziplinen des Körpers: Dressur, Intensivierung und Verteilung der Kräfte, Abstimmung und Ökonomie der Energien. Andererseits hängt er auf Grund seiner Globalwirkung mit den Bevölkerungsregulierungen zusammen. Er fügt sich gleichzeitig in beide Register ein: er gibt Anlaß zu unendlich kleinlichen Überwachungen, zu Kontrolle aller Augenblicke, zu äußerst gewissenhafter Raumordnung, zu endlos medizinischen oder psychologischen Prüfungen: zu einer ganzen Mikro-Macht über den Körper. Er gibt aber auch Anlaß zu umfassenden Maßnahmen, zu statistischen Schätzungen, zu Eingriffen in ganze Gruppen oder in den gesamten Gesellschaftskörper. Der Sex eröffnet den Zugang sowohl zum Leben des Körpers wie zum Leben der Gattung.“⁴⁴

⁴¹ Vgl. Lemke 2007: 51.

⁴² Vgl. ebd.: 52.

⁴³ Vgl. Foucault 1978: 43 und Lemke 2007: 53.

⁴⁴ Foucault 1983: 140f.

Durch die Beschäftigung mit Sexualität kann man zu einem einfachen und raschen Verständnis von der Funktionsweise von Macht zu gelangen, welche nicht zuletzt auch für die herrschende Vorstellung und filmische Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit verantwortlich zu machen ist.⁴⁵

Die vorliegende Arbeit knüpft deshalb auch auf die Schriften von Judith Butler bzw. an die unterschiedlichen Ansätze der *gender studies* an, die sich - auch auf der Grundlage der Foucault'schen Schriften - mit der Problematik des natürlichen und sozialen Geschlechts beschäftigen. Die Untersuchung der Sexualität im *Neuen Jugoslawischen Film* bedeutet auch ein Abklopfen auf ihr (ideologie-)kritisches Potential, welches sich im Widerstand der fiktiven Wesen gegen gesellschaftliche Normen und Geschlechterordnungen offenbart. *Cross-dressing*, deviantes Sexualverhalten und das Spiel mit Geschlechtertypologien sind die von den Figuren praktizierten Strategien, die ihre eindeutig erscheinende Geschlechteridentität brüchig werden lassen. Diese Strategien gilt es zu beschreiben.

Das Sexualitätsdispositiv stellt schließlich auch den Anknüpfungspunkt zu den theoretischen Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari dar. Als Kritik an Freud und der Psychoanalyse, die in ihren Augen das menschliche Unterbewusste zu einem triangulären, ödipalen und familiären Theater degradiert, entwerfen die beiden in den 1970er Jahren die Methode der Schizoanalyse.⁴⁶ In deren Zentrum steht das Begehren, welches nicht notwendigerweise ein sexuelles sein muss. Ziel der Schizoanalyse ist es, die Begehrensströme durch die Beseitigung potentieller Hindernisse zum Fließen zu bringen. Am Ende steht für Deleuze und Guattari der *organlose Körper*, der sich - im eigentlichen wie auch im metaphorischen Sinn - von der Herrschaft des Organismus befreit hat und zugleich als ein biologischer, kollektiver und politischer

⁴⁵ Die Frage, was Macht ist und woher sie kommt, kann laut Deleuze geflissentlich vernachlässigt werden. Denn die Macht, von welcher Foucault spricht, ist als ein Kräfteverhältnis zu verstehen und keineswegs an bestimmte Akteure oder Staatsformen gebunden. Vgl. Deleuze 1992: 99f. und Deleuze 1996: 15.

⁴⁶ Deleuze und Guattari 1977.

Körper gedacht werden muss.⁴⁷ Dieses Unterfangen stellt sowohl für das Individuum, welches damit verbunden Schmerz, Wahnsinn und eventuell seinen eigenen Tod erfahren kann, als auch für die „Gesellschaftsmaschine“, die um ihre Kontrolle über das Individuum fürchten muss, ein Risiko dar. Laut Deleuze und Guattari ist dies für das Individuum jedoch die einzige Möglichkeit, ein intensives und befreites Leben zu führen. Das Individuum entfernt sich so von der molaren Majorität, die vom weißen, mitteleuropäischen, heterosexuellen Mann repräsentiert wird, hin zur molekularen Minorität. Deleuze und Guattari bezeichnen diese Widerstandsbewegung als ein Austreten aus der gesellschaftlichen Stratifizierung und abwechselnd als ein Frau-Werden, Tier-Werden, Minoritär-Werden, Unsichtbar-Werden etc. Auf dieses Werden werde ich noch ausführlich zu sprechen kommen.

An diesem Punkt angelangt schaffen die teils recht abstrakt anmutenden Theorien eine günstige Verbindung zu den materialistisch-marxistischen Schriften des Philosophen Terry Eagleton und ermöglichen so die Rückkehr zum eigentlichen Ausgangspunkt der Arbeit, nämlich dem politischen Film. Eagleton fordert eine Rückbesinnung auf den Körper, welcher als Basis jedes menschlichen Daseins eine Chance zur produktiven Kritik an der herrschenden Ideologie bietet.

„Needs which are essential to our survival and well-being, like being fed, keeping warm and sheltered, enjoying the company of others, not being enslaved or abused and so on, can act as a basis for political critique, in the sense that any society which fails to meet these requirements is clearly lacking. We can, of course, object to such societies on more local or cultural grounds. But arguing that they violate some of the most fundamental demands of our nature has even more force. So it is a mistake to think that the idea of human nature is just an apology for the status quo. It can also act as a powerful challenge to it.“⁴⁸

Bei der Analyse des filmischen Körpers wird demnach einerseits zu klären sein, wie die gesellschaftlichen Mächte Einfluss auf ihn nehmen, auf ihn einwirken

⁴⁷ Vgl. Deleuze 1996: 31.

⁴⁸ Eagleton 2011: 85.

und an ihm sichtbar werden. Dies wird unter besonderer Berücksichtigung der Sexualität und den gesellschaftlich hervorgebrachten Geschlechterkonstruktionen passieren. Andererseits gilt es, Widerstandspunkte innerhalb der bestehenden Ordnung zu finden und die Kritik an der politischen Realität zu erfassen, die über und durch die Körper geäußert wird.

3 Körper bei Deleuze und Guattari

3.1 Deleuzes Kino-Bücher

„Die Bilder des Kinos zwingen dazu, ein anderes Bild des Denkens zu entwickeln“ schreibt Ingo Zechner und liefert damit eine einfache Erklärung für das Interesse des französischen Philosophen Gilles Deleuze am Kino.⁴⁹ Seine Kino-Bücher, das *Bewegungs-Bild* und das *Zeit-Bild*, geben keinen Überblick über die Filmgeschichte, sondern bieten eine neue Klassifikation des Filmes an.⁵⁰ Deleuze geht dabei nicht von technischen Bedingungen, Genre oder von wissenschaftlichen Erkenntnissen und Methoden anderer Disziplinen, wie etwa der Psychologie und Psychoanalyse, aus. Für ihn ist der entscheidende Punkt das im Bild verortete Verhältnis von Bewegung und Zeit. Im klassischen Kino herrscht laut Deleuze das *Bewegungs-Bild*, da sich die Zeit der Bewegung unterordnet und dadurch nur indirekt wahrnehmbar ist. Das Verhältnis der Bilder zueinander wird über die Bewegung hergestellt.

Die Entstehung des *Zeit-Bildes* sieht er in Zusammenhang mit der Nachkriegszeit, die eine Krise des klassischen Erzählkinos und eine Krise in der Beziehung zwischen Zuschauer und Bild auslöst.⁵¹ Die Veränderung des *Bewegungs-Bildes* hin zum *Zeit-Bild* manifestiert sich im Zeigen der Alltäglichkeit, dem Ausschöpfen der ereignislosen und damit toten Zeit, in sinnentleerten Handlungen und passiven Helden. Die Bewegung bzw. Aktion funktioniert nicht mehr als sinnstiftendes Moment, da die Figuren nicht mehr angemessen auf die Situation reagieren können. Aktion und Reaktion stehen nicht mehr in einem Kausalverhältnis zueinander. Der *sensomotorische Zusammenhang*, so Deleuze, reißt auseinander.⁵² Nun dominiert die Zeit das Bild.⁵³

⁴⁹ Zechner 2003: 44.

⁵⁰ Vgl. Deleuze 1997a und Deleuze 1997b.

⁵¹ Vgl. Ménil 1999: 88.

⁵² Vgl. Deleuze 1993: 77.

⁵³ Deleuze spricht in diesem Zusammenhang von Zeit im Reinzustand. Vgl. ebd.: 88.

Im *Zeit-Bild* kommt Deleuze im Kapitel *Kino, Körper und Gehirn, Denken* auch auf das moderne politische Kino zu sprechen, wobei er die anhand des Werkes von Franz Kafka gemeinsam mit Félix Guattari herausgearbeiteten Charakteristika einer kleinen bzw. minoritären Literatur wieder aufgreift und für den Film adaptiert.⁵⁴ Während im klassischen politischen Kino⁵⁵ das Volk – wenn auch unterdrückt und beherrscht – präsent ist und zu einem Kollektiv geformt wird, erfindet das moderne politische Kino das künftige Volk, das noch fehlt.⁵⁶

„Anders gesagt: Es ist das Revolutionär-Werden der Leute, das fehlt. Nicht unbedingt eine politische Revolution, die auf einen Umsturz einer Herrschaft abzielt, um selbst an die Macht zu gelangen, vielmehr ein revolutionärer Geist, wie er entstehen kann, wenn die herrschenden Verhältnisse unerträglich werden.“⁵⁷

Das zweite Merkmal des modernen politischen Kinos ist die Auflösung der Grenze zwischen Politischem und Privaten. Die beiden Bereiche vermischen sich zusehends, sodass jede persönliche Handlung gleichzeitig auch eine politische ist.⁵⁸ Als drittes Charakteristikum schließlich nennt Deleuze die Verweigerung der Regisseure, negative Stereotype hervorzubringen bzw. diese durch positive zu ersetzen.⁵⁹ Das moderne politische Kino zeigt stattdessen eine Vielfalt von Charakteren, deren sich ständig verändernde Identitäten sich eben nicht mehr in Form von Stereotypen festschreiben lassen.⁶⁰ Dieses neue Identitätsverständnis ist das Merkmal des fehlenden Volkes.

Deleuzes Theorie des modernen politischen Kinos gilt als vage und deshalb als schwer anwendbar.⁶¹ Dies mag insbesondere dann zutreffen, wenn sie

⁵⁴ Vgl. Deleuze und Guattari 1996: 277-288. Eine Zusammenfassung der Kriterien für das moderne politische Kino geben Sutton und Martin-Jones 2008: 54-56.

⁵⁵ Als Vertreter eines solchen klassischen politischen Kinos nennt Deleuze Eisenstein, King Vidor, Ford und Capra. Deleuze 1997b: 278.

⁵⁶ Vgl. ebd.: 280.

⁵⁷ Zechner 2003: 43.

⁵⁸ Vgl. Deleuze 1997b: 283.

⁵⁹ Vgl. ebd.: 283.

⁶⁰ Vgl. Sutton und Martin-Jones 2008: 56.

⁶¹ Vgl. ebd.: 56.

für sich selbst stehend rezipiert wird. An Sinn und Tiefe gewinnt die Theorie erst in der Zusammenführung mit anderen Schriften des Autors, insbesondere mit jenen, die er gemeinsam mit Félix Guattari verfasst hat.⁶² Deren Lektüre trägt maßgeblich zum Verständnis des hier verwendeten Identitätsbegriffs bei und macht klar, warum das Private immer auch politisch sein muss. Im Folgenden erfolgt deshalb ein erster zusammenfassender Überblick über ihre philosophischen Konzepte.

3.2 Linien, Unbewusstes und Begehren

„Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es schießt, es fickt. Das Es... Überall sind es Maschinen, im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen.“⁶³

So beginnt *Anti-Ödipus*, der erste Band von *Kapitalismus und Schizophrenie*. Deleuze und Guattari präsentieren darin ihre Idee des menschlichen Unbewussten als eine ständig produzierende Fabrik. *Anti-Ödipus* ist eine Abrechnung mit der Psychoanalyse, welche durch die Reduktion des menschlichen Unbewussten auf ein Theater der ödipalen Familienstruktur - Vater-Mutter-Kind – des Individuums habhaft werden will.⁶⁴ Das Unbewusste aber ist laut den Autoren vielfältig, produktiv und eben elternlos, wobei es nicht repräsentiert, sondern produziert.⁶⁵ *Anti-Ödipus* ist aber kein Plädoyer für die Abschaffung der Psychoanalyse, wie Deleuze und Guattari selbst immer wieder betonen, sondern ein Angriff auf ihre Praktiken und den Kult um Ödipus.⁶⁶ Vereinfacht gesagt zielt das Werk auf die Befreiung der Gedanken, der Identität und des Begehrens ab und fragt nach den Möglichkeiten eines intensiven Lebens. Es

⁶² *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1* (1977), *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2* (1992), *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1996) und *Was ist Philosophie?* (2000).

⁶³ Deleuze und Guattari 1977: 7.

⁶⁴ Vgl. ebd.: 69.

⁶⁵ Vgl. ebd.: 61.

⁶⁶ Gegen eine solche Falschinterpretation ihres Werkes sprechen sich die Autoren selbst in Interviews aus. Deleuze 1993: 30.

angreift Disziplinen und Wissenschaften, welche fixe, normative und hierarchische Strukturen im menschlichen Denken und Sein errichten bzw. auf solche in ihren Erklärungen zurückgreifen.⁶⁷ Genau dies würde die Psychoanalyse im Dienste des Kapitalismus tun – so die Autoren.⁶⁸ Sie würde aus einem Rhizom einen Baum machen:

„Wenn ein Rhizom verstopft ist, wenn man einen Baum daraus gemacht hat, dann ist es vorbei, dann kann das Begehren nicht mehr strömen, denn das Begehren wird nur durch das Rhizom bewegt und erzeugt. Jedemal wenn das Begehren einem Baum folgt, kommt es zu inneren Rückschlägen, durch die es zusammenbricht und in den Tod getrieben wird. Das Rhizom dagegen wirkt auf das Begehren durch produktive Anstöße von außen ein.“⁶⁹

In ihrem Folgewerk *Tausend Plateaus* führen Deleuze und Guattari das Rhizom als ein neues (Denk-)Modell des Menschen ein, welches sie der westlichen Denktradition, konkret der Psychoanalyse, der Linguistik, dem Strukturalismus und der Informatik entgegen setzten.⁷⁰ Diese Disziplinen funktionieren auf der Grundlage binärer Strukturen nach kausalen und hierarchischen Prinzipien, sind also „baumartig“.⁷¹ Anders als der Baum, der stets von unten nach oben strebt und sich vertikal spiegelt, verfügt das Rhizom, dessen großen und kleinen Wurzeln sich horizontal ausbreiten, über keine sichtbaren Struktur- und Ordnungsmerkmale. Einzelne Punkte im Rhizom können mit jedem anderen verknüpft werden, wodurch beliebige und mannigfaltige Verbindungen entstehen. Typisch für das Rhizom ist neben dem Prinzip der Konnexion und Mannigfaltigkeit auch jenes des „asignifikanten Bruchs“: „Ein Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder anderen Linien weiter fort.“⁷²

⁶⁷ Der Angriff erfolgt sowohl auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene: „As a theoretical way, it assaults the dominant way people think“. Goodchild 1996: 106.

⁶⁸ Deleuze und Guattari unterscheiden allerdings nicht zwischen Kapitalismus und Sozialismus, da beide zwischen dem „despotischen Signifikanten“ und der „schizophrenen Figur“ hin- und hergerissen sind. Vgl. Deleuze und Guattari 1977: 336.

⁶⁹ Deleuze und Guattari 1992: 26.

⁷⁰ Vgl. ebd.: 14.

⁷¹ Vgl. Sutton und Martin-Jones 2008: 3.

⁷² Deleuze und Guattari 1992: 19.

Diese Linien werden von den Autoren als Segmentierungs-, Deterritorialisierungs- und Fluchtlinien bezeichnet. Die drei Arten müssen nicht immer gleichzeitig vorhanden sein, sind aber alle politisch und unterscheiden sich trotzdem deutlich voneinander.⁷³ An einer anderen Stelle bezeichnen Deleuze und Guattari auch das Rhizom explizit als politisch: „Schön, politisch und liebevoll sind nur unterirdische Stränge und Luftwurzeln, der Wildwuchs und das Rhizom.“⁷⁴ Jeder Mensch und jede Gruppe verfügt über Segmentierungslinien, die von molarer oder harter Beschaffenheit sind. Zugespitzt formuliert sind es diese Linien, welche das Individuum gesellschaftsfähig machen. Sie definieren das biologische und soziale Geschlecht, Staats- und Religionsangehörigkeit, gesellschaftliche Klassen, Familienstand, familiäre und soziale Beziehungen, Berufsbilder, etc.⁷⁵ Neben den Segmentierungslinien gibt es Linien von molekularer oder weicher Segmentarität, auf welchen sich kleine Abweichungen von der gesellschaftlichen Norm ergeben und individueller und gesellschaftlicher Widerstand praktiziert wird. Diese Linien schaffen allerdings im Gegensatz zu den nomadischen Linien bzw. Fluchtlinien keinen Ausbruch aus der molaren Segmentarität. Fluchtlinien schließlich sind für das Individuum und die Gesellschaft mit großen Risiken verbunden, da sie in unbekannte Gefilde führen. Sie sind die Linien größter Intensität, die die Schaffung eines *organlosen Körpers* bzw. der Immanenzebene verfolgen. Deleuze und Guattari unterscheiden hier zwischen ihren negativen und positiven Ausprägungen. Nur eine positive Fluchtlinie ist „erfolgreich“, da sie nicht in molare Strukturen zurückkehrt oder dorthin umgeleitet

⁷³ Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 276f.

⁷⁴ ebd.: 27.

⁷⁵ Das Konzept der molaren Linien entspricht jenem der Segmentarität, welches von den beiden Autoren nochmals separat im Plateau „1933 – Mikropolitik und Segmentarität“ in *Tausend Plateaus* aufgegriffen wird. Dieses beginnt mit dem Satz „Man wird von allen Seiten und in allen Richtungen segmentarisiert.“ Im Folgenden wird auf die drei Arten dieses Prozesses – binär, zirkulär und linear – näher eingegangen, die dem Leben eine bestimmte Form geben. ebd.: 284.

wird. Anders als vielleicht angenommen sind es gerade die Fluchtlinien und molekularen Linien, welche eine Beschreibung der Gesellschaft geben.

„Deleuze and Guattari insist that social formations be defined not by their hegemonic institutions and ideologies but by their potential for change, not by their norms but by their 'lines of flight'.“⁷⁶

Die Suche nach diesen Linien bezeichnen Deleuze und Guattari als Schizoanalyse. Anders als die Psychoanalyse, die sich stets auf das ödipale Dreieck als Erklärungsmuster beruft und alles darauf reduziert, kommt diese nahe an historische Probleme heran und ist deshalb gesellschaftspolitisch.⁷⁷

„Eines der Hauptziele der Schizo-Analyse bestünde darin, in jedem von uns nach den Linien zu suchen, die uns durchziehen, das heißt nach den Linien des Wunsches selbst: nicht-figurative abstrakte Linien, Fluchtlinien oder Deterritorialisierungslinien, flexible oder starre Segmentaritätslinien, in denen das Individuum sich verfängt oder sich am Horizont seiner abstrakten Linien bewegt; und herauszufinden, auf welche Weise die Konversionen von einer Linie zu den anderen vor sich gehen.“⁷⁸

Ein wesentlicher Vorteil der Schizoanalyse ist, dass sie für Personen, Gruppen und Gesellschaften, für literarische und filmische Werke, Kunst und vieles mehr brauchbar gemacht werden kann. „[...] sie hat keine Anwendungsprobleme“, wie es in *Tausend Plateaus* heißt.⁷⁹ Wie ihre Anwendung funktioniert, wird im zweiten Teil der Arbeit gezeigt.

⁷⁶ Shaviro 1993: 22.

⁷⁷ Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 54 und Deleuze und Guattari 1977: 127. Eine brauchbare Unterscheidung von Psychoanalyse und Schizoanalyse gibt Guattari in einem Interview. Vgl. Genosko 1996: 206.

⁷⁸ Deleuze 2005: 14. Eine ähnliche Aussage über die Funktion der Schizoanalyse findet sich auch in *Tausend Plateaus*. Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 278.

⁷⁹ ebd.: 278. Weiter vorne im Text setzten die beiden Autoren die Schizoanalyse u.a. mit der Rhizomatik und der Mikropolitik gleich. ebd.: 38.

3.3 Gefüge und ihr Nutzen

Die Linien durchziehen nicht nur das Rhizom, sondern auch Individuen, Gruppen und Gefüge.⁸⁰ Gefüge können behelfsmäßig als individuelle Erfahrungswelten beschrieben werden:

„Auf einer ersten, horizontalen Achse enthält ein Gefüge zwei Segmente, ein Inhaltssegment und Ausdruckssegment. Einerseits ist es ein *Maschinengefüge* von Körpern, Aktionen und Passionen, eine Mischung von Körpern, die aufeinander reagieren; andererseits ein *kollektives Äußerungsgefüge*, ein Gefüge von Handlungen und Aussagen, von körperlosen Transformationen, die zu den Körpern hinzukommen. Und auf einer vertikal ausgerichteten Achse hat das Gefüge einerseits reterritorialisierte oder *territoriale Seiten*, die es stabilisieren, und andererseits *Deterritorialisierungspunkte*, die es fortreißen.“⁸¹

In den mit Claire Parnet geführten und unter dem Titel ABÉCEDAIRE erschienenen Gesprächen erklärt Deleuze die Aspekte des Gefüges am Beispiel eines Barbesuchs.⁸² Da sein Verständnis essenziell für das Verständnis der Arbeit ist, soll die schlüssige Erklärung hier wiedergegeben werden. Jedes Gefüge verweist auf Sachverhalte, die dem Individuum zusagen oder zuwider laufen: In welcher Bar fühle ich mich wohl, was ist dort für ein Publikum etc.? Die zweite Dimension des Gefüges sind dessen Aussagen und Äußerungsstile. Die Bar hat einen gewissen Stil, die Gäste dort reden auf eine bestimmte Art miteinander. Beim Betreten der Bar wählt der Gast einen bestimmten Bereich, das Territorium, aus, in dem er sich wohl fühlt: Tresen oder doch lieber Tisch? Schließlich und endlich erfolgt eine Deterritorialisierung, eine Bewegung. Etwa, weil der Gast sich langweilt, unwohl fühlt etc. und deshalb den Platz wechselt oder das Lokal verlässt. Das bedeutet allerdings nicht, dass Gefüge ausgehend von einem Subjekt konstruiert werden. Das Subjekt ist lediglich ein Teil davon.⁸³ Gefüge müssen stets in Zusammenhang mit dem Begehren gedacht werden,

⁸⁰ Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 276 und 700.

⁸¹ ebd.: 124. Eine graphische Darstellung des Gefüges findet sich bei Pisters 2003: 60.

⁸² Unter D wie Désir.

⁸³ Deleuze und Guattari verweisen auf diesen Umstand in ihrer Beschreibung des Feudalismus als ein Gefüge. Vgl. dazu Deleuze und Guattari 1992: 124f.

welches das Gefüge hervorbringt und durch das es hindurchfließt. Auf diese Weise konkretisiert und differenziert sich das Begehren auf gesellschaftlicher und historischer Ebene.

In *The Matrix of Visual Culture* versucht Patricia Pisters, die philosophischen Konzepte der *Kino-Bücher* mit den gemeinsamen Werken von Deleuze und Guattari zusammenzudenken und für die Filmtheorie brauchbar zu machen. Laut der Autorin vermeidet diese Zusammenführung sowohl eine rein ästhetische, als auch eine rein inhaltliche Analyse von Filme unter der Berufung auf den Philosophen.⁸⁴ In der vorliegenden Arbeit orientiere ich mich an Pisters Arbeitsweise, lege den Schwerpunkt aber auf die Mikropolitik der Filme.⁸⁵ Der jugoslawische Sozialismus wird hier als ein Gefüge verstanden, das in seiner historischen Realität im ersten Teil der Arbeit beschrieben wird. Ausgehend von dessen realen Bedingungen wird das Virtuelle, „das, was zu einer gegebenen Zeit an einem gegebenen Ort möglich ist, möglich war oder möglich sein wird“⁸⁶, zu aktualisieren versucht. Mit Hilfe der Schizoanalyse werden nicht nur die molaren Segmente, welche die fiktiven Charaktere in die festen Identitäten und Körperbilder des Sozialismus zwängen, sondern auch die in den Gefügen und Individuen wirksamen Deterritorialisierungs- und Fluchtlinien, „das Mögliche“, aufgezeigt. Ihr Fliehen ist es, welche das fehlende Volk fabuliert und die Werke der *Neuen Jugoslawischen Films* politisch werden lässt.

⁸⁴ Pisters 2003: 9.

⁸⁵ Einen guten Überblick über den Begriff der Mikropolitik bei Deleuze gibt Paul Patton 2012.

⁸⁶ Rölli 2003: 103.

4 Beispiel Jugoslawien

Im real existierenden Sozialismus war und ist die Filmindustrie eng an staatliche Interessen gebunden. In Zeiten des dogmatischen Sozialismus verkommt der Film zu einem Lehrinstrument ideologischer Bewusstseinsbildung, weshalb unterhaltsame, kritische und experimentelle Filme der Zensur zum Opfer fallen.⁸⁷ In politisch liberaleren Zeiten hingegen findet meist ein rasanter Anstieg von anspruchsvollen und eigenwilligen Produktionen statt. Film wird so zu einem Messgerät für die vorherrschende politische Atmosphäre innerhalb einer Nation.⁸⁸ Auch Jugoslawien stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar.

4.1 Propagandainstrument Film

Die Geschichte des jugoslawischen Films beginnt mit der Machtergreifung der Kommunisten im Zweiten Weltkrieg. Zwar gab es schon vor 1945 eine nationale Filmindustrie, doch war diese auf Grund ihrer spärlichen Nutzung und ihres nur langsam vor sich gehenden Ausbaus von geringer wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung.⁸⁹ Nach der Deklaration der *Föderativen Volksrepublik Jugoslawien* am 29. November 1945 durch die Kommunisten wurde rasch mit dem Wiederaufbau der durch die Gefechte stark beeinträchtigten Filmindustrie begonnen. Wie vor ihm bereits Lenin, Trotzki und Stalin erkannte nämlich auch das neue jugoslawische Staatsoberhaupt, Josip Broz Tito, relativ rasch den Nutzen des Mediums für die kommunistische Partei.⁹⁰ In seinen Augen

⁸⁷ Über die vom Staat festgelegten Aufgaben des Films speziell im jugoslawischen Kontext schreibt etwa Munitić 2005: 17. Zur Geschichte der Zensur in Serbien siehe Kešetović 1997.

⁸⁸ Zum Verhältnis von sozialistischen Staaten und Filmkunst vgl. auch Isaksson und Fuhrhammer 1971: 19-49, Gregor 1978: 263-356, Brändli 2008.

⁸⁹ Einen Überblick über die ersten Jahre 80 Jahre des jugoslawischen Films bis zur Produktion von SLAVICA 1946 gibt Čolić 1997: 21-70. Zur Entwicklung der jugoslawischen Kinematographie ab 1945 siehe Goulding 2002: 14.

⁹⁰ Während seiner Amtszeit betonte Josip Broz Tito immer wieder den bedeutenden Beitrag, welchen der Film zur (Weiter-)Entwicklung der jugoslawischen sozialistischen Gesellschaft leistete. So äußerte er sich selbst wenige Jahre vor seinem Tod in der am 27. Juli 1977 erschienenen Ausgabe der Zeitschrift *Filmska kultura* noch zur Verantwortung der Filmkunst gegenüber dem Sozialismus. Vgl. Vranješ 2008: 82.

konnte Film einen wichtigen Beitrag zur politischen Stabilisierung der jungen Nation leisten, die durch die ethnische, religiöse und politische Diversität der Bewohner ihrer sechs wirtschaftlich unterschiedlich entwickelten Teilrepubliken der ständigen Gefahr innerer Unruhen ausgesetzt schien. Unter Titos Führung versuchte die kommunistische Partei Separationsbestrebungen von Volksgruppen und Landesteilen zu verhindern und unter dem ideologischen Deckmantel des Kommunismus ein friedliches Zusammenleben zu erzwingen. Als gelungenes Beispiel für ein solches galt ihnen die Partisanenbewegung, in welcher Menschen unterschiedlicher Religion und Herkunft im Glauben an ein freies Jugoslawien geeint wurden und gemeinsam in den Krieg zogen. Ihr unerschütterlicher Zusammenhalt war für viele Jugoslawen der wahre Grund für den Sieg über die italienischen und deutschen Okkupationsmächte und Kollaborateure.⁹¹ Das Gefühl der Unbesiegbarkeit bildete nicht nur den Grundstein für ein neues Nationalbewusstsein, sondern legitimierte auch die Vorherrschaft der kommunistischen Partei. In den ersten Nachkriegsjahren wurde das Medium Film also vorwiegend dazu gebraucht, diese kommunistische Geschichtsauffassung in den Köpfen der Jugoslawen zu verankern. Da die Printmedien auf Grund des hohen Prozentsatzes an Analphabeten⁹² als ideologisches Erziehungsmittel nicht mehr in Frage kamen und das Medium Film ebenfalls massentauglich war, investierte die Parteiführung vermehrt in den Ausbau mobiler Projektoren, die ihre politische Propaganda bis in die entlegensten Dörfer bringen sollten.⁹³ Der Vertrieb des Filmmaterials innerhalb der Staatsgrenzen erfolgte so nahezu reibungslos. Probleme gab es hingegen auf dem Gebiet der

⁹¹ Einen guten und sehr ausführlichen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Partisanenbewegung findet sich bei Schmider 2002. Einen allgemeineren und gut zu lesenden Überblick über Jugoslawien, seine Rolle im Zweiten Weltkrieg und seine weitere Entwicklung vermitteln Calic 2010, Sundhaussen 2007 und Hösch 2002.

⁹² Angaben zur tatsächlichen Höhe der Analphabetenrate im Zeitraum von 1931 bis 1951 in Jugoslawien unterliegen starken Schwankungen. Allein für das Jahr 1953 ist von einer Zahl zwischen 12% und 25,4% der Bevölkerung die Rede. Vgl. Miloradović 2012: 59 und Vranješ 2008: 73 und Sundhaussen 1982: 185.

⁹³ Zum Zusammenhang zwischen den technischen Entwicklungen und dem geographischen Gebiet der Einflussnahme durch die kommunistische Partei vgl. Tadić 2009: 159 und Miloradović 2012: 62.

Produktion, da erfahrene und kompetente Fachkräften fehlten. In den ersten Jahren der noch jungen Republik wurden deshalb ideologietreue Parteimitglieder, ehemalige Partisanen und deutsche Kriegsgefangene mit der Herstellung des filmischen Propagandamaterials beauftragt.⁹⁴ Von staatlicher Seite bekamen sie die Anweisung, ausschließlich Filme über den Volksbefreiungskampf und die Geburt des sozialistischen Jugoslawiens zu produzieren.⁹⁵ In Ermangelung filmischen Fachwissens nahmen die Arbeiter daraufhin Anleihe bei den Werken des *Sozialistischen Realismus*, die in den 1930er Jahren unter Stalin entstanden waren.⁹⁶ Diese Kunst hatte die Umerziehung der Massen im Sinne des Kommunismus zum Ziel⁹⁷ und war deshalb „ihrer Form nach [...] gut verträglich, unproblematisch und für die Massen leicht verständlich“.⁹⁸ Nach sowjetischem Vorbild produzierten jugoslawische Produktionsteams nun unzählige Partisanenfilme, die dem Zuschauer die kommunistische und einzig legitime Version der nationalen Vergangenheit zeigten.⁹⁹ Der Krieg wurde zum Kampf zwischen Gut und Böse stilisiert.¹⁰⁰ Während die Ustascha und Tschetniks in den Filmen stets als Volksverräter auftraten, wurden die Partisanen zu Volkshelden stilisiert. Immer lächelnd, volksnahe, mutig und tatkräftig galten sie als positives Beispiel und gute Kommunisten.¹⁰¹ Diese Partisanenfilme zeichneten sich durch „naive and inept scenarios, exaggerated pathos, simplistic stereotyping, technical limitation, and theatrical histrionics“¹⁰² aus. Über die Jahre hinweg verlor das Publikum langsam das Interesse an dieser verfälschten Darstellung der Wirklichkeit und der Romantisierung der kriege-

⁹⁴ Vgl. dazu auch das Interview mit Želimir Žilnik in Kanzleiter und Stojaković 2008: 153.

⁹⁵ Vgl. Levi 2007: 15.

⁹⁶ Zur Rezeption des sozialistischen Realismus in Jugoslawien vgl. ebd.: 14 und Ljubojev 1995: 231.

⁹⁷ Vgl. Morozov 2003: 72.

⁹⁸ Groys 2003: 12.

⁹⁹ Vgl. Haucke 2009: 120f.

¹⁰⁰ Vgl. Vranješ 2008: 96.

¹⁰¹ Vgl. ebd.: 100. Diese Darstellung des positiven Helden weicht kaum von jener in sowjetischen Filmen des sozialistischen Realismus ab. Vgl. Isaksson und Fuhrhammer 1971: 35.

¹⁰² Goulding 2002: 16.

rischen Auseinandersetzungen¹⁰³, was die Parteiführung lange Zeit ignorierte. Im unerschütterlichen Glauben an das Medium als ein ideales Propagandainstrument gab sie bis weit nach 1960 regelmäßig hoch dotierte Partisanenfilme in Auftrag.¹⁰⁴

4.2 Beispiel Slavica (1947)

SLAVICA von Vjekoslav Afrić aus dem Jahr 1946 gehört neben BITKA NA NERETVI [dt.: DIE SCHLACHT AN DER NERVETRA; 1969] von Veljko Bulajić, MOST [dt.: DIE BRÜCKE; 1969] von Hajrudin Krvavac und SUTJESKA (1973) von Stipe Delić zu den wichtigsten jugoslawischen Partisanenfilmen.¹⁰⁵ SLAVICA gilt als der erste nach dem Krieg in Jugoslawien produzierte Spielfilm. Das Werk wurde zu einem Kassenschlager und erreichte über die Jahre hinweg ein Millionenpublikum.¹⁰⁶ Seine Bedeutung liegt jedoch nicht in seinem kommerziellen Erfolg, sondern in der Etablierung stilistischer und dramaturgischer Schablonen.¹⁰⁷ Dieser Umstand rechtfertigt seine nähere Betrachtung.

Von einem künstlerischen Standpunkt aus betrachtet fällt der Wert des Filmes gering aus. So zeugen mehrere Schnittfehler, die unausbalancierte Tonspur und ähnliche „Kinderkrankheiten“ von der fehlenden Erfahrung des

¹⁰³ Zur Periode der romantischen Heroisierung im Kriegsfilm im jugoslawischen bzw. sowjetischen Kontext vgl. Čolić 1984: 180 und Isaksson und Fuhrhammer 1971: 34.

¹⁰⁴ Noch im Jahre 1971 empörte sich etwa der Regisseur Aleksandar Petrović in einer Parteisitzung über die horrenden Förderungen, die den Produzenten von Partisanenfilmen von staatlicher Seite zugute kamen. Im Falle von *Bitka na Neretvi* (Die Schlacht an der Neretva), einem Film von Veljko Bulajić aus dem Jahr 1969, schätzte er diese Summe auf mindestens zehn Millionen Dinar. Vgl. dazu das Sitzungsprotokoll der jugoslawischen Filmarbeiter vom 24.10.1971 „Stenografske beleške sa konsultativnog sastanka u Komisiji Predsedništva SKJ za kulturu sa grupom filmskih radnika“ 24.10.1971.

¹⁰⁵ Die Filme thematisieren die großen Schlachten im Zweiten Weltkrieg, in welchen die Partisanen Erfolge gegen die feindlichen Streitkräfte verzeichnen konnten. Vgl. Haucke 2009: 120.

¹⁰⁶ Die sowjetisch-jugoslawische Koproduktion U PLANINAMA JUGOSLAVIJE [dt.: In den jugoslawischen Bergen] unter der Regie von Abram Room aus dem Jahr 1946 ist damit chronologisch zwar vor *Slavica* einzureihen. Auf Grund der angeblich verfälschten Darstellung des Partisanenführers Josip Broz Tito und der Rolle der Sowjetunion bei der Befreiung Jugoslawiens wurde dem Film dieser besondere Status allerdings wieder aberkannt. Vgl. Čolić 1984: 170 und Vranješ 2008: 83 und 97. Zur Rezeption von SLAVICA vgl. Volk 1986: 139.

¹⁰⁷ Vgl. Tadić 2009: 164.

Produktionsteams.¹⁰⁸ Die übertriebene Mimik, das langsame Sprechen und die überdeutliche Aussprache der engagierten Theaterschauspieler lässt ihr Spiel gekünstelt und aufgesetzt wirken.¹⁰⁹ In den Rezensionen wurde SLAVICA dennoch als der unmittelbare Ausdruck eines historischen Ereignisses gefeiert und als ein Werk vom jugoslawischen für das jugoslawische Volk gepriesen.¹¹⁰

„Die an dieser Produktion beteiligten Arbeiter von Avala Film [Anm.: Eigenname der Produktionsfirma] orientierten sich mehr an den kulturellen Bedürfnissen der breiten Masse und an dem eigenen Pflichtgefühl, einen Teil unserer heroischen Wirklichkeit frühzeitig filmisch mitzugestalten, als am absoluten Erfüllen der künstlerischen Forderungen auf dem heutigen Entwicklungsniveau, die sie dennoch nicht aus dem Blick verloren hatten.“¹¹¹

Der Film spielt in einem kleinen Fischerdorf an der kroatischen Küste. Gegen den Willen ihrer armen Eltern verlobt sich die Protagonistin Slavica mit Marin, einem anständigen, aber erwerbslosen jungen Mann. Der ausgeprägte Gerechtigkeitssinn der beiden lässt sie gegen den ausbeuterischen Besitzer einer Fischfabrik aufbegehren, bis sie von italienischen Soldaten gefangen genommen werden. Unter Androhung der Todesstrafe wollen diese ihre Kooperation mit den Okkupationsmächten erzwingen. Kurz vor der Vollstreckung des Urteils werden die Gefangenen jedoch von Partisanen befreit. Aus Dankbarkeit schließen sie sich ihnen im Kampf gegen die feindlichen Truppen an. Immer wieder können sie kleinere Erfolge für sich verbuchen, doch in der Seeschlacht um die Befreiung der Hafenstadt Split erleidet die Einheit einen schweren Rückschlag. Im Versuch, die Einschusslöcher im Rumpf des Schiffes zu stopfen, stirbt Slavica. Das Ende des Films zeigt die Feierlichkeiten im nun befreiten Split.

¹⁰⁸ Vgl. dazu das Kapitel *Propagandainstrument Film*.

¹⁰⁹ Vgl. Čolić 1984: 524.

¹¹⁰ Vgl. ebd.: 180.

¹¹¹ „Trudbenici Avala filma koji su u njemu radili više su se rukovodili kulturnim potrebama širkih masa i sopstvenim osećajem obaveze da filmski što pre uobiče jedan isečak naše herojske stvarnosti, nego apsolutnim zadovoljavanjem umetničkih zahteva kinematografije na današnjem stepenu razvitka, ne gubeći, pri tom, što je više moguće, ni te zahteve iz vida [...]“. o.N. 28./29.08.1988.



Slavica und Marin:
In Liebe und politischer Gesinnung verbundene Partisanen

SLAVICA ist eine typische ideologische Bekehrungsgeschichte. Ausgelöst durch ihre eigene Inhaftierung erkennen Slavica und Marin die Notwendigkeit zum politischen Handeln und verwandeln sich von gleichgültigen Müßiggängern zu aktiven Revolutionären und Kämpfern für das Allgemeinwohl.¹¹² Diese politische Stellungnahme des Paares teilt die übrigen Figuren in zwei sich feindlich gegenüberstehende Gruppen, wodurch ein in Partisanenfilmen typisches, duales Wertesystem etabliert wird.¹¹³ Auf der einen Seite finden sich Bürger, Kleriker, Faschisten und Nationalsozialisten, welche ausschließlich persönliche Interessen verfolgen und unmoralisch handeln. Dieser heterogenen Gruppe von Antagonisten stehen die Partisanen als eine homogene Bewegung gegenüber. Ihr Zusammenhalt ergibt sich aus dem Prinzip der Gleichheit und Gleichberechtigung aller Mitstreiter. So wird selbst dem stotternden und geistig beeinträchtigten Stipe die Partizipation am bewaffneten Kampf erlaubt. Und Slavica findet als Frau innerhalb eines von Männern dominierten Betätigungsfeldes Respekt und Anerkennung.

Das historisch belegbare Bestreben der Partisanen um eine Gleichstellung der Geschlechter wird von Afrić sehr deutlich in einer Szene thematisiert, die

¹¹² Im Russland des frühen 20. Jahrhunderts lässt Vsevolod Pudovkin in seinen Revolutionsfilmen die Figuren dieselbe moralische Wandlung erleben. Vgl. Isaksson und Fuhrhammer 1971: 27 und 41.

¹¹³ Vgl. Vranješ 2008: 86.

die Verteilung von Waffen innerhalb der Einheit zeigt.¹¹⁴ Dabei kommt es zu einem Aufeinandertreffen konservativ-patriarchaler und liberaler Denkweisen. Slavicas ängstlich wirkende Mutter spricht sich gegen den Waffenwunsch ihrer Tochter aus, da sie die Nutzung von Revolvern den Männern vorbehalten glaubt. Daraufhin bricht unter Partisanen eine Diskussion über die Rechte der Frau aus, die von ihrem Befehlshaber schließlich mit den Worten „Auch sie hat Hände. Auch sie hat einen Kopf. Also hat sie auch das Recht zu kämpfen“ beigelegt wird.¹¹⁵ Slavica erhält schließlich den gewünschten Revolver, der sie zur aktiven Teilnahme an der Front berechtigt. Durch die Übergabe des phallischen Symbols erfährt die weibliche Hauptfigur eine Aufwertung, wodurch abermals die Gleichheit der Geschlechter evoziert wird, die innerhalb der Diegese wiederum nur in der Partisanenbewegung besteht. Der Rezipient soll damit den Gleichheitsgrundsatz als eine dem Kommunismus inhärente Wirklichkeit erfahren.

Vor diesem Hintergrund mag es verwundern, dass Slavica dennoch zur Heldin stilisiert wird. Das widerspricht allerdings in keiner Weise der sozialistischen Propaganda. In ihren kritischen Überlegungen zur sowjetischen Partisanin und Heldenfigur Soja Anatoljewna Kosmodemjanskaja beschreibt Daniela Rahte zwei Varianten des weiblichen Heldentums: jene der weitgehend inaktiven, aber unterstützenden und trauernden Mutter, und jene der jungen und aktiven Kriegerin.

„Die zweite Variante des weiblichen Heldentums ist die Frau, die eine aktive Rolle im Kampf oder in der Verteidigung übernimmt und dafür im Namen Gottes oder der Vorfahren in den Kampf zieht. Religion oder Ideologien relativieren die vermeintliche Eigenleistung der Kämpferin, denn sie handelt nur scheinbar aus eigenem Antrieb, ist vielmehr Ausführende. Sie gibt sich damit zufrieden, Weisungen einer höheren Macht, sei diese göttlich oder ideologisch, zu folgen. Als Auserwählte beendet sie dann das, wozu die anderen nicht fähig waren. Aber um dergleichen tun zu können, muß die kämpfende Heroin nicht nur mutig und entscheidungs-

¹¹⁴ Eine detaillierte Darstellung der Rolle der Frau innerhalb der Partisanenbewegung liefern Reed 1989 und Wiesinger 2008.

¹¹⁵ Im Originalton heißt es: „I ona ima i ruke i glavu. I ona ima pravu da se bori.“

freudig, sondern trotz aller Aktivität auch in der Lage sein, bestimmte, als weiblich identifizierte Verhaltensmuster wie Passivität und Demut zu beherrschen.“¹¹⁶

Im Filmverlauf wird Slavica zur weiblichen (Volks-)Heldin aufgebaut, die bereits von Anfang an mutig und unerschrocken gegen jegliche Art der Bevormundung ankämpft. Trotz der vielversprechenden Aussicht auf ein Ende der Armut ihrer Familie lehnt sie die Ehe mit dem wohlhabenden Fabrikanten ab, da eine Einwilligung einem Verrat an ihren eigenen Werten gleichkäme. Der vorgeschlagene Bräutigam nämlich ist habgierig und verhält sich gegenüber seinen Angestellten herablassend und gemein. Mit der Entscheidung gegen ihn legt Slavica also den Grundstein für ihr Heldentum.

In diesem Zusammenhang gilt es, auf die hier suggerierte Unberührtheit der Protagonistin hinzuweisen. Für die weibliche Hereonbildung ist dieser Aspekt von essenzieller Bedeutung, da die Jungfräulichkeit erst die Vollbringung großer Taten ermöglicht.¹¹⁷ So wird die Hochzeitsnacht des jungen Paares durch Marins Eindrücken am Hochzeitstag geschickt umgangen und damit die Illusion der Unberührtheit der weiblichen Hauptfigur aufrechterhalten.¹¹⁸ Slavica wird zu einer jener Frauen stilisiert, über die Josip Broz Tito später Folgendes sagen wird:

„Die Töchter unseres Volkes standen in den ersten Reihen der Volksbefreiungsarmee und der jugoslawischen Partisaneneinheit. Besonders jene, welche in den unterstützenden Diensten hinter der Front tätig waren, waren sich des historischen Moments bewusst, in dem sich das Schicksal der gesamten Menschheit, das Schicksal aller Frauen entscheidet.“¹¹⁹

¹¹⁶ Rathe 2002: 46.

¹¹⁷ Vgl. ebd.: 55f. Sexuelle Enthaltsamkeit steigerte im Zweiten Weltkrieg das Ansehen der Partisaninnen bei der Zivilbevölkerung. Vgl. Wiesinger 2008.

¹¹⁸ Auf gestalterischer Ebene wird dieser Eindruck noch verstärkt. Die beiden Liebenden sind sich in den Armen liegend zuerst in ihrer dalmatinischen Hochzeitstracht zu sehen. Nach einer Überblendung trägt Marin kriegsbereit die Partisanenuniform und Slavica Arbeitskleidung und ein Kopftuch.

¹¹⁹ „Kćeri naših naroda stale su u prve redove narodnooslobodilčke vojske i partizanskih odreda Jugoslavije. Naša pozadina je, više nego išta drugo, dokaz koliko su one svjesne ovog historijskog momenta, kada se odlučuje sudbina čitavog čovječanstva, kad se odlučuje sudbina žena.“ Koprivica 1980: 7.



Die Szene, die den Film zum Kult machte:
Slavica versucht das Boot vor dem Untergang zu bewahren

„Die Imagination von Weiblichkeit wird in der Regel als eine Allegorie für die Nation, das Land oder politische Ideale verstanden.“¹²⁰ Die Hauptfigur Slavica steht für die Partisanenbewegung und für das jugoslawische Volk, wobei diese Symbolik nicht zuletzt auch durch den Tod der Protagonistin erreicht wird. An ihrem Totenbett, das mit der jugoslawischen Flagge bedeckt ist, salutieren ihre Kameraden in der Partisanenuniform. Ihre Trauer um die Verstorbene hält jedoch nicht lange an, da sie die Kunde von der Befreiung der kroatischen Hafenstadt Split ereilt. Die letzte Szene zeigt die Feierlichkeiten in der Stadt. Trotz der Trauer über den Tod ihrer Tochter bzw. geliebten Ehefrau schließen sich Slavicas Eltern und Marin dem fröhlichen Treiben und Jubel der Befreiten an. Die letzte Aufnahme zeigt die drei unter der jugoslawischen Flagge entschlossen und stolz dem Festzug voranschreiten. Die Freude und das Bewusstsein um die Wichtigkeit dieses kriegesischen Erfolges überwiegen. Das Subjekt ordnet sich dem Kollektiv unter.¹²¹ Mit diesem Kunstgriff macht der Regisseur Afrić die Partisanenbewegung zum eigentlichen Helden der Geschichte und erfüllt damit die in den Film gesetzten Erwartungen der kommunistischen Partei.

Über viele Jahre hinweg stellte der Partisanenfilm in Jugoslawien die einzige mögliche und erlaubte Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte dar.

¹²⁰ Rathe 2002: 45.

¹²¹ Vgl. Daković 2008: 98.

Eine Abkehr von seiner eindeutig propagandistischen Filmsprache setzte mit den zögerlichen Erkundungen einer neuen, modernen Ästhetik Anfang der 1960er ein. Auf inhaltlicher Ebene aber schien „die Zeit der (politisch-taktisch bedingten) Flucht ins längst Vergangene und [damit] Unverfängliche“¹²² erst mit Beginn der 1970er Jahre dank des *Neuen Jugoslawischen Films* für immer vorbei zu sein.

4.3 Der *Neue Jugoslawische Film*

4.3.1 Generationenkonflikt und ideologische Verweigerung

Der *Neue Jugoslawische Film* muss im Kontext des Generationenkonflikts gesehen werden, welcher sich in den 1950er Jahren langsam zuzuspitzen begann und mit den Studentenprotesten 1968 seinen Höhepunkt erreichte.¹²³

In diesen Jahren wurden besonders in der ersten Nachkriegsgeneration Stimmen laut, die den jugoslawischen Gründungsmythos anzweifeln und von Politikern, Wissenschaftlern und Künstlern eine objektive Auseinandersetzung sowohl mit der nationalen Vergangenheit als auch mit der Gegenwart forderten. Im Rahmen dieser Forderungen wurden die Partisanenfilme als „revolutionärer Kitsch“ abgetan:

„In ihren Augen [Anm.: jenen der Regisseure von Partisanenfilmen] sind die Soldaten dieser Revolution nicht wirklich in den Gefängnissen verrottet, sind nicht gestorben und haben nicht getötet, in diesen Filmen isst der Mensch kein Brot, schläft nicht, trägt seine Männlichkeit nicht zwischen den Beinen und sein Gehirn nicht im Kopf. Von Jahr zu Jahr vermerkt unsere Kinematographie die Modereview der gebügelten Uniformen an den geschmeidigen Körpern geschniegelter Salonschönheiten in

¹²² Harmssen 25.03.1971.

¹²³ Vgl. dazu auch das Interview mit dem Zeitzeugen Želimir Žilnik in Kanzleiter und Stojaković 2008: 157.

malerischen Landschaften. [...] Anstelle der Kunst über die Revolution bekommen wir revolutionären Kitsch.“¹²⁴

Im nationalen Selbstverständnis, dessen Eckpfeiler der Gründungsmythos, das im Jahre 1950 eingeführte Selbstverwaltungssystem und die Mitgliedschaft in der 1955 von Tito mitbegründeten *Bewegung der Blockfreien Staaten* waren, zeichneten sich damit erste Risse ab.¹²⁵ Die ideologische Rhetorik zeigte keine Wirkung mehr. Die junge Generation verlor angesichts der schlechten wirtschaftlichen Lage des Landes den Glauben an den Sozialismus. Die jugoslawische Gesellschaft hatte mit einer hohen Emigrations- und Arbeitslosenrate, Rezession und sozialer Ungerechtigkeit zu kämpfen.¹²⁶

Künstler, Philosophen und Wissenschaftler begannen, sich kritisch zur Lage der Nation zu äußern.¹²⁷ In ihren Werken und Schriften thematisierten sie die wirtschaftlichen und soziokulturellen Probleme des Landes und suchten auf der Grundlage der marxistischen Basiswerke nach Verbesserungsvorschlägen. Ihre Überlegungen bildeten den theoretischen Unterbau für die Studentenproteste 1968.¹²⁸

Die Studenten fürchteten eine Bildungsmisere und protestierten gegen überfüllte Hörsäle, schlechte Betreuungsverhältnisse, unzureichende Wohnmöglichkeiten und fehlende Berufsaussichten für Absolventen. Gleichzeitig unterstützten sie die Forderungen der Intellektuellen und Künstler nach einer

¹²⁴ Pavlović 1961 in *Yu film danas*, zitiert nach Vranješ 2008: 97. „Po njima, borci koju su stvarali tu revoluciju nisu istinski trunuli po tamnicama, nisu ginuli i nisu ubijali, u ovim filmovima kao da čovek ne jede hleb zemaljski, ne spava, ne nosi muškost među nogama i mozak u glavi. Iz godine u godinu naša kinematografija u živopisnim pejzažima primećuje modne revije opeglanih uniformi na gipkim telima nalickanih salonskih lepotana. [...] Umesto umetnosti o revoluciji dobijamo revolucionari kič.“

¹²⁵ Zur *Bewegung der blockfreien Staaten* und zum Selbstverwaltungssystem vgl. Grothusen 1975: 159 und 206 Hudson 2003: 45-50.

¹²⁶ Eine explizitere Übersicht über die wirtschaftlichen und innenpolitischen Schwierigkeiten der *Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawiens* findet sich bei Rusinow 1977: 205.

¹²⁷ Eine besondere Rolle in der theoretischen Aufarbeitung der gesellschaftspolitischen Situation übernahm dabei die *PRAXIS*-Gruppe, deren Mitglieder sich in allen jugoslawischen Teilrepubliken für einen humanistischen Sozialismus einsetzten. Zu einer genaueren Darstellung der Gruppe vgl. Rütten 1993.

¹²⁸ Eine ausführliche Beschreibung der jugoslawischen Studentenproteste zwischen 1960 und 1970 findet sich bei Kanzleiter und Stojaković 2008.

Schwächung des Personenkults um Josip Broz Tito und der parteilichen Vormachtstellung. In ihren Augen kümmerte sich der Parteikader nur um die Sicherung der eigenen Machtposition, nicht aber um die existenziellen Probleme der Mehrheitsbevölkerung. Die Studenten forderten mit Phrasen wie „Nieder mit der roten Bourgeoisie“ eine gerechte Umverteilung von Wohlstand, Macht und Rechten. Ihr Programm war das Programm des *Bundes der Kommunisten Jugoslawien* und die jugoslawische Verfassung, in denen die Gleichberechtigung aller Bürger festgeschrieben stand. Der kommunistischen Partei wurde die unzulängliche Umsetzung ihrer eigenen Grundlagen vorgeworfen. In Belgrad kam es zur öffentlichen Solidarisierung der Künstler mit den protestierenden Studenten. Unter ihnen befanden sich mit Dušan Makić, der in den Aktionsausschuss gewählt wurde, und Želimir Žilnik, der die Besetzung der Belgrader Universität dokumentarisch festhielt, zwei wichtige Vertreter des *Neuen Jugoslawischen Films*.¹²⁹ Die gewonnenen Eindrücke verarbeitete er in seinem Kurzfilm LIPANJSKA GIBANJA [dt.: JUNI UNRUHEN; 1969], welcher wiederum als Ausgangspunkt für seinen ersten, preisgekrönten Spielfilm RANI RADOVI [dt.: FRÜHE WERKE; 1969] fungieren sollte. Der Vollständigkeit halber soll hier auf die solidarische, wenn auch weniger sichtbare Unterstützung zweier weiterer Vertreter des *Neuen Jugoslawischen Films* aufmerksam gemacht werden. Der Drehbuchautor Branko Vučićević und der Regisseur Živojin Pavlović fanden sich ebenfalls bei den studentischen Protestkundgebungen ein. Pavlović führte detailgetreu Tagebuch über das Fortschreiten der Proteste. Mit der Veröffentlichung seines Augenzeugenberichts wartete er jedoch wegen der von der Partei unternommenen repressiven Maßnahmen gegen seine Person einige Jahre.¹³⁰ Doch die 1984 erschienene erste Ausgabe des Werks wurde auf Geheiß der Zensurbehörde vernichtet.¹³¹ Eini-

¹²⁹ Vgl. Kanzleiter und Stojaković 2008: 167.

¹³⁰ Auf die Gründe für das schwierige Verhältnis zwischen Staat und Regisseuren komme ich weiter unten im Text zu sprechen.

¹³¹ Vgl. Milanović Hrašovec 2008.

ge Exemplare konnten gerettet werden, sodass das Buch schließlich im Jahr 1999 unter dem Titel *Ispljuvak pun krvi* erscheinen konnte.¹³² Pavlović beschreibt darin den sich über mehrere Jahre hinweg vollziehenden Wandel im gesellschaftlichen Denken.¹³³ Die Studentenproteste deutete er als Abkehr der Jugend von den bis dahin bestehenden Lebensentwürfen und Wertesystemen der älteren Generationen und den Wunsch nach einer aktiven Gestaltung der eigenen Lebenswirklichkeit entsprechend der eigenen Vorstellungen.¹³⁴ Doch die an die Proteste geknüpften Hoffnungen auf gesellschaftliche Veränderungen wurden rasch enttäuscht.¹³⁵ Tito, der den Machtverlust der kommunistischen Partei sowie die Schädigung des guten Rufes Jugoslawiens im Ausland fürchtete, ging mit repressiven Maßnahmen gegen die Protestierenden vor. Studenten und ihre Familien wurden bei ihrer Wohnungs- und Arbeitssuche zusätzliche Hindernisse in den Weg gelegt. Die Unterkünfte der Studenten wurden in regelmäßigen Abständen durchsucht, die Zeitungen druckten Hetzartikel gegen sie und die Staatsanwaltschaft reichte Klage gegen die Protestierenden ein.¹³⁶ Um aber auf internationaler Ebene den Schein des liberalen Sozialismus zu wahren, führte Tito gleichzeitig offizielle Verhandlungen mit den Studenten. In einer öffentlichen Ansprache lobte er sie für ihren Einsatz für eine Verbesserung der nationalen Situation und versprach ihnen seinen Rücktritt, sollte er ihren Forderungen auf universitärer Ebene nicht Folge leisten.¹³⁷ So gelang ihm durch falsche Versprechungen schließlich die Niederschlagung der Proteste in allen Universitätsstädten des Landes.

¹³² Vgl. Milanović Hrašovec 2008.

¹³³ In meiner Arbeit beziehe ich mich auf die 2008 unter demselben Titel erschiene Ausgabe des *Službeni glasnik* Verlags.Pavlović 2008.

¹³⁴ Pavlović denkt über den Generationenkonflikt ähnlich wie Pierre Bourdieu, der diesen weniger als das Resultat des Altersunterschieds, sondern als ein Aufeinanderprallen unterschiedlicher, unter anderem durch die Existenzbedingungen erzeugter Habitusformen beschreibt. Vgl. Fuchs-Heinritz und A. König 2011: 122.

¹³⁵ Vgl. Pavlović 16.02.2000.

¹³⁶ Zu den Repressionsmechanismen, welchen sich politische Gegner ausgesetzt sahen, gibt der Verteidiger der angeklagten Studenten, Srđan Popović, in einem Interview ausführlich Auskunft. Vgl. Kanzleiter und Stojaković 2008: 106.

¹³⁷ Zum genauen Inhalt der Rede vgl. ebd.: 250.

Inwieweit die hier skizzierten historischen Vorkommnisse die Entwicklung des *Neuen Jugoslawischen Films* tatsächlich beeinflusst haben, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, selbst wenn einige Produktionen auf Grund inhaltlicher Aussagen in der Protestkultur verankert werden können. Allerdings lassen sich Ähnlichkeiten im Aufbau und Verlauf der beiden Bewegungen feststellen. Wie die Studenten wandten sich die Regisseure von bestehenden Traditionen ab, organisierten sich selbst in kleinen Arbeitsgemeinschaften und drückten ihren Unmut über soziale und politische Missstände zunächst zögerlich, dann aber immer expliziter und aggressiver aus. Und wie die Studentenproteste fand auch der *Neue Jugoslawische Film* sein Ende durch das geschickte und erfolgreiche Eingreifen der kommunistischen Partei. Im Folgenden werden nun die Entwicklung der kinematographischen Bewegung und die stetig voranschreitende Politisierung des Mediums besprochen.

4.3.2 Neue Räume für Ideen: Kinematheken, Filmmagazine, Kino-kлубs und Filmarbeiterkollektive

Wie konnte der *Neue Jugoslawische Film* zu einem Moment des Widerstands innerhalb eines so rigiden Staatssystems werden? Wie und wo konnte sich eine (künstlerische) Opposition bilden, die die Politik der herrschenden kommunistischen Partei öffentlich kritisierte? Und warum wurde diese kritische Strömung nicht bereits im Vorhinein von Seiten des Staates zensuriert und verboten? Warum sollte es bis in die frühen 1970er Jahre dauern, bis das Katz-und-Maus-Spiel zwischen dem Staat und den Filmemachern entschieden war und die *Schwarze Welle* als politische und extremste Ausprägung des *Neuen Jugoslawischen Films* ein gewaltsames Ende fand? Im folgenden Kapitel versuche ich, Antworten auf diese Fragen zu geben.

Eine notwendige Voraussetzung für jegliche Entstehung von kritischen und sich in Opposition zu bestehenden Regimen artikulierenden Stimmen ist das Vorhandensein dafür geeigneter Räume. Raum ist dabei nicht nur als eine

klar definierte, territorial abgegrenzte Lokalität, sondern ergänzend dazu als ein der Gesellschaft inhärentes Abstraktum zu denken.¹³⁸ Diese Räume bilden Nischen im gesellschaftlichen System, in welchen sich die Kritiker abgeschottet von äußeren Einflüssen und unter laborähnlichen Bedingungen im Hinblick auf das Aufeinandertreffen mit den Gegnern, d.h. den staatlichen Behörden, den Zeitungen, die Medien etc. ausprobieren und artikulieren können. Für den *Neuen Jugoslawischen Film* waren solche Räume die Kinemathek in Belgrad, Filmmagazine, Kinoklubs und Filmarbeiterkollektive.

1949 verpflichtete das nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mit dem Auf- und Ausbau der jugoslawischen Filmindustrie beauftragte *Komitee für Kinetographie* die bereits 1944 in Belgrad gegründete nationale Kinemathek mit der Archivierung aller verfügbaren Filme zu Unterhaltungs-, Weiterbildungs- und Forschungszwecken.¹³⁹ Mit der Eröffnung des eigenen Kinos im März 1952 wurde das Archiv zu einem Begegnungsraum für Filminteressierte.¹⁴⁰ Die Kinemathek ermöglichte ihnen den Zugang zu wichtigen Werken der Filmgeschichte, hier lernten sie im Schauprozess bestimmte Techniken der Inszenierung und Montage kennen und konnten sich nach den Projektionen darüber unterhalten. Das Spektrum der gezeigten Filme reichte von amerikanischen Western über Werke des italienischen Neorealismus, Antikriegs- und russische Revolutionsfilme bis hin zu Dokumentationen. Kommunistische Filmkunst wurde ebenso gezeigt wie Produktionen aus dem kapitalistischen Westen. Es gab keine Zensur. Projiziert wurde, was vorhanden war.¹⁴¹ Die jugoslawische Kinemathek wurde damit – gewollt oder nicht – zu einer demokratischen Zelle inmitten des sozialistischen Staates. Als eine öffentliche, aber sich selbst finanzierende Einrichtung übernahm sie damit eine wichtige Rolle in der Aus-

¹³⁸ Diese Räume können im Sinne von Michel Foucault als Heterotopien verstanden werden. Vgl. dazu Foucault 1992: 39.

¹³⁹ Vgl. DeCuir 2011b: 44.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.: 45.

¹⁴¹ Über das Filmrepertoire der jugoslawischen Kinemathek und ihre Bedeutung als Lehrstätte schreibt auch der serbische Filmtheoretiker und Regisseur Dinko Tucaković. Vgl. Tucaković und Nikodijević 2000: 121.

bildung der Zuschauer und in der Heranbildung einer neuen Generation von Filminteressierten und Filmschaffenden.

Die Auseinandersetzung mit dem Medium fand auch auf einer theoretischen Ebene statt. In nationalen Fachzeitschriften und Zeitungen schrieben Cinephile über medienspezifische und ästhetische Fragen und besprachen einzelne Werke.¹⁴² Die Arbeit erwies sich jedoch als schwierig, da der Staat bestimmte Erwartungen an die Berufsgruppe der Filmkritiker stellte. Sei sollten als Vermittler zwischen Kunst und Volk agieren, durch ihre Expertise das Kunstwerk den Rezipienten verständlich machen und auf diesem Weg einen Beitrag zu deren ideologischen Bewusstseinsbildung leisten. Eine ideale Kritik im Verständnis der kommunistischen Partei musste deshalb neben der Struktur des Filmes auch dessen historische Dimension, seinen möglichen Einfluss auf die Öffentlichkeit und seine Bedeutung für die jugoslawische Gesellschaft besprechen.¹⁴³ Diese Erwartungshaltung hatte zur Folge, dass Rezensionen von verschiedenen Kritikern zu demselben Film in Wort und Inhalt stets ähnlich ausfielen. Subjektive Eindrücke und eigene Gedanken fanden darin keinen Eingang. Das Heranziehen wissenschaftlicher Theorien zur Untermauerung des fachmännischen Urteils war ebenfalls unerwünscht, da die Filmbesprechungen leicht verständlich sein sollten.¹⁴⁴

Die staatliche Kontrolle über die Texterzeugnisse wurde 1960 mit einem Gesetz gesichert, demzufolge jedes Presseerzeugnis nach seiner Fertigstellung dem zuständigen Staatsanwalt vorgelegt werden muss.¹⁴⁵ Obwohl eine Zensur nur im Kriegsfall vorgesehen war, ermöglichte der Gesetzestext ein behördliches Einschreiten bei einer Nichtübereinstimmung des Inhalts mit den auf

¹⁴² Der Schriftsteller und Regisseur Živojin Pavlović spricht im Rahmen eines ausführlichen Interviews auch über seine Erfahrungen als Filmtheoretiker und -kritiker. Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 15.

¹⁴³ Eine kurze Zusammenfassung der bestehenden Probleme im Filmbereich, zu welchen auch zu „persönliche“ Filmkritiken gezählt wurden, findet sich in einem Informationsschreiben des jugoslawischen Generalsekretariats vom 5. Januar 1965. Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 15.

¹⁴⁵ Vgl. dazu Stojšin 29.04.1968.

nationaler Ebene vertretenen Werten und Interessen der Partei.¹⁴⁶ Die Filmkritik war dennoch ein Laboratorium des Widerstandes, denn im Kräftemessen mit den staatlichen Behörden lernten die Kritiker, sich auf kreative und subversive Weise gegen die ideologische Meinung durchzusetzen. Jene, die wegen der strikten Auflagen und Kontrollen das Interesse an der Tätigkeit verloren, wandten sich der praxisorientierteren und etwas zwangloseren Regiearbeit zu. Unter ihnen fanden sich auch mit Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović und Dušan Makavejev auch zukünftige Vertreter des *Neuen Jugoslawischen Films*.

Eine Möglichkeit zum Einstieg in die Filmpraxis bot sich die Mitgliedschaft in einem der in größeren Städten bestehenden Kinoklubs.

„Le principe de base du mouvement du cinéma amateur (...) est fondé sur la conviction que les adolescents des dernières années du secondaire devraient apprendre à s'exprimer par le moyen du cinéma comme ils ont appris à marcher et à parler, comme ils apprennent à lire et à écrire à l'école, et comme ils apprennent les principes fondamentaux des mathématiques et des sciences naturelles. Chaque personne, chaque enfant a le droit de s'exprimer au moyen du cinéma.“¹⁴⁷

Innerhalb des Selbstverwaltungssystems, welches 1950 zu Dezentralisierungszwecken eingeführt worden war und kleineren Organisationen und Interessengemeinschaften Unabhängigkeit und Selbstbestimmung zusprach, übernahmen die Kinoklubs eine beratende und unterstützende Funktion in der Aus- und Weiterbildung von Amateurfilmemachern. Die Kinoklubs teilten keine kulturpolitischen oder ideologischen Ansichten, sondern verstanden sich als freie Arbeits- und Produktionsstätten.¹⁴⁸ Für ihre Mitglieder organisierten sie Filmprojektionen und fachspezifische Kurse, in welchen sie mit der Technik vertraut gemacht wurden. Ihr Besuch war anders als an den Akademien nicht verpflichtend. Auf diese Weise distanzierten sich die Kinoklubs von der Praxis

¹⁴⁶ Zur ausführlichen Darstellung der offiziell eigentlich inexistenten Pressezensur im sozialistischen Jugoslawien vgl. Grothusen 1975: 440.

¹⁴⁷ Offener Brief der jugoslawischen Cineasten aus dem Jahr 1966, zitiert nach M. Liehm und A. Liehm 1989: 426.

¹⁴⁸ So charakterisierte der Regisseur Željimir Žilnik die jugoslawischen Kinoklubs in einem mit der Autorin geführten Interview am 20.12.2012.

der universitären Einrichtungen, die weiterhin auf eine strikte Hierarchie und Bürokratie bauten. Auch der Eintritt in einen Kinoklub war recht unkompliziert. Interessierte mussten dafür nur einige Fragen zu ihren Erfahrungen und möglicherweise bereits bestehenden Fähigkeiten im Umgang mit der Kamera beantworten. Daraufhin erhielten sie die Mitgliedschaft und kamen ihrem Traum von der Realisierung eines eigenen Films ein gutes Stück näher.¹⁴⁹ Einige der dem *Neuen Jugoslawischen Film* zugerechneten Regisseure produzierten so in den Kinoklubs ihre ersten Werke.¹⁵⁰

Die mit Beginn der 1960er Jahre relativ gut strukturierte jugoslawische Filmlandschaft beinhaltete jedoch noch eine weitere Möglichkeit zur eigenständigen Filmproduktion. Neben den großen, staatlichen Produktionsfirmen, die bereits etablierte Regisseure unter Vertrag hatten, und den kleineren Kinoklubs, deren Angebot sich speziell an Amateure richtete, gab es die *Filmska Radna Zajednica*, sogenannte Arbeiterkollektive.¹⁵¹ Diese waren eine direkte Folge des Selbstverwaltungssystems, das jedem Jugoslawen die Chance zur aktiven Gestaltung seiner Lebenswirklichkeit und zur direkten Mitbestimmung bot. Innerhalb bestehender Organisationen und Gemeinschaften war das Formulieren der eigenen Vorstellungen und Bedürfnisse im Hinblick auf interne Angelegenheiten ausdrücklich gewünscht. Die Arbeiter verwalteten sich selbst und waren nicht mehr dem Betriebsrat untergeordnet. Das Selbstverwaltungssystem erleichterte auf Grund der damit einhergehenden Reduktion der staatlichen Bürokratie auch die Bildung neuer kollektiver Verbände, die in einer bestimmten Absicht und unter vorheriger Festlegung der Bedingungen gegründet wurden. Auf diese Weise entstanden eben jene Arbeitskollektive, in welchen

¹⁴⁹ Trotz dieses stets ausdrücklich betonten Vereinscharakters bezichtigte Živojin Pavlović den Kinoklub Belgrad des bürokratischen und hierarchischen Umgangs mit seinen Mitgliedern. So waren angeblich der Besuch der Kurse sowie eine Assistententätigkeit zu erfüllende Voraussetzungen, wollte man selbst irgendwann die Regie im eigenen Film übernehmen. Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 9.

¹⁵⁰ Als wichtige Beispiele für den Kinoklub Belgrad seien unter anderem IZDAJNIK (1964) von Kokan Rakonjac und DELJE (1968) von Mića Popović genannt.

¹⁵¹ Želimir Žilnik im Interview mit der Autorin am 20.12.2012.

sich mehrere Interessierte mit dem Wunsch nach der Realisierung eines Filmprojektes zusammenschlossen.

„Die Möglichkeit also, als Amateur überhaupt einen Film zu drehen, ist wieder ein Verdienst des Selbstverwaltungssystems gewesen, denn wir konnten mit den Unternehmen eine Art Abkommen schließen, dass sie uns ihre Technik und wir unsere Arbeit zur Verfügung stellen.“¹⁵²

Die ausbleibende finanzielle Beteiligung der Produktionsfirmen brachte den Filmemachern die gewünschte künstlerische Freiheit. Durch den Austausch von Equipment und Arbeitskraft entstanden zahlreiche unabhängige Kurz- und Spielfilme, die formale Experimente anstellten und auf inhaltlicher Ebene neue Wege beschritten. Die Arbeit am Film war dabei weniger kommerziell als vielmehr künstlerisch motiviert, da eine Entlohnung des Filmteams ohnehin nur bei ausreichenden Einspielergebnissen und nach Abtreten des halben Gewinns an die Produktionsfirmen stattfand.¹⁵³

Die Existenz all dieser (abstrakten) Räume – der Kinemathek, der Filmkritik, der Kinoklubs und der Filmarbeiterkollektive – leiten die Geburt des *Neuen Jugoslawischen Films* ein. Hier übten sich die angehenden Filmarbeiter in Kritik, Analyse und Produktion und testeten ihre Argumentationsfähigkeit und ihr Durchhaltevermögen in zahlreichen Auseinandersetzungen mit Staatsanwälten. Die Nutzung der Räume erfolgte nicht in chronologischer Reihenfolge, vielmehr wurden sie parallel zueinander in Anspruch genommen. Die Mitglieder des Kinoklubs frequentierten dessen Kurse, schrieben gleichzeitig aber auch Filmkritiken, verstanden die Kinemathek als Ort der Begegnung und versuchten die Verwirklichung ihrer ersten eigenen Projekte in selbst organisierten Arbeiterkollektiven. Zwar wurden bestimmte Räume entsprechend der Bedürfnissen ihrer Besucher mehr als andere genutzt, doch in ihrer Bedeutung für die jugoslawische Kinematographie ragt keiner von ihnen über die anderen hinaus. Und so ist es gerade die daraus resultierende Freiheit zur

¹⁵² Želimir Žilnik in Kanzleiter und Stojaković 2008: 153.

¹⁵³ Vgl. ebd.: 153.

gleichzeitig theoretischen und praktischen Beschäftigung mit dem Medium, die zum essentiellen Charakteristikum des *Neuen Jugoslawischen Films* wird.

4.3.3 Was ist der *Neue Jugoslawische Film*?

Ab Beginn der 1960er gewann in Jugoslawien eine junge und aufgeweckte Generation an Kontur, die sich im gleichen Maße für Politik und Filmkunst interessierte. Sie situierte sich in Opposition zu den älteren und bis zu jenem Zeitpunkt tonangebenden Generationen und forderte Reformen im Sinne gesellschaftspolitischer Weiterentwicklung. Anstatt das Volk mit Filmen über die glorreiche jugoslawische Vergangenheit einzulullen, sollten konkrete Maßnahmen zur Anhebung des Lebensstandards eingeleitet werden. Die Jungen sprachen den Film damit von seiner Funktion als Propagandainstrument der kommunistischen Partei frei und begannen ihn selbst als Experimentierfeld und Ausdrucksmittel zu nutzen.¹⁵⁴ Der *Neue Jugoslawische Film* war geboren. Doch was genau ist unter diesem zu verstehen? Was zeichnete ihn inhaltlich und stilistisch aus? Worin unterschied er sich von der vorhergegangenen Filmtradition? Und wie und wozu nutzte die junge Generation das Medium Film?

Bevor ausführlicher auf die formalen und inhaltlichen Besonderheiten der Filme eingegangen wird, soll zuerst der Zeitraum, von welchem hier die Rede ist, abgesteckt werden. Mit geringen Variationen wird die Dauer des *Neuen Jugoslawischen Filmes* mit den zehn Jahren zwischen 1961 und 1971 angegeben.¹⁵⁵ Der Film DVOJE [dt.: ZWEI] gilt bei der überwiegenden Mehrheit von Fachkundigen als erstes Werk einer neuen künstlerischen Machart und dessen Regisseur, Aleksandar Petrović, als geistiger Gründungsvater dieses kinematographischen Umschwungs. Weit seltener kommt es unter ihnen allerdings zu einer Einigung über das letzte Werk des *Neuen Jugoslawischen*

¹⁵⁴ Vgl. Tirnanić 11.11.1969: 1540.

¹⁵⁵ Vgl. dazu etwa die etwas allgemeiner gehaltenen Auseinandersetzungen mit dem jugoslawischen Film bei DeCuir 2011b, Goulding 2002 und Iordanova 2001.

Films. Als Schlusslichter der Bewegung werden abwechselnd WR:MISTERIJE ORGANIZMA [dt.: WR: DIE MYSTERIEN DES ORGANISMUS, 1971] von Dušan Makavejev und PLASTIČNI ISUS [dt.: PLASTIC JESUS, 1971] von Lazar Stojanović genannt. Da das Ende der kinematographischen Bewegung durch ein restriktives Vorgehen der Behörden gegen die Filmemacher über einen langen Zeitraum hinweg herbeigeführt wurde, erscheint mir die Koppelung an eine spezifische Produktion nicht besonders sinnvoll. Die Angabe des Jahres 1971 sollte als Orientierungspunkt im Hinblick auf die zeitliche Eingrenzung genügen.

Es mag ein wenig verwundern, dass die als Eckpunkte dienenden Spielfilme von serbischen Filmemachern stammen. Dies lässt sich damit erklären, dass Serbien auf Grund seiner im Vergleich zu den übrigen Teilrepubliken relativ guten ökonomischen Situation über das notwendige Budget für den Ausbau und die Förderung der regionalen Filmindustrie verfügte. Allein aus der Quantität der filmischen Produktionen ergab sich für Serbien bereits ein nationaler Vorteil gegenüber wirtschaftlich schwächeren Teilrepubliken wie Mazedonien oder Bosnien und Herzegowina.¹⁵⁶ Gleichzeitig ermöglichte die Dezentralisierung der jugoslawischen Filmlandschaft regionale Schwerpunktsetzungen. Während das Interesse in Kroatien besonders dem Animationsfilm und dem formalen Experimentieren mit dem Medium galt, lag der Fokus in Serbien auf der Produktion von Dokumentar- und Spielfilmen.¹⁵⁷ Auf Grund dieser unterschiedlichen regionalen Entwicklungen wurde die Bezeichnung *Neuer Jugoslawischer Film* bzw. *Schwarze Welle* von Kritikern und Wissenschaftlern hauptsächlich mit den Werken der serbischen Filmemacher in Verbindung gebracht. Die serbischen Spielfilme brachen mit der bis zu jenem Zeitpunkt bestehenden Tradition der Partisanenfilme. Zwar war das Genre dasselbe geblieben, doch

¹⁵⁶ Vgl. Goulding 2002: 63.

¹⁵⁷ Eine sehr kurze, aber leicht nachvollziehbare Darstellung über die Entwicklung und Besonderheiten der jugoslawischen Filmlandschaft gibt Ana Janevski 2011. Siehe auch M. Liehm und A. Liehm 1989: 426f.

hatten sich die Fragestellungen der Autoren und deren Zugang zu bestimmten Themen deutlich verändert. Viele von ihnen hatten ein „fachfremdes“ Studium wie Rechtswissenschaften, Psychologie oder Malerei abgeschlossen und kamen als Amateure zum Film. Nicht zuletzt die Diversität der Bildungswege der Regisseure ließ den *Neuen Jugoslawischen Film* zu einem Konglomerat unterschiedlicher Stile, Techniken und Themen werden. Nicht ohne Grund bezeichnete der Filmtheoretiker Dušan Stojanović in einer Diskussion über den *Neuen Jugoslawischen Film* diesen mit dem sprichwörtlichen Sinn als „Revolution“.¹⁵⁸

Revolutionär war auch die Arbeitsweise der Regisseure, die nicht nur eine Konsequenz ihrer schlechten ökonomischen Situation war. Die Amateure bekamen die benötigte Technik zwar zur Verfügung gestellt, beglichen aber die auf dem Filmset anfallenden Kosten mit den Ersparnissen aus ihren eigenen Taschen.¹⁵⁹ Zur Reduktion der Produktionskosten verzichteten sie auf kostspielige Settings und drehten häufig im Freien. Als Schauplätze ihrer Handlung wählten sie öffentliche Plätze, die städtische Peripherie oder ländliche Gegenden. Als eine weitere Maßnahme zur Kostensenkung engagierten sie für die Rollen Laiendarsteller oder unbekannte Schauspieler, denen keine großen Gagen bezahlt werden mussten. Ein weiterer Vorteil in der Arbeit mit ihnen bestand in der aus ihrer Unerfahrenheit resultierenden Experimentierfreude und Unbefangenheit im Spiel. Anders als bereits etablierte Schauspieler nahmen sie auch negativ konnotierte und schwierige Rollen an und ließen vor laufender Kamera auch mal widerstandslos die Hüllen fallen. Das Zeigen des vollkommen nackten Körpers war für die Regisseure und ihre Darsteller kein Tabu

¹⁵⁸ o.N. 1967: 1357. Immer wieder kommt es zur Bezeichnung des *Neuen Jugoslawischen Films* als eine Aufruhr, eine Revolte, ein Aufbegehren und Ähnliches. Vgl. auch Ajanović 17.12.1989.

¹⁵⁹ Vgl. dazu die Aussage Dušan Makavejev in der Diskussion zum *Neuen Jugoslawischen Film* in o.N. 1967: 1124. Angeblich scherzten die Regisseure damit, hinsichtlich der Produktionskosten die billigsten Filme der Welt zu drehen. Vgl. Husić 13.12.1968.

mehr.¹⁶⁰ Ähnlich einer Hand oder eines Gesichts wurde dieser nun als ein vollkommen natürliches Ausdrucksmittel gesehen.¹⁶¹ Mit diesem neuen Verständnis von Körperlichkeit knüpften die Regisseure an die studentischen Protestbewegungen an, welche dem Körper und der menschlichen Sexualität eine große Bedeutung in der Befreiung des Menschen aus dem ihn unterdrückenden Gesellschaftssystem zusprachen.

Neben der durch das Selbstverwaltungssystem geförderten, etwas unkonventionellen Arbeitsweise lassen sich auch auf inhaltlicher Ebene Gemeinsamkeiten der Autoren feststellen. Im Schaffen der Filmemacher sind zwei große thematische Schwerpunkte auszumachen.¹⁶² Einerseits setzten sie sich in ihren Werken mit den Lebenswelten der Jugend, ihren Problemen und Wünschen auseinander. Einen idealen Handlungsrahmen dafür bot die Liebesbeziehung bzw. das amouröse Abenteuer zweier Protagonisten. Diese standen jedoch nur selten unter einem guten Stern. Die vorgeführten zwischenmenschlichen Beziehungen waren von Misstrauen, Egoismus, Langeweile und Gewalt geprägt. Die gescheiterte, unmögliche und schmerzhaftes Liebe hielt damit Einzug in das jugoslawische Kino und löste die sittliche, romantische und glückliche Zweisamkeit ab. Andererseits zeigten die Regisseure des *Neuen Jugoslawischen Films* großes Interesse am Leben auf dem Land. Dessen filmische Darstellung deckt sich allerdings nicht mit den romantischen Vorstellungen eines Bauerlebens. Die Filmemacher zeigen das Leben hier als die tagtägliche Sicherung des eigenen Überlebens, harte körperliche Arbeit, die reduzierten Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung und das Funktionieren innerhalb einer Dorfgemeinschaft. Das dörfliche Milieu wird dabei auch durch die Abwesenheit des sozialisti-

¹⁶⁰ Vgl. dazu das Interview mit Milja Vujanović zu ihrer Nacktrolle in Želimir Žilniks Film *RANI RADOVI* in Konstantinović 19.01.1969.

¹⁶¹ Vgl. dazu die Aussage Branko Sömens in der Diskussion über den *Neuen Jugoslawischen Film* in o.N. 1967: 1116.

¹⁶² Diese thematische Schwerpunktsetzung findet sich in *Dvoje* von Aleksandar Petrović, dem ersten Werk des Neuen Jugoslawischen Films. Ein weiteres, sehr gutes Beispiel ist auch der unter der Regie von Kokan Rakonjac, Marko Babac und Živojin Pavlović entstandene Omnibusfilm *GRAD*. Vgl. Haucke 2009: 77. Vgl. dazu auch die Aussage von Lado Kralj im Rahmen der Diskussion zum Neuen Jugoslawischen Film in o.N. 1967: 1118.

schen Fortschritts charakterisiert.¹⁶³ Diese Abwendung von den Themen der Vergangenheit stellte einen ersten revolutionären Schritt in der Befreiung des Filmes von der herrschenden Ideologie dar. Mit den Inhalten veränderte sich aber auch die Form der Filme. Das klassische Format des Spielfilms bestand zwar noch weiterhin, doch die Regisseure experimentierten mit Kameraeinstellungen, Perspektiven und der Schnittfolge, wodurch sie schließlich zu einer gänzlich anderen Ästhetik als jener der Partisanenfilme gelangten. Im Bestreben der jungen Autorengeneration nach einem neuen filmischen Ausdruck wurden nun auch Experimental- und Montagefilme, sowie halbfiktive Dokumentationen gedreht.

Die unterschiedlichen Filme sind alle von den Bemühungen der Autoren nach einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung des Individuums in seinem Alltag geprägt.¹⁶⁴ Die Werke sind deshalb persönlich und vieldeutig, gleichzeitig aber auch kritisch und düster. Gewalttaten und das Schlachten von Tieren wurden ebenso wie aufgelassene Fabrikkomplexe und ärmliche Wohnsiedlungen gezeigt. Das kommunistische Ideal des Menschen im jugoslawischen Film wurde von dessen authentischem Status quo verdrängt.¹⁶⁵

Bald schon erfuhr der *Neue Jugoslawische Film* auf Grund seiner Negativität und seines Pessimismus eine Namensänderung. In einem Artikel der Tageszeitung *Borba*, des offiziellen Parteiorgan der jugoslawischen Kommunisten, bezeichnete der Schriftsteller und Ideologe Vladimir Jovičić den *Neuen Jugoslawischen Film* vor dem Hintergrund der Filmfestspiele in Pula als eine „schwarze Welle“ in der heimischen Kinematographie.¹⁶⁶ Der einmalig und pejorativ verwendete Begriff wurde in seinem weiteren, sehr willkürlichen Ge-

¹⁶³ Das Landleben wird unter anderem in *SKUPLJAČI PERJA* und *BIĆE SKORO PROPAST SVETA* von Aleksandar Petrović, aber auch in *HOROSKOP* von Boro Drašković, *CRVENO KLASJE* von Živojin Pavlović und *SVETI PESAK* [dt.: HEILIGER SAND] von Miroslav Antić thematisiert. Vgl. dazu Ranković 1970: 97.

¹⁶⁴ Vgl. dazu Pavlović in Tucaković und Nikodijević 2000: 109, Makavejev in o.N. 1967: 1123, Novaković 7.12.1969: 49 und Krelus 18.05.1968.

¹⁶⁵ Vgl. dazu das Kapitel *Antihelden: Die Abwesenheit des Neuen Menschen*.

¹⁶⁶ Vgl. Jovičić 3.08.1969.

brauch zum Sammelbegriff für jene Autoren, die angeblich besonders düsteren und anti-kommunistischen Filme drehten. Darunter fielen die serbischen Regisseure Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Želimir Žilnik, Dušan Makavejev, das Regie-Duo Gordan Mihić und Ljubiša Kozomara und, al einziger kroatischer Filmemacher, Krsto Papić.¹⁶⁷ Damit ist klar, dass es sich bei der *Schwarzen Welle* um keine kinematographische Bewegung mit einem ihr zu Grunde liegenden Manifest handelt. Vielmehr ist die *Schwarze Welle* die Zuspitzung des *Neuen Jugoslawischen Films*, ein Sammelbegriff, ein „ästhetischer Aufruhr“¹⁶⁸ oder einfach der Kampf für einen freien Film.¹⁶⁹

„[...] Man muss sich vor Augen halten, dass die Blütezeit des serbischen Films, die „Schwarze Welle“, kein gemeinsames Programm, kein Manifest hatte, dass die Regisseure nur in vereinzelt Fällen ein Nahverhältnis zueinander unterhielten. Diese Geisteshaltung war weniger das Produkt einer persönlichen Philosophie, vielmehr das Resultat der Lage, in welcher unser Kollektiv und jeder Einzelne sich damals befand, und sich – in der Tat – auch heute noch befindet.“¹⁷⁰

Bis zum Zeitpunkt der Namensgebung war ein Großteil der Filme der *Schwarzen Welle* im Sinne der künstlerischen Freiheit von der Parteiführung geduldet worden.¹⁷¹ Als Zeichen der liberalen Gesinnung des sozialistischen Jugoslawien und als Beweis für dessen Fähigkeit zur Selbstkritik wurden die Produktionen zu internationalen Filmfestspielen geschickt, wo sie auch mit renommierten Preisen wie etwa dem Goldenen Löwen in Berlin oder der Goldenen Palme in Cannes ausgezeichnet wurden.¹⁷² Spätestens mit dem Erscheinen des Zeitungsartikels jedoch kam es von Seiten des Staates zu einer massiven Verschär-

¹⁶⁷ Vgl. Tirnanić 2008: 84.

¹⁶⁸ Ajanović 17.12.1989.

¹⁶⁹ Vgl. dazu Pavlović in Tucaković und Nikodijević 2000: 110.

¹⁷⁰ „[...] Treba imati na umu da taj period procvata srpskog filma, „crni talas“, nije imao zajednički program, ili manifest, čak nije bilo ni bliskosti među rediteljima na ljudskom planu, osim pojedinačno. Taj stav je manje bio proizvod lične filozofije, a više samog stanja u kojem se život naše zajednica i pojedinca tad nalazio, a bogami nalazi se i danas.“ Pavlović 23.04.1997.

¹⁷¹ Vgl. Ristić 7.04.1973.

¹⁷² 1969 gewann Želimir Žilnik den Golden Bären für seinen Film RANI RADOVI, 1967 erhielt Aleksandar Petrović für seinen Film SKUPLJACI PERJA den Großen Preis der Jury bei den Filmfestspielen in Cannes.

fung im Vorgehen gegen die Regisseure der *Schwarze Welle*. Ihre Filme wurden nur noch zu gänzlich ungünstigen Zeiten in den jugoslawischen Kinos gezeigt, einige der Produktionen bereits im Vorfeld zensuriert.¹⁷³ Drehbücher mussten umgeschrieben, Szenen neu geschnitten werden. Mehrere Filmemacher wurden aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen oder ihres Postens enthoben. Das gegen den jungen Regisseur Lazar Stojanović wegen seines als Abschlussarbeit eingereichten Films *PLASTIČNI ISUS* eingeleitete Gerichtsverfahren mit dem Ausgang einer zweijährigen Haftstrafe brach schließlich den Willen einer ganzen Generation. Viele der innerhalb der Strömung tonangebenden Autoren wanderten schließlich ins Ausland aus und besiegelten damit vollends das Ende der *Schwarzen Welle*.¹⁷⁴

Damit wurden alle wesentlichen Charakteristika des *Neuen Jugoslawischen Films* erwähnt. Zuletzt bleiben noch einige Anmerkungen zu der dünnen Ausbeute an Gemeinsamkeiten der einzelnen Werke zu machen. Dies lässt sich einerseits mit dem Fehlen einer der Bewegung zu Grunde liegenden Manifests, andererseits aber mit den sehr individuellen Zugängen der Regisseure zu den erwähnten Themen erklären. Um eine Vorstellung dieser Kinematographie zu erleichtern, wird dem Leser der Vergleich mit ähnlichen, aber bekannteren Strömungen nahegelegt. In ihrer Arbeitsweise glichen die jugoslawischen Regisseure ihren französischen Kollegen, den Vertretern der *Nouvelle Vague*. Denn auch sie strebten den Bruch mit den bestehenden Konventionen an, arbeiteten mit Laiendarstellern, filmten in den Straßen und versuchten die Produktionskosten für ihre Filme möglichst niedrig zu halten.¹⁷⁵ Auf inhaltlicher Ebene lässt sich wiederum eine gewisse Nähe zum italienischen Neorealismus feststellen, dessen Werke vom Wirklichkeitsanspruch der Autoren geprägt ist und die

¹⁷³ Vgl. Pavlović in Tucaković und Nikodijević 2000: 134.

¹⁷⁴ So wanderte etwa Petrović nach Frankreich, Makavejev nach Amerika und Žilnik nach Deutschland aus. Vgl. Tirnanić 2008: 84.

¹⁷⁵ Vgl. Robinson 1981: 278.

den Alltag des einfachen Volkes thematisieren.¹⁷⁶ Ähnlichkeiten gibt es aber auch zum brasilianischen Kino. So setzten sich die Regisseure des *Cinema Novo* in ihren Werken ebenfalls mit dem Leben in einer unwirklichen und feindlichen Landschaft auseinander, die die Menschen in die Einsamkeit oder zu Gewalttaten und sinnlosem Blutvergießen treibt.¹⁷⁷ Die Schattenseiten des Menschseins und die Abgründe der menschlichen Seele werden hier in enger Beziehung zu den Handlungsräumen gezeigt. Auf gestalterischer Ebene wiederum nahmen die jugoslawischen Autoren häufig Anleihe bei den großen russischen Filmemachern, wobei sie besonders Eisensteins Theorie der Attraktionsmontage große Aufmerksamkeit zukommen ließen.¹⁷⁸ Doch auch seine Liebe zum Heruntergekommenen und seine „schmutzige“ Ästhetik beeinflusste die Filmsprache des *Neuen Jugoslawischen Films* maßgeblich.

All dies ergibt jedoch keine zufriedenstellende Antwort auf die Frage nach dem Spezifikum des *Neuen Jugoslawischen Films* und der *Schwarzen Welle*. Ich denke, dass die Besonderheit, Gemeinsamkeit und Stärke der Filme, trivial gesagt, in ihrem Fokus auf den Menschen besteht. Die Regisseure rücken das Individuum in den Mittelpunkt ihres Interesses und zeigen es in Opposition zur gesellschaftlichen Masse und zu totalitären Systemen.¹⁷⁹ Das bestehende Verhältnis der beiden Parteien wird vorwiegend auf der Grundlage der Körperlichkeit verhandelt. Der *Neue Jugoslawische Film* bzw. die *Schwarze Welle* wird damit zu einem Kino der Körper, zum Kino des fehlenden Volkes. Dies werde ich nun in den nachfolgenden Filmbesprechungen und dem zweiten Teil der Arbeit argumentieren.

¹⁷⁶ Vgl. Isaksson und Fuhrhammer 1971: 154f. Interessanterweise wurde den Autoren der *Schwarzen Welle* von Kritikern gerade eine allzu große Distanz zum alltäglichen Leben vorgeworfen. Kovačević 9.04.1970a: Vgl.

¹⁷⁷ Vgl. Isaksson und Fuhrhammer 1971: 167.

¹⁷⁸ So mag es wenig verwundern, dass Makavejev sogar das Vorwort zur serbischen Ausgabe von Eisensteins Schriften schrieb. Vgl. Ajzenštajn 1964.

¹⁷⁹ Vgl. dazu Pavlović in Ajanović 17.12.1989 und das Interview mit Makavejev über seine Interessengebiete in Lekić 1996.

5 Filmbeispiele

Im Folgenden widme ich mich fünf in ihrer Machart und ihrem Inhalt recht unterschiedlichen Produktionen, welche dem *Neuen Jugoslawischen Film* zugerechnet werden: BUĐENJE PACOVA/ DIE RATTEN ERWACHEN (1967) von Živojin Pavlović, LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT/ EIN LIEBESFALL ODER DIE TRAGÖDIE EINER POSTBEAMTIN (1967) von Dušan Makavejev, PRAZNIK/ EIN FEIERTAG (1967) von Đorđe Kadijević, ZAZIDANI/ DIE GEFANGENEN (1969) von Vojislav „Kokan“ Rakonjac und RANI RADOVI/ FRÜHE WERKE (1969) von Želimir Žilnik. Eher zufällig stammen alle Produktionen aus den Jahren zwischen 1967 bis 1969, die oftmals als Höhepunkt des jugoslawischen Filmschaffens genannt werden.¹⁸⁰ Ihre Auswahl erfolgte aus dem einfachen Grund, dass die Figuren in diesen Werken über ihr Körperbild aufgebaut und definiert werden.¹⁸¹ Körperbezogene Aspekte wie Geschlecht, Sexualität, Gefangenschaft, Aggression u.ä. bestimmen hier weitgehend deren Identität. (Gesellschaftliche) Kräfteverhältnisse werden also ganz im Sinne von Foucault, Deleuze und Guattari am, im und durch den Körper sichtbar. Bei der Untersuchung dieser Körperbilder werden teilweise auch andere Wissenschaftsdisziplinen, wie etwa die Soziologie oder gender studies, herangezogen werden. Auf diese Weise soll die Bedeutung der Körperbilder für den Film aus unterschiedlichen und einander ergänzenden Perspektiven erklärt werden.

¹⁸⁰ Vgl. Stenografske beleške sa konsultativnog sastanka u Komisiji Predsedništva SKJ za kulturu sa grupom filmskih radnika: 24.10.1971.

¹⁸¹ Unter Körperbild ist zuerst die Repräsentation des Körpers der Figur zu verstehen. Vgl. Eder 2008: 248.

5.1 Živojin Pavlović: Buđenje pacova (1967)

5.1.1 Sequenzprotokoll und Inhalt

00'00 Exposition und Problemstellung

1. Produktionsfirma, Titel.
2. Chorprobe. Streit zwischen Solistin und Bamberg.
3. Briefträger überreicht Bamberg Telegramm.
4. Bamberg verspricht seiner kranken Schwester Geld für einen Kuraufenthalt.

10'54 Point of attack

5. Erotisches Fotoshooting. Lale übergibt Bamberg eine Pistole zur Verwahrung. Gespräch über die gemeinsame Vergangenheit.

15'03 Erster Auftritt der Nachbarin

6. Bamberg beobachtet die neue Nachbarin heimlich bei der Beinrasur.

16'11 Suche nach dem benötigten Geld

7. Bamberg bittet einen Freund um ein Darlehen.
8. Bamberg lehnt eine arrangierte Hochzeit und die damit einhergehende Mitgift ab.
9. Bamberg erkundigt sich nach den Einnahmen des Krawattenverkaufs.

21'59 Verschärfung der Situation

10. Lale zwingt Bamberg zum Verkauf der pornographischen Fotografien.
11. Bambergs Freund und potentieller Kreditgeber stirbt unerwartet.
12. Bamberg erhält von Milorad eine Anzahlung auf Lales Fotos.

41'15 Schwinden der Hoffnung

13. Gemeinsames Abendessen mit Nachbarin.
14. Bamberg findet die für Milorad bestimmten Fotos bei seiner Nachbarin.
15. Nachbarin verschwindet mit Bambergs Ersparnissen.

54'31 Unerwartete Wende

16. Bamberg bekommt Geld für den Kuraufenthalt geliehen.
17. Abreise der Schwester.

18. Bamberg erpresst mit homoerotischen Fotos seinen Schuldenerlass bei Milorad.

66'58 Zweifelhafter Ausgang

19. Lale wird im Beisein von Bamberg von einem Geheimdienstpolizisten erschossen.
20. Bamberg flieht.
21. Bamberg trifft erschöpft bei der Jubiläumsfeier des Chors ein.
22. Abspann.

BUDENJE PACOVA [dt.: DIE RATTEN ERWACHEN] spielt im Belgrad der 1960er Jahre und erzählt die Geschichte des nicht mehr ganz jungen Krawattenschneiders und Chorsängers Velimir Bamberg. Dieser bemüht sich um ein anständiges und ehrliches Leben, doch umgeben von Kleinkriminellen und Egoisten stellt sich das als keine leichte Aufgabe dar. Zudem sieht er sich immer wieder mit Menschen konfrontiert, die von seinen politischen Machenschaften in der Vergangenheit wissen und ihn damit zu erpressen versuchen. Von seinem ehemaligen Mitstreiter Lale in die Enge gedrängt, versteckt er dessen Waffen und treibt dessen Handel mit erotischen Fotografien voran. Bambergs bettlägerige Schwester profitiert auf ähnliche Weise von ihrem Wissen und ringt ihrem Bruder das Versprechen ab, ihren Kuraufenthalt am Meer zu bezahlen. Das Auftreiben des benötigten Kapitals wird für den mittellosen Protagonisten zur Lebensaufgabe, doch das Glück ist nicht auf seiner Seite. Ein Freund verspricht ihm ein Darlehen, stirbt aber kurz vor der Geldübergabe durch einen tragischen Unfall. Der einzige Lichtblick für Bamberg ist seine neue Nachbarin, die er heimlich beobachtet und die ihn erstmals auf ein besseres Leben hoffen lässt. Doch die romantische Liebe endet in einer herben Enttäuschung. So macht sich die Nachbarin mit Bambergs mühsam beschafftem Geld kurzerhand aus dem Staub. Enttäuscht und verbittert vergisst Bamberg seinen Anstand, sucht die Auseinandersetzung mit seinen Peinigern und verschreibt sich dem Alkohol. Gemeinsam mit Lale wird er schließlich von einem Mitglied

der Geheimpolizei verhaftet. Lale wird bei einem Fluchtversuch erschossen, doch Bamberg entkommt und findet sich noch rechtzeitig zu einem Auftritt seines Chores ein.

5.1.2 Der pessimistische Realismus des Živojin Pavlović

Der Regisseur, Schriftsteller und Maler Živojin Pavlović verfolgte in seinen Werken eine realistische Darstellung des Menschen in seiner Zeit.¹⁸² Von der jugoslawischen Presse wurde er wegen seines Naturalismus einstimmig als der dunkelste Autor der *Schwarzen Welle* bezeichnet.¹⁸³

BUDENJE PACOVA (1967) ist ein düsterer Film, der eine Gesellschaft jenseits von Moralvorstellungen und Nächstenliebe zeigt. Das Zusammenleben der Menschen ist von gegenseitigem Misstrauen und steigender Kriminalität geprägt. Mittendrin befindet sich der Held der Geschichte, Velimir Bamberg, der mit seiner politischen Vergangenheit und seinen sexuellen Vorlieben zu kämpfen hat. Sein unvermeidliches Scheitern wird durch zahlreiche Rand- und Nebenfiguren langsam herbeigeführt, indem sie ihn für ihre eigenen Interessen einspannen, ihn erpressen und so seine Hoffnung auf ein besseres Leben zerstören. BUDENJE PACOVA ist ein aber auch komplexer und kurzweiliger Film. In seinen unzähligen Plansequenzen wirkt der Handlungsverlauf weniger wie das Resultat des Drehbuches, sondern wie eine spontane Interaktion der Schauspieler.

Der Fokus der Filmanalyse soll auf der Hauptfigur und ihren sozialen Beziehungen liegen, womit auch die gesellschaftliche Determinierung des Individuums sichtbar gemacht wird. Als passiver Handlungsträger steht Bamberg nicht nur für den Untergang des Individuums, sondern für die Verrohung einer Gesellschaft.

¹⁸² Vgl. Tucaković und Nikodijević 2000: 109.

¹⁸³ Vgl. Tirnanić 2008: 83-94.

5.1.3 Der Protagonist

Exposition Die Einführung der Figur Velimir Bamberg erfolgt zögerlich und nahezu beiläufig in den ersten Filmminuten. Der *establishing shot* zeigt eine Ratte¹⁸⁴, die von rechts in das Bild springt, sich zwischen dem herumliegenden Gerümpel niederlässt und einen kurzen Augenblick später von einem herabsausenden Stock zweimal getroffen wird. Mit dem Tod des Tieres setzt ein kraftvoller, mehrstimmiger Gesang ein, während die Kamera nach oben schwenkt und den Blick auf einen unter der Empore stehenden Chor freigibt. Die Kamera nimmt daraufhin die subjektive Perspektive eines Mitwirkenden ein, der zwischen den Schultern der anderen Sänger und Sängerinnen hindurch auf den Dirigenten – einen Herrn im pensionsfähigen Alter mit einer markanten Brille auf der Nase – schaut. Der Blick verliert rasch seinen Fokus und folgt dem Hausmeister, welcher im Hintergrund den Raum betritt und zu kehren beginnt. Ein *close-up* des Dirigenten, der sich mit geschlossenen Augen vollkommen der Musik hingibt, beendet das visualisierte gedankliche Abschweifen des Chormitglieds. Ein musikalischer Tempowechsel leitet zum weiblichen Solopart über. Die nächste Einstellung zeigt die Solistin, eine etwas dickliche Frau mittleren Alters, in Nahaufnahme. Es folgt eine weitere, verhältnismäßig kurze, Halbtotale des Chors mitsamt dem Dirigenten, nach welcher der männliche Solist und Protagonist eingeführt wird: sein Alter kann auf Mitte vierzig geschätzt werden, er hat glattes, kurzes, schwarzes Haar und trägt einen dicht gewachsenen Schnauzbart, ähnlich dem des sowjetischen Diktators Josef Stalin. Unter einem dunklen Anzug trägt er ein weißes Hemd. Sein gepflegtes Erscheinungsbild steht im deutlichen Gegensatz zum verwahrlosten Proberaum.

¹⁸⁴ Hier erfolgt eine erste direkte Bezugnahme zum Filmtitel. Die Ratte als titelgebendes Tier tritt noch einmal in der „Kinoszene“ gegen Ende hin auf. Vgl. dazu das Kapitel *Voyeurismus und Kino*. Zur Bedeutung der Tiere im Film vgl. das Kapitel *Fluchtlinien und Selbstzerstörung*.



Inszenierung des Protagonisten als Randfigur:
Bambergers Solo

Wie der Dirigent bedient auch er sich einer expressiven Mimik, die seine Konzentration und Emotionen sichtbar macht. Der Sänger runzelt die Stirn und hebt die Augenbrauen. Das Solo scheint ihm mehr als seinem weiblichen Gegenpart abzuverlangen. Die indirekte Gegenüberstellung der beiden ist eine erste eindeutige Markierung der Figuren hinsichtlich des im Film bestehenden Geschlechterverhältnisses. Die Solistin erscheint als Frau weitaus selbstsicherer, entspannter und geübter in ihrem Auftreten. Nicht nur durch ihre Körpersprache, sondern auch durch die Bildgestaltung wird die charakterliche Differenz der Solisten hervorgekehrt. Während die Solistin zentriert im Bildkader gezeigt wird und der Fokus damit eindeutig auf ihr liegt, befindet sich der Solist am linken äußeren Bildrand und teilt sich den Kader mit drei weiteren Sängern. Die von ihm auf akustischer Ebene eingenommene elitäre Position wird so auf der Bildebene negiert. Hier bleibt er einer von vielen.

Auf Grund des ausfälligen und divenhaften Verhaltens der Solistin muss die Probe schließlich unterbrochen werden. Die geordneten Reihen lösen sich langsam auf und die Sänger verlieren sich in der Aufregung der Ereignisse und in den Weiten des Raumes. Eine direkte Gegenüberstellung der Solistin und des Solisten weist hier ein weiteres Mal auf die bestehenden Geschlech-

terrollenbilder hin. Die Solistin zeigt für ihr unangemessenes Verhalten keine Reue und gibt sich egoistisch und herrisch, während der Solist die Situation zu beruhigen versucht und unermüdlich auf die Notwendigkeit einer reibungslosen Zusammenarbeit im Hinblick auf die anstehenden Jubiläumsfeierlichkeiten hinweist. Sein Altruismus findet keine Beachtung. Ungehört verschwinden seine Worte in den angeregten Gesprächen der übrigen Chormitglieder. Mit der Erlaubnis des Dirigenten zieht er sich schließlich in den Keller zurück, um dort nach passender Dekoration für die Jubiläumsfeier zu suchen. Vor der Kamera nimmt der Chor auf das Geheiß des Dirigenten wieder Aufstellung. Als die Sicht auf diesen verdeckt ist, stimmen die Sänger ein weiteres Mal und ohne Solisten das bereits geprobte Lied an.

Bereits die ersten, hier beschriebenen Filmminuten geben damit entscheidende Hinweise auf die schwache Positionierung des Protagonisten innerhalb seines sozialen Umfelds. Die Solistin und die übrigen Sänger nehmen ihn nicht ernst und ignorieren ihn, der Dirigent lässt ihn zwar gewähren, wimmelt ihn aber wie eine lästige Fliege ab. Auch auf der bildsprachlichen Ebene kommt dieses Ungleichverhältnis zum Ausdruck. Während der Dirigent, die Solistin und selbst der Hausmeister immer wieder in Nahaufnahmen und allein im Bildkader zu sehen sind, muss sich der Protagonist die (halb-)totalen Einstellungen stets mit anderen Nebenfiguren teilen. Der filmische Raum wird ihm versagt, was die Figur in ihrer Entwicklung vorab determiniert. Über den Filmverlauf hinweg werden die Beschneidungen auf der visuellen und der Handlungsebene fortgesetzt werden.

Doch kehren wir nochmals in den Keller des Gebäudes zum Solisten und seinen zwei freiwilligen Helfern zurück. Im Gespräch zwischen den drei Figuren erfährt der Zuschauer den Namen des Protagonisten, Velimir Bamberg, und die Gründe für sein Engagement im Chor. Als während ihrer Suche nach geeignetem Dekorationsmaterial eine Diskussion über die Identität des Chorgründers ausbricht, beendet Bamberg diese mit dem Verweis auf seinen Großvater

und lässt seine verdatterten Helfer stehen. Damit wird klar, dass Bamberg Konfliktsituationen scheut und schnell das Weite sucht. Schon in der darauffolgenden Szene wird diese Verhaltensweise durch ihre Wiederholung zu einem Muster und damit als ein strukturierendes Handlungselement eingeführt. Als er beim Hausmeister um einen Eimer Wasser zur Reinigung der verstaubten Gemälde bittet, wird er an dessen Tochter verwiesen. Diese bestraft gerade ein Mädchen, welches durch Bambergs Erscheinen den Schlägen entkommen kann. Bamberg hält die ihr nacheilende junge Frau zurück und bittet sie um das benötigte Wasser. Die Situation scheint ihm unangenehm zu sein, er senkt den Blick und fährt sich zögerlich über seinen Schnauzbart. Schnell wird der Grund für seine Betroffenheit klar. Augenscheinlich hegt die junge Frau romantische Gefühle für ihn, was sich aus ihrer Freude über sein Kommen und ihrer Suche nach körperlicher Nähe ableiten lässt. Als sie eine Erklärung für seine monatelange Abwesenheit und sein plötzliches Verschwinden bei ihrer letzten Verabredung fordert, löst sich der Protagonist aus ihrer Umarmung und verlässt stillschweigend den Raum. Auch hier scheut er ganz offensichtlich die Konfrontation.

Mit dem Abgang des Protagonisten ist dessen Exposition nach gut sechs Minuten abgeschlossen. Diese kann wie folgt zusammengefasst werden: Velimir Bamberg ist ein wortkarger und introvertierter Mann, der den Kontakt zu seinen Mitmenschen scheut und Konflikten am liebsten aus dem Weg gehen möchte. Anstatt sich zu erklären, zieht er sich (in sich selbst) zurück. Diese „Charakterschwäche“ tritt besonders deutlich in der Interaktion mit den weiblichen Randfiguren hervor, die selbstbewusst, selbstbestimmt und energisch auftreten. Die gängige und stereotype Vorstellung vom Mann als dem starken Geschlecht gerät dadurch eindeutig ins Wanken. Das im Film dargestellte Geschlechterverhältnis wird im Rahmen der Figurenkonstellationen noch genauer analysiert werden.

Grundbedürfnisse und das entleerte Leben Im weiteren Filmverlauf werden der Charakterisierung des Protagonisten wenige stichhaltige Details hinzugefügt. Sehr viele für die Transparenz der Figur notwendige Hintergrundinformationen werden nur angedeutet bzw. dem Zuschauer gänzlich vorenthalten.

Der Zuschauer erhält aber Informationen zu Bambergs Erwerbstätigkeit. Diese Auskunft ist wesentlich für das Verständnis des weiteren Handlungsverlaufes, welcher nicht zuletzt auch von der finanziellen Situation des Protagonisten bestimmt wird. Arbeit gilt bei der Mehrheit der Bevölkerung als eine elementare Komponente des alltäglichen Lebens, welches dem Regisseur Pavlović in seinen Werken als Grundmotiv dient. Relativ rasch wird in *BUĐENJE PACOVA* also die Einkommensquelle des Protagonisten für den Zuschauer offengelegt. Bamberg verdient sich seinen Lebensunterhalt als Krawattenschneider.¹⁸⁵ Die Kleidungsstücke fertigt er auf einer Nähmaschine in seinem Schlafzimmer und lässt sie anschließend von einer älteren, sehbehinderten Frau in einem winzigen Geschäft zum Verkauf anbieten. Ihre Einnahmen sind bescheiden und decken gerade die täglichen Ausgaben zur Aufrechterhaltung der Grundversorgung ab. Bambergs Leben an der Armutsgrenze fordert eine deutliche Reduktion der eigenen Bedürfnisse zur Sicherung des Überlebens.¹⁸⁶

Der Psychologe Abraham Maslow entwarf in den 1950er Jahren eine Typologie, in welcher er die menschlichen Bedürfnisse aufeinander aufbauend zu gliedern versuchte.¹⁸⁷ An unterster Stelle stehen für ihn körperliche Bedürfnisse, an oberster jene nach Transzendenz. Erst wenn die in den untersten vier Ebenen angesiedelten Grundbedürfnisse – des Körpers, jene nach Sicher-

¹⁸⁵ Der Beruf des Krawattenschneiders ist hier von Widerspruch geprägt. Nähen gilt als eine in der Kulturgeschichte weitgehend weibliche Tätigkeit, wohingegen die Krawatte als Kleidungsstück eindeutig männlich konnotiert ist.

¹⁸⁶ Mit dieser verheerenden Situation sehen sich mehrere Protagonisten in Pavlovićs Filmen konfrontiert, so etwa Al Kapone in *POVRATAK* (1966) und Džimi Barka in *KAD BUDEM MRTAV I BEO* (1967). Beide Figuren wenden einen Großteil ihrer Zeit für die Arbeitssuche auf, die aus unterschiedlichen Gründen bei beiden erfolglos verläuft.

¹⁸⁷ Nach Eder 2008: 440.

heit, nach sozialer Bindung und nach Anerkennung – gestillt sind, gewinnt die Befriedigung geistiger Begehren an Dringlichkeit.



Bamberg bei der Arbeit:
Krawattenproduktion als Einkommenssicherung

Für die Deutung des Protagonisten in BUĐENJE PACOVA ergeben sich aus dieser *Typologie der Bedürfnisse* folgende Schlüsse. Bambergs Handeln wird vordergründig von seinen basalen Bedürfnissen bestimmt. Über weite Teile des Filmes beobachtet der Zuschauer ihn bei alltäglichen Verrichtungen wie etwa beim Essen, Trinken, beim Arbeiten und Ausspannen. Freude bereitet ihm – wenn überhaupt – nur das Singen im Chor, welches als ein Versuch zur Befriedigung seines Bedürfnisses nach sozialen Beziehungen und Anerkennung verstanden werden kann. Diese wird ihm durch den Solopart garantiert, der ihn für kurze Zeit aus seinem alltäglichen Dasein treten lässt. Seine finanzielle Situation und auch die Determiniertheit durch seine Mitmenschen erlauben ihm jedoch keine weitere Befriedigung bzw. überhaupt das Aufkommen höher gereihter Bedürfnisse. Hier ließe sich natürlich mit dem Handlungsspielraum und der Eigenverantwortung eines jeden Individuums argumentieren, mit deren Hilfe einer solchen Degradierung zur Spielfigur anderer Menschen entgegengewirkt werden kann. Die Frage, die im Hinblick auf Bamberg aber gestellt werden muss, ist jene nach dem Wunsch eines aktiven und selbstbestimmten Lebens. Diese lässt sich nicht so ohne weiteres beantworten. Wie sich in der

Analyse der im Film präsentierten Figurenkonstellationen noch zeigen wird, ist er zwar über diese Art der Fremdbestimmung nicht besonders glücklich, unternimmt allerdings auch keine Maßnahmen zu deren Bekämpfung. Er reagiert lediglich auf die ihm von den Nebenfiguren gegebenen Handlungsreize. So entzieht er sich jeglicher Verantwortung gegenüber seinen Mitmenschen und sich selbst. In seinem Verhalten zeigt sich Resignation vor der Umwelt und dem eigenen Leben. In einem der wenigen Dialoge des Films, die dem Zuschauer einen Einblick in das Seelenleben der Hauptfigur ermöglichen, gesteht Bamberg seine Lebensmüdigkeit.¹⁸⁸ Schmerzliche Erfahrungen in seiner Vergangenheit haben das Vertrauen in seine Mitmenschen und den Glauben an sich selbst tief erschüttert. Ideale und Moralvorstellungen haben als sinnstiftende Momente schon lange ausgedient. Bamberg sieht keinen Sinn im Leben mehr. Seine Resignation und Passivität lassen Bamberg zum leeren Zentrum der Erzählung werden, in dem jedoch alle Handlungsfäden zusammenlaufen. Gleichzeitig funktioniert seine Figur als eine Art Leinwand, an der die Genese einer von Korruption und Gewalt geprägten Gesellschaft aufgezeigt wird. Anhand eines lethargischen Mannes legt der Regisseur die Schattenseiten des sozialistischen Jugoslawiens offen und zeigt es als eine Spielwiese für Egoisten, Kriminelle und Außenseiter, mit welchen die Nebenrollen besetzt sind.

5.1.4 Die Nebenfiguren

Das Verhältnis zwischen der Haupt- und den unzähligen Nebenfiguren in *BUĐENJE PACOVA* wird während der Exposition des Protagonisten bestimmt. So wird Bamberg in seiner Funktion als Hauptfigur durch seine *screen time* und den Fokus der übrigen Charaktere auf seine Person bestätigt. Doch dem aufmerksamen Zuschauer fällt bereits während der ersten Filmminuten auf, dass Bamberg wegen seines fehlenden Aktivismus kaum als Handlungsträger taugt. Seine Mitmenschen bestimmen sein Tun, indem sie ihm die notwendige

¹⁸⁸ 46'00"-46'32".

Erlaubnis und Anweisungen für sein Handeln geben bzw. sich mit Bitten und Forderungen an ihn wenden. Nur wegen des drängenden Verhaltens der Nebenfiguren kann sich die Handlung entwickeln. Auf der bildsprachlichen Ebene manifestiert sich dieser Umstand in der geringen Anzahl von Einzelauftritten des Protagonisten. Tritt er jedoch allein auf, verweist die Tonspur auf die Anwesenheit anderer Figuren. Da offensichtlich eine visuelle wie auch handlungsfunktionale Dominanz der Nebenfiguren gegeben ist, sollen diese in ihren jeweiligen Verhältnis zum Protagonisten näher betrachtet werden.

Zeugen der politischen Vergangenheit Die auftretenden Nebenfiguren lassen sich in folgende zwei Kategorien einteilen: in jene, die auf Grund einer gemeinsamen Vergangenheit mit Bamberg verbunden sind und jene, welche in einem sexuellen Verhältnis zu ihm stehen.

In die erste Kategorie fällt die Schwester des Protagonisten. Dobrila ist eine gutaussehende junge Frau, die auf Grund einer nicht näher definierten Krankheit ans Bett gebunden ist. Die beiden Geschwister stehen sich sehr nahe. So vertraut und harmonisch ihre Beziehung auch wirken mag, basiert sie letztlich aber auf Abhängigkeit und Pflichtgefühl. Bamberg bringt seiner kranken Schwester das Mittagessen und füttert sie, während sie ihm ihre Träume von dem gemeinsamen Elternhaus auf dem Land erzählt. Unterschwellig, aber unmissverständlich macht sie ihn für ihre missliche Lage verantwortlich. Niemals wieder wird sie ihre eigenen vier Wände verlassen können. Als Wiedergutmachung ringt sie ihm mit dem Hinweis auf seine dubiose politische Vergangenheit das Versprechen ab, ihr den ersehnten Kuraufenthalt zu finanzieren. Dobrila ist noch zwei weitere Male im Filmverlauf zu sehen, allerdings sind diese Szenen sowohl für die Figurenkonstitution als auch für die Erzählung von geringer Bedeutung. Die erste der beiden Szenen zeigt sie bei ihrer von Bamberg und einigen Freunden ausgerichteten Geburtstagsfeier. Ans Bett gebunden bleibt sie allerdings außerhalb der Geschehnisse und wird nicht in

die Gespräche der Feiernden eingebunden. Selbst die Kamera ignoriert das Geburtstagskind, indem sie sich von ihm wegbewegt und ihre Aufmerksamkeit den Partygästen schenkt. Die zweite Szene zeigt Dobrila bei ihrer Abreise. In Begleitung von Bamberg wird sie von zwei Sanitätern auf einer Bahre zum Zug getragen. Ihre plötzlichen Zweifel an der Richtigkeit ihrer Abreise und die Angst vor dem Unbekannten kann Bamberg mit wenigen Worten zerstreuen. Mit der Bitte, auf den Arzt zu hören, verabschiedet er sich schließlich von ihr und winkt dem abfahrenden Zug nach.



Familiäre Verpflichtungen:
Bamberg füttert seine kranke Schwester

Auf Grund der Kürze und der Unbedeutsamkeit der Auftritte trägt die Figur der Schwester also kaum etwas zur Charakterisierung des Protagonisten bei, übernimmt aber die Funktion eines Auslösers. So stellt sie Bamberg mit ihrer Bitte eine Aufgabe, auf deren Lösung sich sein gesamtes Handeln ausrichten wird. Als Druckmittel dient ihr dabei ihr Wissensvorsprung in Bezug auf den eigenen Bruder, welchen sie gegenüber ihrer Umwelt hat. Das durch die Schwester eingeführte Problem fungiert als Klammer der Erzählung, welche unter dem Aspekt der Lösungsversuche erzählt wird.

Eine weitere Zuspitzung der ohnehin schon schwierigen Ausgangslage ergibt sich durch die Einführung eines Antagonisten. Der Protagonist bekommt nach

seiner Exposition ein Telegramm zugestellt, welches er nach der Lektüre sofort zerreißt. Bambergs Abwehrverhalten lässt einen unerfreulichen Inhalt vermuten. Erst nach dem Krankenbesuch bei seiner Schwester erhält der Zuschauer allerdings Informationen zum Absender des Telegramms, welchen Bamberg am Stadtrand trifft. Die beiden Männer scheinen einander zu kennen, sich jedoch nicht sonderlich zu mögen. Eine formale Begrüßung fällt aus. Der Bekannte namens Lale bildet bereits in seinem Erscheinungsbild die Kontrastfigur zu Bamberg. Während letzterer nämlich einen zugeknöpften, hellen Trenchcoat und eine karierte Schiebermtze trägt, die Hände tief in den Manteltaschen vergräbt und sich sichtlich unwohl fühlt, entspricht Lale der gängigen Vorstellung eines draufgngerischen, lässigen und selbstsicheren Machos. Er trägt eine Lederweste, sein Gesicht wird von einem Dreitagebart geziert. Im Gespräch mit Bamberg gibt er dem Zuschauer einige entscheidende Hinweise zu Bambergs Vergangenheit. So half Lale dem in seinem Heimatdorf Plandite politisch mächtigen und tonangebenden Bamberg beim Verfassen von Flugblättern, in welchen sie die sowjetische Politik unter Josef Stalin guthieen.¹⁸⁹ Nach 1948 verbfte er für sein politisches Engagement eine 4-jährige Haftstrafe, während Bamberg ungeschoren davonkam. Lales Traum von einer Karriere als Boxtrainer war damit Geschichte. Eigenen Angaben zufolge muss er sich seinen Lebensunterhalt nun mit diversen kleinkriminellen Geschäften, wie etwa der in dieser Szene dargestellten Produktion von erotisch-pornographischen Fotografien verdienen. Als die spärlich bekleideten und nackten Frauen vor Lales Kamera Aufstellung nehmen, rückt dieser mit dem Grund für seine Kontaktaufnahme heraus. Bamberg soll für ihn vorübergehend eine Tasche mit Schusswaffen bei sich zu Hause verstecken. Als Bamberg ablehnen und Lale die Tasche zurückgeben möchte, erinnert dieser ihn an seine noch ausstehende

¹⁸⁹ Im Jahr 1948 brach der jugoslawische Prsident Josip Broz Tito auf Grund von politischen Unstimmigkeiten mit Josef Stalin, welcher den Aufbau des sozialistischen Jugoslawiens auch im Hinblick auf die eigenen Interessen von Anfang an unterstützt hatte. Alle pro-sowjetischen Aktionen wurden dementsprechend als Verrat an Jugoslawien und dessen Politik bestraft.

Bringschuld. Wie Dobrila erpresst er den Protagonisten mit dem Wissen um seine Vergangenheit. Aber im Gegensatz zu ihrer Vorgangsweise, die von einer gewissen Sanftheit gekennzeichnet ist, gibt sich Lale im Gespräch mit Bamberg aggressiv und bestimmend. Seine Machtstellung gegenüber Bamberg unterstreicht er in seinem Sprechverhalten. Er ist derjenige, welcher den Einsatz zum Gespräch gibt, dieses lenkt und beendet. In ihrer Konversation formt er lange Satzketten, redet sich in Rage, bricht aber auch immer wieder mitten im Gesagten ab. Seine Worte werden von einer expressiven Mimik und Gestik begleitet, die sich gelegentlich in leichte Schläge verwandelt. Obwohl Bamberg versucht, ruhig zu bleiben und auf die Vergebung als einen wichtigen Wesenszug des Menschseins anspielt, bleibt er Lale gegenüber chancenlos. Lale lässt ihn mit der Tasche in der Hand stehen und wendet sich wieder seiner Arbeit zu.



Bamberg und Lage:
Eintauchen in die Unterwelt

Bei ihrem nächsten Zusammentreffen sucht Lale Bamberg in seiner Wohnung auf und übergibt ihm die Fotografien zum Verkauf. Auch dieses Mal wehrt sich Bamberg dagegen, zum Gehilfen eines Kriminellen degradiert zu werden. Doch Lale droht ihm mit einer Meldung bei der Polizei, sollte er den Auftrag

nicht zu seiner vollen Zufriedenheit ausführen. Die Szene demonstriert die nun endgültige Machtverschiebung zwischen den einstigen Gleichgesinnten. Diese zeichnet sie sich bereits zuvor in der langsamen Verlagerung der Aufmerksamkeit weg vom Protagonisten hin zu der Nebenfigur ab, was auch durch Lales Auftreten bewerkstelligt wird. Seine imposante Statur wird durch eine Lederjacke mit Pelzkragen noch hervorgehoben. Als Symbol seiner Männlichkeit hält er einen Zigarettenstummel zwischen seine Lippen geklemmt. Sein Besuch in dem Mehrparteienhaus, in welchem Bamberg wohnt, gleicht einem Eroberungsfeldzug. Ungefragt verschafft er sich Zugang zu den Wohnungen der Bewohner und missachtet willentlich deren Privatsphäre. Er spricht laut, schreit und flucht, beschimpft und schlägt die Bewohner und stellt sie vor den Augen der anderen bloß. Lale präsentiert sich als ein gesetzloser und gewalttätiger Despot. Da er sich von den Anrainern beobachtet weiß, beabsichtigt er mit seinem Verhalten vermutlich, Angst und Schrecken unter ihnen zu verbreiten. Bamberg nimmt schließlich die Fotografien an sich. Damit verschlechtert sich seine Situation ein weiteres Mal deutlich, da er nun noch tiefer in den Strudel der Kriminalität hineingezogen wird. Lale ist sicherlich der bedeutendste Gegenspieler der Hautfigur – allerdings nicht der einzige.

Sexdienstleistende und Perverse Als Gegenspieler agieren auch die Nebenfiguren der zweiten Kategorie, die eine sexuelle Beziehung zu Bamberg unterhalten: eine Prostituierte und Bambergs namenlose Nachbarin.

In einem Restaurant fädelt ein Kellner die Bekanntschaft zwischen der Prostituierten und Bamberg ein. Obwohl sie nicht besonders hübsch ist, gewinnt sie die Aufmerksamkeit der anwesenden Männer, indem sie ihnen einen Blick auf ihre mit Strapsen versehenen Beine gewährt. Bamberg wird vom Kellner auf die weiblichen Reize der Frau aufmerksam gemacht und lässt sich zu einem angeblich von ihr gewünschten Abendessen überreden. Erst später realisiert Bamberg, dass die zwei krumme Geschäfte miteinander machen. Der Kellner

schanzt der Prostituierten potentielle Kunden zu, welche von ihr wiederum ausgenommen werden. Den so erzielten Gewinn teilen die beiden untereinander auf. Die wiederholten Treffen zwischen Bamberg und der Prostituierten werden unter dem Aspekt der Sexualität der Hauptfigur noch näher zu beleuchten sein.



Das Spiel mit den männlichen Blicken

Etwas anders verhält sich die Situation mit der neu ins Mehrparteienhaus eingezogenen Nachbarin, die innerhalb der Figurenkonstellation eine besondere Stellung einnimmt. Sie unterhält bereits (sexuelle) Beziehungen zu Lale und dem benachbarten Studenten, bevor sie Bamberg kennenlernt. Ihre Exposition geschieht aus der subjektiven Perspektive des Protagonisten, welcher sie heimlich beim Rasieren ihrer Beine beobachtet. Die Frau trägt ein Unterkleid, ihr dunkles Haar hat sie am Hinterkopf hochgesteckt. Erst zu einem späteren Zeitpunkt wird der Zuschauer sie im Profil und dabei wiederum durch Bambergs Augen zu sehen bekommen: eine attraktive junge Frau mit großen, dunklen Augen. Die gesamte Darstellung der Nachbarin wird auf dem subjektiven Blick der Hauptfigur aufgebaut, weshalb es nur wenig brauchbare Informationen zu ihrer Figur geben kann. Trotz der Intimität der beiden, die sich im Handlungsverlauf einstellen wird, bleibt der Name der jungen Dame unbekannt. Wie Bamberg wird der Zuschauer über ihre Herkunft, ihre Handlungsmotive

und Erwerbstätigkeit im Unklaren gelassen. Wegen dieser Informationslücken wirkt die Nachbarin geheimnisvoll und undurchschaubar. Alles, was der Zuschauer zu Ende des Filmes von dieser Figur weiß, ist deckungsgleich mit dem, was Bamberg selbst beobachten oder in den wenigen Gesprächen mit ihr zu Tage fördern konnte. Als wichtigste Aussage ist dabei ihr Wunsch nach einem anständigen Leben zu deuten, der wegen der Boshaftigkeit der Menschen unerfüllt bleibt. Eine besondere Wertigkeit gewinnt ihre Offenbarung im Kontext der zwischenmenschlichen Beziehung, da sich in den an das Leben gestellten, enttäuschten Erwartungen die einzige Gemeinsamkeit zwischen ihr und Bamberg findet. Selbst die Antworten auf eine so einfache Frage wie jene nach dem Filmgeschmack könnten nicht unterschiedlicher ausfallen. Während Bamberg sich für russische Filme begeistert, präferiert seine Nachbarin amerikanische Produktionen. Da sie nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht Bambergs Vertrauen missbraucht und sich mit dem Geld für eine gemeinsame Reise und den Start in ein neues Leben heimlich aus dem Staub macht, bleibt wenig Zeit für ein Kennenlernen. Mit diesem unehrlichen Verhalten wird allerdings die Frage nach der Natur ihres zu Beginn augenscheinlich romantischen Interesses an Bamberg aufgeworfen. So liegt die Vermutung nahe, dass sie bereits von Anfang an eigennützige Ziele verfolgt hat. Diese Annahme wird in der genaueren Analyse des gemeinsamen Abendessens zu belegen sein.

5.1.5 Sexualität und Identität

Transparente Gebäude oder die Lust des Voyeurs So komplex die Erzählweise des Autors Pavlović in BUĐENJE PACOVA anmuten mag, so können dennoch zwei Themenkomplexe ausgemacht werden, welche dem Zuschauer als Orientierungspunkte zum leichteren Verständnis des Filmes dienen können. Aus den bis zum jetzigen Zeitpunkt angestellten Betrachtungen lässt sich die Politik als erster Anhaltspunkt nennen. Der Zuschauer muss über ein Mindestmaß an länderspezifischem Hintergrundwissen verfügen, um die politischen

Anspielungen verstehen und die Reichweite des Filmes erkennen zu können. Weiß er z.B. nicht über das anfänglich enge und sich dann entzweigende Verhältnis zwischen Stalin und Tito im Jahr 1948 Bescheid, fehlt ihm eine wesentliche Information zur Figureninterpretation. Bambergs „Verbrechen“ besteht letztendlich in der verzögerten Reaktion auf die Wende im politischen Nationalbewusstsein. Nicht schnell genug hatte er die lange geforderte Verehrung des sowjetischen Diktators Stalin abgelegt. Damit ist Bamberg entgegen den ersten Vermutungen weit weniger ein Krimineller, als vielmehr ein Opfer gesellschaftspolitischer Umstrukturierungen. Etwas leichter stellt sich die Situation für den Zuschauer im Hinblick auf das zweite, immer wiederkehrende Motiv in *BUDENJE PACOVA* dar: jenes der Sexualität. Die Sexualität ist in ihrer Darstellung viel direkter und damit einfacher zu entschlüsseln. Hintergrundwissen benötigt der Zuschauer zunächst keines, um die Bedeutung der Sexualität für die Individuation des Protagonisten zu begreifen. Dieses wird erst in dem Moment der Zusammenführung der beiden Bereiche von Politik und Sexualität notwendig. Vorerst sollen jedoch die unterschiedlichen Aspekte in ihrer Darstellung thematisiert und die Figurenanalyse vervollständigt werden.

Der erste Bezug zur Sexualität findet sich in der Exposition des Antagonisten. Während Lale durch den Sucher seiner Kamera auf die sich vor ihm aufstellenden (halb-)nackten Frauen späht, wendet Bamberg seinen Blick schamhaft ab und fragt, ob dies – also die Zurschaustellung nackter Körper – den Grund für sein Kommen darstellt. Die Bedeutung der Szene liegt in der beiläufigen Einführung des voyeuristischen Moments, welches im weiteren Filmverlauf in unterschiedlichen Variationen immer wieder auftauchen wird. Lales männlicher Blick fällt auf nackte, weibliche Körper, wobei dieser wiederum von Bamberg und dem Zuschauer (heimlich) beobachtet wird. Später wird Bamberg selbst zum Voyeur. Als er seinen Nachbarn, einen jungen Musikstudenten, beim Spannen erwischt und dieser daraufhin beschämt verschwindet, nimmt Bamberg selbst seinen Posten vor dem Fenster ein, von wo aus er die

neue Nachbarin bei der Beinrasur unbemerkt beobachtet. Bamberg verliebt sich augenblicklich in sie und wird durch sein Handeln als ein sexuell deviantes Wesen definiert.¹⁹⁰

Das aus dem Französischen Anfang des 20. Jahrhundert ins Deutsche übernommene Wort *Voyeur* meint in seiner ursprünglichen Bedeutung einen Zuschauer bzw. Beobachter und wurde über lange Zeit hinweg wertungsfrei verwendet. Erst mit Sigmund Freud erhielt der Begriff eine vorwiegend sexuelle und negative Konnotation. Freud vermied es jedoch, die Schaulust als solche zu pathologisieren und unterschied zwischen ihrer „normalen“ und „perversen“ Ausformung. Als „normal“ gilt sie laut Freud, wenn ihr Ziel der Koitus ist. Von „perverser“ Schaulust bzw. Voyeurismus kann gesprochen werden, wenn die Ausrichtung auf den Koitus nicht gegeben ist, eine Einschränkung auf die Geschlechtsorgane bzw. ein Ekelgefühl vorliegt.¹⁹¹ Ähnlich wie diverse andere Nachschlagewerke definiert das online abrufbare deutschsprachige Lexikon *Duden* den Voyeur als einen Menschen, „der durch [heimliches] Zuschauen bei sexuellen Handlungen anderer Lust empfindet“.¹⁹² Nicht nur für den Kunstdiskurs ist die auf eine bestimmte Beobachtung festgelegte Definition zu kurz gegriffen. Die heimliche Betrachtung von nackten oder weitgehend entkleideten Körpern würde entsprechend der Definition dann nicht unter Voyeurismus fallen.¹⁹³ Gleichzeitig verzichtet diese weitgehend auf die Unterscheidung bezüglich des zufälligen oder gewollten und des einmaligen oder wiederholten Charakters der Beobachtung. Aus psychologischer Sicht jedoch sind genau diese Aspekte für eine Diagnostizierung von entscheidender Bedeutung. Von Voyeurismus als Paraphilie, also einer Abweichung von jener von der Gesell-

¹⁹⁰ Zu einem deutlich späteren Zeitpunkt im Film (49'00'') gesteht er dieser Frau seine Gefühle und benennt eben diesen Augenblick als Geburtsstunde seiner Liebe zu ihr.

¹⁹¹ Freud 1982: 66. Siehe auch Stadler und K. Wagner 2005: 13f. Öhlschläger 1996: 18 und Springer 2008: 249. Der Voyeurismus als sexuelle Deviation spielte bei Freud allerdings nur eine untergeordnete Rolle. ebd.: 249.

¹⁹² o.N. o.D.(c). Vgl. dazu auch die Aufzählung kaum voneinander abweichender Begriffsdefinitionen in unterschiedlichen Nachschlagewerken bei Springer 2008: 34.

¹⁹³ Vgl. Stadler und K. Wagner 2005: 13f.

schaft als normal verstandenen sexuellen Verhaltensweise, kann nämlich nur dann gesprochen werden, wenn „eine innere Anspannung sich zum impulsiven Druck verdichtet, der den Akteur zu voyeuristischen Handlungen antreibt und unter dem er subjektiv leidet.“¹⁹⁴ Ist das hier entscheidende Moment der Wiederholung nicht gegeben, kann lediglich von Zufalls- oder Gelegenheitsbeobachtungen gesprochen werden.¹⁹⁵



Geburt eines Voyeurs:
Der heimliche Blick durch das Fenster

Für die Figurenanalyse sind diese Einwände von entscheidender Bedeutung. Um als Voyeur bezeichnet werden zu können, muss Bamberg demnach wiederholt in der Situation des heimlichen Betrachters zu sehen sein. Gleichzeitig muss deutlich werden, dass er aus einem inneren Zwang heraus handelt. Dass dem so ist, geht besonders eindrücklich aus folgender der unzähligen Beobachtungsszenen hervor. Die Szene¹⁹⁶ zeigt Bamberg beim Betreten seiner Wohnung. Er legt den Mantel ab, setzt sich an seine Nähmaschine und versucht zu arbeiten. Abgelenkt und zerstreut nimmt er aus einer neben ihm liegenden Packung ein Keks, steht auf und macht einige Schritte auf das Fenster zu, wobei sein Blick auf die ebenfalls am offenen Fenster stehende und mit den

¹⁹⁴ Benkel 2010: 373.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.: 373.

¹⁹⁶ 21'07"-23'23".

Balkonblumen beschäftigte Nachbarin fällt.¹⁹⁷ Dieses erste Sehen ist eindeutig ein zufälliges und Bamberg verharrt nur kurz in der Beobachtung. Er trinkt einen Schluck Wasser und beginnt zu nähen, erhebt sich aber nach wenigen Minuten wieder. Zerstreut blättert er in einer herumliegenden Zeitung und schleicht schließlich zum Fenster zurück. Der Drang zur Beobachtung scheint größer als Anstand oder Pflichtbewusstsein zu sein. Bamberg beobachtet die Nachbarin nun ganz bewusst heimlich, bis diese seinen Blick bemerkt und ihm zulächelt. Verstört schließt Bamberg daraufhin das Fenster und zieht sich – nun endgültig – ins Innere seiner Wohnung zurück.



Der Blick zurück:
Die Entdeckung der Nachbarin lässt Bamberg in Scham versinken

Im Moment des Entdeckt-Werdens vermuten Wissenschaftler die Erklärung für diese Paraphilie. Die Heimlichkeit verschafft dem Voyeur vorerst eine zusätzliche Distanz zu dem von ihm beobachteten Objekt, welches ihm ohne sein Zutun und ohne damit einhergehende Verpflichtungen sexuelle Lust verschafft.¹⁹⁸ Die „Instrumentalisierung indiskreter und unerwünschter Zu-dringlichkeiten“¹⁹⁹ geht mit einem Machtgewinn einher. Besonders problematisch erscheint dieser Aspekt hinsichtlich der im Voyeurismus bestehenden Geschlechterrollen, da es sich dabei um eine vorwiegend männliche Paraphilie

¹⁹⁷ Das Fenster funktioniert hier als Schaufenster, da sich die Frau davor platziert und darin ausstellt. Allerdings erscheint Bambergs Schauen durch ein offenes Fenster im Vergleich zum Spähen durch ein Schlüsselloch, ein geschlossenes Fenster etc. weit weniger anstößig, wenn nicht gar gesellschaftlich legitimiert zu sein.

¹⁹⁸ Vgl. Springer 2008: 273.

¹⁹⁹ Benkel 2010: 383.

handelt.²⁰⁰ So betont etwa die amerikanische Autorin Nancy Friday, dass die beobachtete Frau dem beobachtenden Mann ausgeliefert und unterlegen ist, da ihr auf Grund seiner Unsichtbarkeit die Möglichkeit zur Ablehnung genommen wird.²⁰¹ Erst das Wissen um die Beobachtung untergräbt das bestehende Machtverhältnis. Die Heimlichkeit und Anonymität des Voyeurs werden mit einem Blick zerstört. In diesem Moment erfährt sich der Schauende als das, was er ist: ein Voyeur. Peter Widmer beschreibt diese Selbsterkenntnis unter Rückgriff auf die Schriften des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan in seinem Aufsatz *Das unbewusste Begehren des Voyeurs* folgendermaßen:

„Mit dem wissenden. Blick des Anderen, der den Voyeur überrascht, weiß auch der Voyeur, dass er eigentlich hätte wissen müssen, dass es mit dem Sehen nichts zu wissen gibt. Im Wissen des Andern begegnet er sich selbst als Subjekt.“²⁰²

Das mit dieser Erkenntnis einhergehende Schamgefühl ist der Grund für Bambergs Rückzug in den von außen nicht einsehbaren Bereich seiner Wohnung. Lacans These, dass der Voyeur gerade in seiner Funktion als unerwünschter Beobachter erkannt werden will, muss bei der Figurenanalyse mitgedacht werden, denn der Regisseur Pavlović wiederholt dieses Moment der Entlarvung bereits in der nächsten Szene. Auf der Geburtstagsfeier der Schwester flieht Bamberg in einem unbeobachteten Moment vor den Gästen auf den Balkon. Von dort aus schaut er in die hell beleuchteten Wohnungen des gegenüberliegenden Hauses. Sein Blick bleibt an einer nackten Frau hängen, die sich über ein Waschbecken gebeugt wäscht. Die Einstellung wechselt ins *close-up* und zeigt Bambergs traurigen Gesichtsausdruck. Die von ihm offensichtlich empfundene Verlorenheit bestätigt die Charakterisierung des Voyeurs als einen einsamen und an Kontaktscheue leidenden Mann.²⁰³ Wenig später tritt Milorad, ein Mann mittleren Alters, Junggeselle und Freund der Familie, der mit seiner

²⁰⁰ Zur Problematik der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung im Voyeurismus vgl. Springer 2008: 250 und Benkel 2010: 378.

²⁰¹ Friday zitiert in Keesey und Duncan 2005: 97.

²⁰² Widmer 2005: 159.

²⁰³ Vgl. Benkel 2010: 385.

Bildung und einem gepflegten Äußeren von seiner homosexuellen Neigung ablenken möchte, neben ihn.²⁰⁴ Die Wahl Milorads als Entdecker Bambergs ist auch deshalb interessant, weil er sich als ein Vertreter der sexuellen Minderheit sofort mit seinem ebenfalls von der Norm abweichenden Bekannten solidariert. Mit den Worten „Ich wusste nicht, dass du auch solche Dinge magst“, macht er sich schließlich bemerkbar und lädt Bamberg zu einer Privatvorführung erotischer Filme zu sich nach Hause ein. Dieser verzieht den Mund gequält zu einem Lächeln und kehrt in die Wohnung zurück. Die Erklärung für Bambergs veränderte Verhaltensweise in einer nahezu identischen Situation wie der vorhergehenden findet sich in der veränderten Personenkonstellation. Nicht die Beobachtete, sondern ein Außenstehender entlarvt Bambergs voyeuristische Neigung, indem er gleichzeitig auf den Beobachter selbst und die Beobachtete blickt.²⁰⁵ Eine Verurteilung seiner Person, wie diese in Form des Zurückblickens der Nachbarin stattfindet, ist hier nicht gegeben.

Bambers große Einsamkeit Pavlović begnügt sich nicht mit der bloßen Darstellung voyeuristischer Augenblicke im Alltag seines Helden. Vielmehr versucht er, Bambers sexuelle Vorliebe als Ursprung und Folge seines gestörten Sozialverhaltens zu zeigen.

In der für den serbischen Fernsehsender RTS2 von Srđan Vučinić 2012 produzierten Dokumentation DEKALOGIJA O MATERIJI I SMRTI [dt.: DEKALOG ÜBER MATERIE UND TOD] über Pavlović charakterisiert der Journalist, Re-

²⁰⁴ Hinweise auf seine Homosexualität liefern die homoerotischen Fotografien. Außer Bamberg weiß noch der Keller um Milorads Geheimnis, der diesen angeblich mit seinem Geliebten gesehen haben soll.

²⁰⁵ Hier findet gleichfalls eine dreifache Brechung der Thematik statt. Der Zuschauer schaut auf Milorad, der auf Bamberg blickt, welcher wiederum die nackte Frau im Nachbarhaus betrachtet. Dem Zuschauer wird damit auf extreme Weise sein eigenes voyeuristisches Verhalten vor Augen geführt. Gleichzeitig verdeutlicht diese Balkonszene auch die Funktionsweise voyeuristischen Handelns im gesellschaftspolitischen Kontext, in welchem häufig mehr als zwei Personen als Akteure auftreten. Als Stichworte seien hier vorläufig Überwachung und Kontrollgesellschaft genannt. Vgl. dazu das Kapitel *Die Paranoia vor dem fremden Blick und das Ende*.

gisseur und Drehbuchautor – u.a. auch von BUĐENJE PACOVA – Gordan Mihić die Figur Velimir Bamberg folgendermaßen:

„Bamberg ist ein ehemaliger Mitarbeiter des Informationsbüros, der sich wegen eines Debakels in seinem Leben, wegen der Politik, komplett in sich zurückgezogen hat. Er fristet ein von der Welt entfremdetes Dasein. In dem Moment, in dem sich ihm die Chance offenbart, sich durch die Macht der Liebe zu retten, lehnt er diese ab.“²⁰⁶

Diese Beschreibung des Protagonisten erscheint mir sehr treffend. Bereits die Exposition der Figur nämlich vermittelt dem Zuschauer ein Gefühl für Bambergs Introvertiertheit und Einsamkeit, das selbst in der Gegenwart der übrigen Chormitglieder und den Gesprächen mit ihnen nicht abreißt. Inmitten anderer Menschen bleibt Bamberg verloren. Als logische Konsequenz zieht er sich immer weiter in sich selbst zurück, was auch ein verändertes Sexualverhalten mit sich bringt. Erfährt er dennoch Körperkontakt und menschliche Nähe, weiß er damit nicht umzugehen. Dieses Dilemma wird insbesondere in jenen Szenen deutlich, in welchen Bamberg mit der Prostituierten zusammentrifft. Bei ihrer ersten Begegnung führt die Prostituierte Bamberg an ihren „Arbeitsplatz“, ein heruntergekommenes Wohnhaus am Stadtrand. Anfänglich weigert sich Bamberg ihr zu folgen und bleibt weit hinter ihr zurück, doch schließlich finden sich die beiden auf einem Bett liegend wieder. Bamberg liegt angezogen unter der bereits entkleideten Prostituierten und versucht ihren Küssen auszuweichen. Seine Entdeckung eines am Fenster stehenden Spanners lässt ihn die Intimität beenden. Die Prostituierte zieht zwar rasch den Vorhang zu, doch Bambergs Lust – wenn je vorhanden – ist bereits verflogen.

Deutlicher zeigt sich seine Unfähigkeit, sich im Beisein einer Frau zu entspannen, bei ihrem zweiten Zusammentreffen. Als die Prostituierte Bambergs Vorschlag, zum Flussufer hinunterzugehen sehr bestimmt ablehnt, führt er sie in die leerstehende schwesterliche Wohnung. Als symbolischer Verweis auf die sich abzeichnende Wiederholung der Situation dient ein auf dem Nacht-

²⁰⁶ Ebd. 12'52"-13'15"

kästchen stehendes Perpetuum Mobile in Form eines Vogels. Die Prostituierte bietet sich ihrem Kunden in aufreizender Pose und schwarzen Strümpfen auf dem Bett liegend an, doch Bamberg knöpft sich noch stehend das bereits geöffnete Hemd wieder zu. Auf ihre Aufforderung hin lässt er sich schließlich doch neben ihr nieder und legt seine Hand auf ihren Oberschenkel. Dabei wirkt er seltsam abwesend. Eine weitere Annäherung scheint undenkbar. Ein Klingeln an der Tür befreit ihn schließlich aus der Unannehmlichkeit. Durch den Spion schauend erblickt er Milorad, der ungeduldig auf sein Einlassen wartet und sich schließlich zum Gehen wendet. Zum Bett zurückkehrend bittet Bamberg die Prostituierte, sich wieder anzuziehen.



Intermezzo mit einer Prostituierten:
Momente der Impotenz

Beide Male wird bereits das Vorspiel der beiden durch das Auftauchen Dritter unterbrochen, die allerdings nicht direkt intervenieren. Pavlović spannt hier einen Bogen zum Voyeurismus, wobei der Spion als Schlüsselloch funktioniert und beide Male Bamberg der Beobachtete ist. Die Störenfriede sind jedoch nicht der eigentliche Grund für die Einstellung der sexuellen Handlungen. Vielmehr liefern sie Bamberg eine willkommene Ausrede, welche sein sexuelles Versagen vertuschen soll. Dabei ist Bambergs temporäre Impotenz

als eine Folge seiner Unfähigkeit zur zwischenmenschlichen Nähe zu deuten. In der Tiefenpsychologie gelten Voyeure nämlich als „schüchterne und gehemmte Menschen, die sich nicht auf offenem Wege Frauen annähern können.“²⁰⁷

Bamberg's Gehemmtheit im direkten Umgang mit Frauen zeigt sich auch in der ersten Begegnung mit seiner Nachbarin. Die beiden treffen am Busbahnhof aufeinander, wo die Frau angeblich auf Grund einer Uneinigkeit mit ihrem Reisebegleiter, dem Studenten, zurückgelassen worden ist. Ihr Nachbar verhält sich verständnisvoll und zuvorkommend, nimmt ihr das Gepäck ab und begleitet sie nach Hause zurück. Dort angekommen, verabschieden sich die beiden höflich, aber distanziert voneinander. Noch angezogen lässt sich der sichtlich verwirrte Protagonist auf sein Bett fallen. Die Kamera zeigt ihn einige Momente regungslos in dieser Position verweilen und nachdenklich den Klängen des probenden Chors lauschen. Seine Atmung ist kurz und schnell, sein Blick ist auf die Decke gerichtet. Dann ist an der Zimmerwand ein schwacher Schatten auszumachen, der ihn aufschrecken lässt. Erst mit den Worten: „Führen Sie mich ans Meer“, macht die Kamera einen Linksschwenk und gibt den Blick auf die Nachbarin frei, welche sich auf der Bettkante niedergelassen hat. Der sich so abrupt einstellenden Intimität steht Bamberg ungläubig gegenüber. Er runzelt die Stirn, beißt sich verlegen auf die Unterlippe, senkt den Blick und hackt nach, bevor er schließlich einwilligt. Als die Frau beginnt, am Kragen seinen Trenchcoats herumzuspielen, entsteht eine unangenehme Pause, in welcher Bamberg angestrengt nach einem Gesprächsthema zu suchen scheint. Als sie gesprächsunwillig ihren Kopf auf seine Brust sinken lässt, gibt Bamberg, von so viel Nähe überwältigt, auf. Unbeholfen stößt er einen Seufzer aus, platziert einige schüchterne Küsse auf ihrem Haar und wirft den Kopf in den Nacken.

²⁰⁷ Vetter 2007: 145.



Bamberg's Erhörung:
Die gewünschte körperliche Nähe zur Nachbarin

Das Abendessen mit der unheilvollen Nachbarin Ein gemeinsames Abendessen Bambergs mit seiner Nachbarin ist der dramaturgische Höhepunkt des Filmes.²⁰⁸ Zu den Klängen langsam lauter werdender Popmusik schwenkt die Kamera über die unter ihr liegende, in Dämmerung gehüllte Stadt Belgrad, bis sie ins Innere eines Restaurants blickend zu stehen kommt. Der *establishing shot* unterstreicht die Symbolträchtigkeit des Ortes für ein Rendezvous: ein Restaurant hoch über dem alltäglichen Getümmel der Großstadt.

Eine halbnaha Einstellung zeigt Bamberg frontal und bildzentriert allein an einem gedeckten Tisch sitzend. Er trägt einen dunklen Anzug und eine Krawatte. Die Körperhaltung verrät Unsicherheit. Seine Hände liegen ineinander verkrampft auf dem Tisch vor ihm, seine Augenbrauen sind hochgezogen und sein Blick ist abwesend. Am linken Rand begrenzen Zimmerpflanzen und eine kleine, weiße Marmorstatue das Bild. Am rechten Bildrand erfüllen eine Säule und ein zur Hälfte sichtbarer Tisch dieselbe Funktion. Der Hintergrund wird von der Band, einigen tanzenden Gästen und weiteren hochgewachsenen Pflanzen ausgefüllt. Der klar strukturierte und überladene Bildkader vermittelt ein beklemmendes und nahezu klaustrophobisches Gefühl. Der Protagonist ist in der Szenerie gefangen. Der an den Tisch herantretende Kellner, welcher

²⁰⁸ 44'45''-49'17''.

Bamberg die Speisekarte entgegenstreckt, reißt ihn aus seinen Gedanken. Der Protagonist benötigt einen Augenblick, bevor er die Situation begreift und die Speisekarte entgegennimmt. Nach einem kurzen Blick darauf versucht er sich vom Stuhl zu erheben, wobei er fast zu Fall kommt. In einem zweiten Anlauf schafft er es doch, und fragt – eingeklemmt zwischen Tisch und Stuhl – quer durch den Raum nach eventuellen Wünschen. Klar und deutlich antwortet eine weibliche Stimme: Campari. Er wiederholt die Bestellung für den Kellner und fügt mit ausladenden Gesten und leuchtenden Augen hinzu, er solle alles bringen, was er anzubieten habe. Die Kamera folgt dem Kellner, welcher nach links abgeht und erfasst in diesem Schwenk die an den Tisch zurückkehrende Nachbarin. Die Kamera kehrt nach einem Schnitt ebenfalls zum Tisch zurück, wo Bamberg und die Nachbarin mit Schnaps anstoßen und ein Gespräch über das Leben und seine Enttäuschungen beginnen. Dies ist der einzige Moment in ihrer Bekanntschaft, in welchem ein Zusammenfinden der beiden Figuren möglich wäre, doch sie lassen die Chance ungenutzt vorüber ziehen. Anstelle einer Annäherung kommt es zur Isolierung der Subjekte in ihrem Dasein. Auf bildsprachlicher Ebene wird dieser Prozess durch die weiße Statue im Hintergrund und die auf dem Tisch im Vordergrund abgelegte schwarze Handtasche der jungen Frau unterstrichen. Die beiden Gegenstände bilden eine senkrechte Achse, die das Bild in zwei Teile spaltet und jeder Figur eine Seite zuweist. Eine Annäherung müsste damit über diese störende Trennlinie hinweg geschehen.

Die Körpersprache der Figuren vermittelt einen ähnlichen Eindruck. Obwohl auf verbaler Ebene ein kurzzeitiger Konsens zwischen den Figuren geschaffen wird, manifestiert sich auf der non-verbalen Ebene Desinteresse am Gegenüber und eine nervöse Langeweile. Während die Nachbarin von sich spricht, fährt sich Bamberg nervös durchs Haar und über seinen Schnauzbart, greift sich an seine Nase und stützt seinen Kopf auf der Hand auf. Einziges Zeichen seines Interesses ist ein kurzer, aber aufmerksamer Blick in die Augen seiner Gesprächspartnerin. Sein angebliches Verständnis für ihre Situati-

on lässt ihn von seinen eigenen, durchaus ähnlichen Enttäuschungen erzählen. Während er konzentriert, mit gerunzelter Stirn und den Blick auf seine gestikulierenden Hände gerichtet, seine Lebensgeschichte herunterleiert, zündet sich die Nachbarin eine Zigarette an. Die Blicke der beiden treffen sich selten, sodass die Situation weniger einer Konversation als einem Selbstgespräch gleicht.



Das erste Rendezvous:
Gemeinsam und doch einsam

Als der Kellner die Getränke serviert, nimmt die Verabredung eine unerwartete Wendung. Das erste Anzeichen einer veränderten Dynamik lässt sich auf sprachlicher Ebene feststellen. Bamberg und seine Nachbarin wechseln von der Höflichkeitsform zur Du-Anrede und vermindern damit die zwischen ihnen bestehende Distanz. Bamberg kommt zum Ende seiner eigenen, traurigen Lebensgeschichte, die ihn das Vertrauen in seine Mitmenschen verlieren ließ, und schlägt zur Auflockerung der Situation einen Themenwechsel vor. Die Nachbarin stimmt seinem Vorschlag zu, sorgt aber mit ihrer völlig unpassenden Zwischenfrage „Warum trägst du keine Fliege?“ für eine kurze Unterbrechung, wodurch sich der Protagonist aber nicht beirren lässt und einen Witz zu erzählen beginnt. Die Kamera zeigt ihn dabei in Großaufnahme. Von der Seite

dringen weibliche Hände in den Bildkader ein und beginnen, an Bambergs Krawatte herumzufummeln und daraus eine Masche zu binden. Als die Hände zurückgezogen werden, folgt die Kamera ihnen und zeigt die ausbleibende Reaktion der Nachbarin auf die Pointe des Witzes im *close-up*.

So beiläufig diese Aktion im Kontext der Handlung erscheinen mag, gibt sie dennoch Auskunft über die psychische Beschaffenheit und die Sozialität der Figur. So wird hier einerseits das Problem fehlender Abgrenzung und eine überstürzte Herangehensweise thematisiert. Denn im Hinübergreifen zu ihrem Nachbarn überschreitet die Frau eine imaginäre Grenze, welche im Bildaufbau durch die Handtasche und die Statue markiert wird. Damit dringt sie in ein fremdes Gebiet, nämlich in Bambergs Privatsphäre ein und nimmt dort Umgestaltungen in ihrem eigenen Interesse vor. Auch wenn dieser sich nicht dagegen wehrt, ist sie zu einer solchen Handlung auf Grund des frühen Stadiums ihrer Bekanntschaft in keiner Weise berechtigt. Andererseits könnte es sich bei dieser Szene um eine Umkehrung der bis zu diesem Zeitpunkt bestehenden geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen handeln. Denn mit ihrem Übergriff ignoriert die Nachbarin die Souveränität ihres Gegenübers, wie dies Bamberg in seinen voyeuristischen Momenten tut. Gleichzeitig haftet ihrem Verhalten aber etwas sehr Mütterliches an. Wie eine Mutter sorgt sie sich um Bambergs Aussehen und nimmt Verschönerungen an seinem Erscheinungsbild vor. Verstärkt wird der Eindruck einer Mutter-Kind-Beziehung durch das unbeholfene Verhalten und clowneske Auftreten des Protagonisten.

In ihre Zusammenführung ermöglichen diese Beobachtungen eine weitere, sexuelle Deutung der Szene. Die Krawatte ist ein Kleidungsstück, welches im kulturwissenschaftlichen Kontext in seiner Beschaffenheit und Funktion als Phallussymbol interpretiert werden kann. Das Verhalten der Nachbarin ist demnach als ein direkter Angriff auf Bambergs Männlichkeit zu verstehen. Mit wenigen Handgriffen vollführt sie seine symbolische Kastration und nimmt

ihm damit jegliche Chance auf sexuelle Interaktion.²⁰⁹ Die umgeformte Krawatte degradiert den Mann und unterwirft ihn der weiblichen Vorherrschaft. In Anlehnung an Freud lässt sich hier das ödipale Grundmuster der Beziehung offenlegen. Die Kastration des Sohnes stellt den Schutz der Mutter vor seinem sexuellen Begehren dar. Mit dem weiteren Verlauf des Abends gewinnt diese Deutung zusehends an Wahrscheinlichkeit.



Die symbolische Kastration des Mannes

Als Bamberg, begeistert von den ersten Takten eines angespielten Musikstückes aufspringt und seine Begleitung zum Tanz auffordert, tut sie dies als eine Kinderbeschäftigung ab. Bamberg ignoriert ihre Einwände und zieht sie in die tanzende Menge. Sichtlich begeistert bewegt er sich zur Musik und gibt sich ihr vollkommen gelöst hin. Die Besonderheit der Szene liegt in der Einmaligkeit der Darstellung des glücklichen Protagonisten. Die Nachbarin hingegen fühlt sich sichtlich unwohl und versucht in einer Atempause ein Gespräch über die ihre Interessen vom Zaun zu brechen. Schließlich zieht sie Bamberg unter dem Vorwand, frische Luft zu benötigen, nach draußen. Ihr Rendezvous nimmt ein abruptes Ende. Die Fahrt mit dem Lift bringt sie im sprichwörtlichen Sinne

²⁰⁹ Damit ist auch gleichermaßen ein weiteres Erklärungsmodell für die situative Impotenz des Protagonisten in der Begegnung mit der Prostituierten gegeben.

wieder auf den Boden der Tatsachen zurück. An einem Baum vor dem Haus stehend gesteht Bamberg der Namenlosen seine Liebe. Als es daraufhin zu einer Annäherung und der Andeutung eines Kusses kommt, weicht Bamberg erschrocken zurück. Trotz der Dunkelheit lässt ihn die Angst vor potentiellen Blicken die Romantik auf einen späteren Zeitpunkt verschieben.

Die Paranoia vor dem fremden Blick und das Ende Über die gesamte Filmdauer hinweg befindet sich Bamberg in einem Spannungsverhältnis zwischen Neugierde und Angst. Seine Angst besteht – wie bereits aufgezeigt – vor dem Zurückschauen des beobachteten Objektes, welches ihn als Voyeur entlarven könnte. Bambergs Angst geht allerdings noch weiter und kann allgemein als jene vor dem fremden Blick beschrieben werden. Im gleichen Maße, in welchem Bamberg seiner Vorliebe des heimlichen Beobachtens seiner Mitmenschen frönt, fürchtet er sich vor einer möglichen Umkehrung der Situation, durch die er selbst zum Beobachteten wird. Er befindet sich damit in einer diskrepanten Lage.

Bereits zu Beginn des Filmes gesteht der Protagonist gegenüber Lale seine Angst vor einer ihn beobachtenden Umwelt. Nervös um sich blickend bittet er ihn, ihr Treffen im Inneren des Hauses fortzusetzen, um nicht miteinander gesehen zu werden. Seine Bitte erscheint absurd, da sich die beiden in einer peripheren und menschenleeren Umgebung befinden. Seine Angst ist also unbegründet.

Im weiteren Handlungsverlauf wird sein Angstgefühl zum Verfolgungswahn. Obwohl seine Unterredungen mit jeweils wechselnden Gesprächspartnern in ähnlichen, menschenverlassenen Arealen stattfinden, fühlt Bamberg stets einen fremden Blick auf sich gerichtet, welcher ihn zu einem raschen Ortswechsel zwingt. Doch selbst mit der Verlagerung der Treffen ins Innere eines Gebäudes verbessert sich Bambergs Situation nicht. Die Szenographie lässt die Wahrnehmung der eigenen vier Wände als einen Ort der Geborgenheit

und Sicherheit als Illusion erscheinen, indem sie den osmotischen Charakter eines Gebäudes betont. Seine Fenster ermöglichen in ihrer Transparenz den Blickverkehr in beide Richtungen. Bamberg kann zwar von seiner Wohnung aus die Nachbarin beobachten, dies gilt aber auch umgekehrt. Bambergs Wohnung gewährt neugierigen Passanten und Anwohnern des Mehrparteienhauses gleich von zwei Seiten einen Einblick. Ein Fenster schaut auf eine viel befahrene Straße hinaus, zu welcher parallel im Hintergrund Eisenbahnschienen und ein Fluss verlaufen. Die andere Fensterfront schließt einen recht belebten, u-förmigen Innenhof mit unzähligen Erkern und Balkonen ab.²¹⁰ Die poröse Beschaffenheit des Mehrparteienhauses wird auch im Inneren sichtbar. Die Wohnungstüren sind nicht verschlossen, nur angelehnt oder gar sperrangelweit offen. Die Sanitäranlagen werden gemeinsam benutzt, was einen tiefen Einschnitt in die Privatsphäre der Bewohner darstellt. Vielleicht ist es auf eben diesen Umstand zurückzuführen, dass sich das Leben der Hausbewohner mehrheitlich auf den Balkonen und im Innenhof abspielt. Die Beengtheit im Zusammenleben wird in der Szene der Telegrammzustellung zu Beginn des Filmes sehr schön aufgezeigt. Was hier letztendlich suggeriert wird, ist, dass jeder Einzelne der Präsenz seines Nachbarn gewahr ist. Das Gerede und die Beobachtungen der Hausbewohner lassen den Eindruck einer Überwachungsgesellschaft entstehen. Bambergs Angst vor dem fremden Blick wird so ein wenig verständlicher, auch wenn damit immer noch kein konkreter Grund für eine solche gegeben ist.

Unter der Zuhilfenahme der Schriften des Psychoanalytikers Jacques Lacan kann Bambergs Verhalten als eine psychotische Störung erklärt werden. Lacan erkannte zu einem sehr frühen Zeitpunkt bereits die Bedeutung des Blickes

²¹⁰ Die Entscheidung für die Wohnung als einen Schauplatz der Handlung fiel auf Grund ihres Ausblicks. Der Blick auf die Straße und den Innenhof bot dem Regisseur die Möglichkeit, den Hintergrund zu einer weiteren Dynamisierung des Bildkaders zu nutzen. Diese war deshalb notwendig, weil es sich bei Bamberg um eine relativ statische Hauptfigur handelt. Befand er sich in seiner Wohnung, konnte die Einstellung durch nebensächliche Vorgänge auf der Straße oder die Präsenz der Nachbarn auf den Balkonen bzw. im Innenhof belebt werden. Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 24.

für die Identitätsbildung beim Menschen. 1936 präsentierte er auf dem *Internationalen Psychoanalytischen Kongress* in Marienbad seine dazu angestellten Überlegungen unter dem Titel *Das Spiegelstadium*.²¹¹ Er bezeichnet darin den entwicklungspsychologischen Prozess eines Kleinkindes zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat als Spiegelstadium. Im Spiegelbild erkennt das hilflose und noch unwissende Subjekt die Einheit eines Körpers, welchen es in einem weiteren Schritt als den eigenen erkennt:

„In der Wahrnehmung des Bildes seines Körpers als Einheit antizipiert also das Kind die Einheit eines Ich, die objektiv noch fehlt. Auf dem Boden einer ursprünglichen und angeborenen Imitationsneigung (reflexive und gleichgerichtete Antworten auf Gesten und Mimik des Gegenübers) identifiziert es [Anm.: das Kind] sich mit diesem Bild, das nicht es selbst ist und das ihm doch erlaubt, sich zu erkennen.“²¹²

Die Entdeckung des eigenen Spiegelbilds ist demzufolge eine grundlegende (Selbst-)Täuschung, welche auch noch nach Abschluss der entwicklungspsychologischen Phase wirksam bleiben wird. Vor dem Spiegel wird das Ich in ein *je*, dem realen Ich des Kleinkindes, und ein *moi*, dem Spiegelbild des Subjektes gespalten.²¹³ Eine wichtige Voraussetzung für diesen Identifikationsprozess stellt die Anwesenheit eines Dritten, meist in Form eines Elternteils, dar. Dieser drückt Anerkennung aus, welche „als ein „Das bist du!“ verstanden werden kann“²¹⁴ und das Kleinkind in die symbolische Ordnung einführt. Diese triadische Beziehung markiert für Lacan den Beginn der Ödipalität.²¹⁵ Bereits in der stark vereinfachten Darstellung der komplexen lacanschen Theorie lässt sich die Tragweite des Blickes für die Selbstkonstituierung des Subjektes ausmachen. Die Tatsache, dass dieses sich stets über den anderen erfährt, birgt auch die Gefahr neurotischer, perverser und psychotischer Ausformungen.²¹⁶

²¹¹ Zu einer ausführlichen Übersicht über Lacans Vortrag *Das Spiegelstadium* vgl. Ruhs 2010: 25-31. Eine kürzere Definition des Spiegelstadiums und seine Bedeutung für die Literatur- und Kulturtheorie findet sich bei Nünning 2004: 614f.

²¹² Ruhs 2010: 27.

²¹³ Vgl. Widmer 2005: 147.

²¹⁴ Ruhs 2010: 28.

²¹⁵ Vgl. ebd.: 28.

²¹⁶ Vgl. Widmer 2005: 150.

Der Protagonist in Pavlovićs Film BUĐENJE PACOVA weist gleich alle drei dieser Ausformungen auf, wobei hier nur kurz auf die psychotische eingegangen werden soll.

„Die psychotische Pathologie des Blicks tritt da auf, wo das Subjekt eine grundlegende Spaltung seiner selbst verloren hat, die darin besteht, dass es einerseits das Gefühl hat, beobachtet zu werden, andererseits aber weiß, dass entweder niemand da ist, oder dass der Blick des Anderen keine Bedrohung darstellt.“²¹⁷

Der erlittene Spaltungsverlust dient also als brauchbares Erklärungsmodell des Bambergischen Verfolgungswahns. Erst nach und nach konkretisiert sich Bambergs Paranoia in Form von Randfiguren, etwa dem uniformierten Nachbarn. Bamberg meidet dessen Gegenwart und macht kehrt, sobald dieser ihm im schmalen Stiegenhaus entgegenkommt. Sein Verhalten erklärt sich im Zusammenfügen der spärlichen Informationen über seine politische Vergangenheit als die Furcht vor einer Revelation seiner eigenen Person. Diese würde eine polizeiliche Meldung und damit verbunden eine Haftstrafe für den Protagonisten bedeuten, da er in den Augen der Parteiführung auf Grund seines einstigen Engagements als Dissident gilt. Dass die Angst vor dem fremden Blick insbesondere bei dem im Staatsdienst stehenden Nachbarn gegeben ist, mag nicht weiter verwundern. Trotzdem bleibt die Angst als eine psychotische Störung zu verstehen, da die Blicke bis zum Ende des Films lediglich eingebildet sind. Auf dem Weg zu den Jubiläumsfeierlichkeiten des Chors bittet eine Passantin Bamberg, einen Moment lang ein Auge auf ihren betrunkenen Ehemann zu haben. Seinem Verhaltensmuster entsprechend erfüllt er ihr die Bitte. Während er auf ihre Rückkehr wartet, fällt sein Blick auf einen bereits im Vorfeld als alten Bekannten vorgestellten bärtigen Mann, der um ein Gebäude schleicht und dahinter verschwindet.²¹⁸ Kurz danach taucht er wieder auf. Vor ihm läuft

²¹⁷ Widmer 2005: 150.

²¹⁸ Gerade im Hinblick auf diese Figur versuchte Pavlović eine unnötigen Stilisierung zu umgehen. Als ein Mann mit Bart, welcher sich an der städtischen Peripherie aufhält und inmitten dieser Wildnis *Politikin Zabavnik*, eine Zeitschrift für Kinder, liest, entspricht er nicht der gängigen Vorstellung eines Polizisten. Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 26.

Lale, der mit einer Waffe bedroht wird, mit erhobenen Händen auf Bamberg zu. Der bärtige Mann lässt die beiden nebeneinander Aufstellung nehmen und stellt Fragen zu ihrer Bekanntschaft. Lale und Bamberg sind sich der von dem Mann ausgehenden Gefahr bewusst und betonen, sich nicht zu kennen. Beide wirken ängstlich und nervös. Ihre Atmung wird beim Anblick des Revolvers sichtbar schneller, beide schlucken schwer. Der Grund für den gewaltsamen Übergriff wird nicht erklärt. Der aufmerksame und mit der jugoslawischen Geschichte vertraute Zuschauer gelangt aber spätestens in diesem Moment zum Schluss, dass es sich bei dem alten Bekannten um einen Vertreter des jugoslawischen Staatssicherheitsdienstes *Udba* [Anm.: Abkürzung für *Uprava državne bezbednosti*] handeln muss, welcher von Tito persönlich den Auftrag zur Liquidierung politischer Dissidenten erhielt.²¹⁹ Als Lale einen unbeobachteten Moment zur Flucht nutzt, bringt ein abgefeuerter Schuss ihn zu Fall. Bamberg jedoch kommt mit seinem Leben davon.



Udba: Die real gewordene Gefahr

Gerade noch rechtzeitig trifft er am Veranstaltungsort ein und nimmt seinen Platz inmitten der bereits aufgestellten Chormitglieder ein. Auch in dieser letzten Sequenz ist der Bildaufbau sprechend. Pavlović lässt Bamberg in der Mitte des Bildes auf einem Grabstein Platz nehmen, der auf Grund seiner konträren Farbwahl und Höhe aus der ihn umgebenden Masse podiumsartig hervorsteht. Dies ruft beim Zuschauer die Assoziation des sich aus der Asche erhebenden

²¹⁹ Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 25f.

Phönix hervor. Auf dem Hintergrund seiner eigenen Lebensgeschichte präsentiert sich Bamberg weniger als ein Sieger, als ein unter den Lebenden wandelnder Toter. Seine Vergangenheit verleugnend, den menschlichen Genüssen entsagend und vor seiner Umwelt resignierend verfehlt er letztendlich sein eigenes Leben.



Bambergers letzter Auftritt

5.1.6 Metaebene

Voyeurismus und Kino In *BUĐENJE PAVOCA* reflektiert Pavlović Voyeurismus in seiner ursprünglichen Bedeutung und stellt auf der Metaebene die Frage nach dessen Bedeutung für das Medium Film.²²⁰ Sehr schön illustriert er seine Überlegungen dazu in der „Kinoszene“.²²¹ Nach dem Verschwinden der Nachbarin betrinkt sich Bamberg im Beisein des Kellners und der Prostituierten. Als Milorad zu den dreien stößt, finden sie sich plötzlich in einem aufgelassenen Freiluftkino wieder. Während sich die drei Männer auf einer der wenigen noch vorhandenen Zuschauerbänke niederlassen, eilt die Prostituierte in Richtung der provisorisch aufgezogenen Leinwand, wo sie ein ebenso provisorisches Podium besteigt. Euphorisch beginnt sie, den Vorspann eines Filmes

²²⁰ Für die Bedeutung des Sehsinns bzw. des Voyeurismus für die Kunst vgl. Springer 2008. Ein guter Überblick über die Auseinandersetzung mit dieser Problematik auf dem Gebiet der Filmtheorie findet sich bei Elsaesser und Hagener 2007.

²²¹ Der Einfall zu dieser Szene stammt von dem für ihn tätigen Drehbuchduo Gordan Mihić und Ljubiša Kozomara. Vgl. Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 24.

nachzuspielen. Als sie den brüllenden Löwen, das Logo der Metro-Goldwyn-Mayer Filmproduktionsgesellschaft, imitiert, stimmen die Männer in ihr Gebrüll ein. Dann spricht sie die ersten Sätze einer Liebesgeschichte. Milorad und der Kellner applaudieren, Bamberg jedoch nickt während der Darbietung ein. Das Spiel der Prostituierten wird schließlich durch ihre Entdeckung einer Ratte unterbrochen, welche sie in hysterisches Geschrei ausbrechen und die Männer zur Hilfe eilen lässt.



Kino im Film: die mediale Verdoppelung der Wirklichkeit

Diese Selbstreflexion des Mediums demaskiert auf sehr schöne Weise die ihm eigene voyeuristische Veranlagung. Die Prostituierte wird vor der Leinwand zum Star, der vom männlichen Publikum bewundert wird. Und wir, die Zuschauer des Filmes *BUĐENJE PACOVA*, schauen den Männern bei ihrem Zuschauen zu, wodurch es zu einer erneuten Brechung des voyeuristischen Moments kommt.

Visuelle Stadtbegehungen Es waren Szenen wie jene in dem stillgelegten Freiluftkino, welche die Kritiker aufstöhnen ließen. Sie stoßen sich nicht nur an der Erhebung gesellschaftlicher Randgruppen zu Protagonisten, sondern auch an den Schauplätzen der Handlung.²²² Solch periphere Gegenden, transiente Orten und marode Gebäuden gäbe es im sozialistischen Jugosla-

²²² In der sich zutragenden Debatte um die Existenzberechtigung der *Schwarzen Welle* im Jugoslawien der 1960er und 1970er Jahre griffen deren Gegner immer wieder den anti-heroischen Charakter der Protagonisten an. Die Konzentration auf die marginalisierten Gruppen verhindere eine wirklichkeitsgetreue Darstellung des sozialistischen Landes. Vgl. dazu das Kapitel *Antihelden: Die Abwesenheit des Neuen Menschen*.

wien schlichtweg nicht. Der Regisseur wies die heftigen Angriffe zurück und argumentierte, dass die Stadt Belgrad über eine enorme Menge solch „fragwürdiger“ Orte verfüge, die von den Kritikern augenscheinlich bewusst ignoriert werden würden.²²³ Als Filmemacher sah Pavlović seine Aufgabe im genauen und dokumentarischen Hinschauen.

„Man muss in die Keller gehen, wo die Gepäckträger und Säger schlafen, in die Schnellimbisse, in die katholischen Kirchen Samstag abends, in die Kneipen auf dem Land; man muss die medizinischen Fakultäten durchwandern, wo im Formalin die nackten, toten Alten schwimmen; man muss die Prosekturen betreten und auf den Friedhöfen die Verstorbenen sachte gemeinsam mit ihren Verwandten, Freunden und Bekannten begleiten. Man muss den Ausdruck der Menschen vermerken, wenn sie sich paaren, wenn sie Schmerzen leiden, wenn sie in ihre abendliche Lektüre vertieft sind, wenn sie hungrig sind; heimlich wie ein Scharfschütze soll der Künstler des Filmes dem Leben das Objektiv auf den Bauchnabel richten, sollen die Garben des Zelluloids den Körper von allen Seiten durchlöchern, soll sich die Auferstehung auf der Leinwand in ihrem unverfälschten Prunk vollziehen.“²²⁴

Der Regisseur Pavlović war ein Voyeur. Anders als ein Flaneur ließ er sich nicht vom Zufall geleitet durch die Stadt treiben und seinen Blick über die sich ihm anbietenden Gebäude, Passanten und Schaufenster schweifen. Sein Blick war kontrolliert und zielgerichtet und hielt sich nicht an Grenzen und Zutrittsverbote. Dadurch war es ihm möglich, in die entlegensten Winkel und Gegenden vorzudringen, die Gebäudemauern transparent werden zu lassen, um das darunter liegende Treiben für jedermann sichtbar zu machen. Sein wissbegieriger und anatomischer Blick sezierte die Großstadt.

In seinen Filmen reicht er dem Zuschauer die Hand und nimmt ihn auf seine visuellen Stadtbegehungen mit. Die Stadt erscheint diesem plötzlich als etwas

²²³ Vgl. dazu Pavlović in Ivkov 2006: 103.

²²⁴ „Treba ići u podrum u kojima spavaju amali i testeraši, i u ekspres restorane, i u katoličke crkve subotom uveče, i u seoske krčme; obiće medicinske fakultete u kojima u formalinu plove nagi mrtvosani starci; i ući u prosekturu i na grobljima neprimetno ispraćati pokojnike zajedno sa njihovom rodbinom, sa prijateljima, sa poznanicima. Treba zabeležiti izraze ljudi koji sviraju, kada se pare, kad ih muči bol, kad čitaju njihovo večernje štivo, kad su gladni; krišom kao snajper nek umetnik filma uperi objektiv životu u pupak, nek rafali celuloida izrešetaju telo sa svih strana, ponovo na ekranu vaskrsnuće u svojoj nefalsifikovanoj raskoši.“ Auszug aus Pavlovićs Essay *Nišani* zitiert in DEKALOGIJA O MATERIJ I SMRTI 23'02"- 23'57".



Abstoßende Ästhetik:
Blicke hinter die Fassaden der Großstadt

Unbekanntes und völlig Neues, als etwas, was so noch nie gezeigt worden ist.²²⁵ Er erhält Einblicke in Schlachthäuser, in die Schlafsäle der Saisonarbeiter, in öffentliche Bäder, Bordelle, Druckereien, in Kneipen, in welchen sich die Armen und Kriminellen bereits in den frühen Morgenstunden zu ihrem ersten Bier einfinden. Nicht die Häuserfassaden, sondern eben diese Orte, die, einmal auf Zelluloid gebannt, nicht mehr hässlich, doch von einer eigenwilligen, wenn auch teilweise schmutzigen Ästhetik sind, machen dem Regisseur zufolge das Wesen der Stadt aus.²²⁶ Pavlović, der jahrelang an der Akademie der dramatischen Künste in Belgrad als Professor tätig war, wollte seine Zuschauer ein tiefergehendes Sehen lehren:

„Ich wünschte mir, dass die Menschen, wenn sie die Knez Mihailova [Anm.: Prunkstraße im Zentrum von Belgrad] entlang spazieren, durch das erstbeste Haustor treten, den Innenhof anschauen, die Eingeweide der Gebäude betrachten, auf deren Gesicht sie jeden Tag blicken.“²²⁷

²²⁵ Seine Darstellungen der Stadt Belgrad wurden unter anderem auch von seinen Regiekollegen Slobodan Šijan und Dušan Makavejev gelobt. Vgl. dazu DEKALOGIJA O MATERIJ I SMRTI 19'58"-21'34" und 24'30"-24'51".

²²⁶ Pavlović hegte ein überdurchschnittlich großes Interesse für die Schattenseiten des Lebens. So mag es wenig verwundern, dass er unter anderem auch eine Essaysammlung mit dem Titel *O odvratnom* [dt.: Über das Abstoßende] verfasst hat. Vgl. Pavlović 1982.

²²⁷ „Voleo bih da ljudi, kada idu Knez Mihailovom ulicom, [. . .], uđu u prvi haustor, pogledaju dvorište, pogledaju utrobe tih zgrada čija lica gledaju svaki dan.“ Pavlović zitiert in Ivkov 2006: 103.

Denn erst im bewussten Schauen offenbart sich dem Schauenden die Besonderheit und Schönheit der Dinge, die sich beim ersten Anblick und flüchtigen Hinschauen verborgen hält.

5.1.7 Buđenje pacova im Œuvre des Régisseurs

In die Schlagzeilen war der Filmemacher, Autor und Künstler Pavlović mit dem in Zusammenarbeit mit Marko Babac und Kokan Rakonjac entstandenen Omnibusfilm GRAD [dt.: DIE STADT] gekommen, der auf Initiative der eigenen Produktionsfirma *Sutjeska-film* hin durch einen Gerichtsbeschluss verboten wurde.²²⁸ Dieser Entscheid ist kaum nachvollziehbar, da die einzelnen Episoden keine sexistischen, brutalen oder antikommunistischen Szenen beinhalten. Die Regisseure erzählen hier sehr allgemein „von Liebe und Krankheit, von Leidenschaft und Bindungslosigkeit, von Glück und Selbstverachtung, von Erniedrigung und Todesahnung“ und liefern „Momentaufnahmen von existentieller Verlorenheit und durchgängiger Gleichgültigkeit in den Beziehungen der Menschen in ihrem tristen und düsteren Alltag“.²²⁹

Weniger Beachtung fanden hingegen seine frühen Kurzfilme und ersten, filmsprachlich noch nicht ausgereiften Spielfilme NEPRIJATELJ [dt.: DER FEIND] und POVRATAK [dt.: DIE RÜCKKEHR] aus den Jahren 1965 und 1966, obwohl er für die Hauptrollen den jugoslawischen Schauspielstar Velimir (Bata) Živojinović verpflichten konnte.

1967 kam mit BUĐENJE PACOVA Pavlović' dritte Spielfilm in die Kinos, welcher auf mehreren Ebenen einen Neubeginn in der Arbeit des Autors darstellt. Für den Film arbeitete er erstmals mit den Journalisten und später erfolgreichen Drehbuchautoren Gordan Mihić und Ljubiša Kozomara zusammen, die nach den Motiven der Kurzgeschichte NEPOZNANKA von Momčilo Milankov das Skript verfassten und sich für den Filmtitel verantwortlich zeigten. Ihre

²²⁸ Als Gründe für das Verbot wurden die morbide Sexualität und das sinnleerte Leben der Protagonisten genannt. Vgl. Tirnanić 31.01.1971 und Tirnanić 2008: 39.

²²⁹ Haucke 2009: 77.

Zusammenarbeit wiederholten sie 1968 für die Produktion von KAD BUDEM MRTAV I BEO [dt.: WENN ICH TOT UND BLEICH BIN], die Dragan Nikolić in der Rolle des mittlerweile zur Kultfigur gewordenen Džimi Barka zum Durchbruch verhalf. BUĐENJE PACOVA war auch der Beginn der durchaus fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Pavlović und dem Kameramann Milorad Jakšić Fandjo. Gemeinsam realisierten sie unter anderem Filme wie KAD BUDEM MRTAV I BEO, ZASEDA [dt.: DER HINTERHALT; 1969], RDEČE KLASJE [dt.: Roter Weizen; 1970] und HAJKA [dt.: Die Jagd; 1977]. Auch in seiner Produktionsweise war BUĐENJE PACOVA revolutionär. Der Film gilt als erstes großes Projekt eines Filmarbeiterkollektivs (*Centra filmskih radnih zajednica*), welches kurz zuvor als Opposition zu den großen nationalen Produktionshäusern gegründet worden war.²³⁰

Die inländische Presse kritisierte den Film für seine schwarze Weltsicht und die Darstellung eines heruntergekommenen Belgrad, in welchem ausschließlich Ratten, Kriminelle und Prostituierte sich des Lebens erfreuen.²³¹ Im Ausland wurde BUĐENJE PACOVA besser aufgenommen. Bei den Filmfestspielen in Berlin erhielt Pavlović für seine Regie den Silbernen Bären. Bei dieser Gelegenheit lobte ihn der damalige Direktor des *Deutschen Filminstituts* Theo Fürstenau, gab ihm allerdings auch zu verstehen, dass ihn auf seinem Weg zu einem guten Regisseur noch viel Arbeit erwarten würde.²³² Trotz dieser Kritik ist BUĐENJE PACOVA als ein Meilenstein in der filmischen Entwicklung des Regisseurs zu sehen und kann wegen seiner Thematik und politischen Konnotation als zentrales Werk der *Schwarzen Welle* bezeichnet werden.

²³⁰ Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 24.

²³¹ Vgl. Ranković 1970: 71.

²³² Vgl. Pajkić, Polimac und Šijan 1982: 28.

5.2 Dušan Makavejev: Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT (1967)

5.2.1 Sequenzprotokoll und Inhalt

00'00 Prolog

1. Produktionsfirma. Extradiegetisches Schriftelement.
2. Einleitende Worte des Sexualforschers Dr. Aleksandar Kostić.
3. Titel. Cast.

04'27 Exposition der Figuren

4. Izabela und Ruža bei der Arbeit in der Telefonzentrale.
Erster Annäherungsversuch des Briefträgers Mića.
5. Freizeitgestaltung der Frauen. Gespräche über Männer.
6. Izabelas Stadtspaziergang.
7. Zufallsbekanntschaft Ahmed geleitet die Freundinnen über die Straße.

10'15 Vorwegnahme des Endes

8. Fund der toten Izabela im Brunnen.
9. Ausführungen des Kriminologen Dr. Živojin Aleksić.

14'49 Kennenlernen

10. Erste Verabredung mit Ahmed in Izabelas Wohnung.
Kennenlernen und gemeinsames Aufwachen.
11. Izabelas Obduktion.

26'56 Ahmeds Lebenswelt

12. Ahmed bei seiner Arbeit als Sanitätsbeauftragter.
13. Extradiegetisches Schriftelement.
14. Ahmed zeigt Izabela seine Wohnung.

32'22 Gemeinsames Leben

15. Ahmed zieht bei Izabela ein.
16. Izabela bäckt Kuchen.
17. Kostić hält Vortrag über Hühnerei.
18. Izabela hängt Wäsche im Hof auf. Ahmed spielt ihr ein Lied vor.
19. Ahmed bereitet Nüsse mit Honig zu.
20. Izabela singt Ahmed ein ungarisches Lied vor.

- 21. Ahmed lässt eine Duschkabine in der Wohnung einbauen.
- 22. Kostić' Ausführungen zur Sexualität.

47'47 Zweifel

- 23. Ruža legt Izabela Tarot-Karten.
- 24. Mića flirtet mit den beiden Freundinnen.
- 25. Ahmed ist auf Dienstreise.

53'51 Der Treuebruch und seine Folgen

- 26. Izabela lässt sich von Mića verführen.
- 27. Izabela ahnt eine Schwangerschaft. Arztbesuch.

60'19 Tödliches Missgeschick

- 28. Ahmed findet Izabelas Kalender und freut sich auf „sein“ Kind.
Es kommt zum Streit.
- 29. Ahmed betrinkt sich. Unfall am Brunnen.

65'58 Das Ende

- 30. Gefangennahme von Ahmed.
- 31. Izabela und Ahmed gehen Arm in Arm die Eingangstreppe hinunter.
- 32. Abspann.

LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT [dt.: EIN LIEBESFALL ODER DIE TRAGÖDIE EINER POSTBEAMTIN] spielt im Belgrad der 1960er Jahre und erzählt die tragische Geschichte eines Liebespaares.

Der Film beginnt mit folgender der Handlung vorangestellter Frage: „Wird es eine Reform des Menschen geben? Und wird der neue Mensch einige seiner alten Organe behalten?“. Nach der Abblende begrüßt der Sexualforscher Aleksander Kostić das Interesse des Zuschauers für seinen Themenbereich und gibt einen Einblick in Geschichte der Phallusverehrung. Schließlich beginnen mit dem Einblenden des Filmtitels die *opening credits*.

Nach diesem Prolog setzt die Fiktion ein. Zwei Telefonistinnen, Izabela und Ruža, lassen einen Briefträger in seinem Werben um sie abblitzen. Die beide

unternehmen gemeinsame Freizeitaktivitäten, bei welchen sie ihre Liebesabenteuer besprechen. Bei einem ihrer Spaziergänge lernen sie Ahmed, Izabelas späteren Geliebten, kennen. Das Ende wird in semidokumentarischen Aufnahmen mit dem Fund von Izabelas Leiche in einer Zisterne vorweggenommen, der vom Kriminologen Dr. Aleksić zuerst aus dem off, dann intradiegetisch kommentiert wird.

Eine Rückblende nimmt die Chronologie der Ereignisse wieder auf. Izabela und Ahmed werden bei ihrem ersten Rendezvous in ihrer Wohnung gezeigt, wo sie sich bei einem Aperitif und Kaffee kennenlernen und körperlich näher kommen. Bevor die Verabredung mit dem Aufstehen Izabelas aus dem Bett abgerundet wird, zeigt eine eingeschobene Sequenz die Obduktion ihres Körpers. Fiktive, semidokumentarische und dokumentarische Elemente werden auf diese Weise im Film wiederholt kombiniert, um sich gegenseitig in ihrem Inhalt zu ergänzen. Im dokumentarischen Stil wird nun die Lebens- und Arbeitswelt des Sanitärbeauftragten Ahmed gezeigt, bevor der Fokus auf das Zusammenleben und die gemeinsamen Aktivitäten der Verliebten gelegt wird. In den Sequenzen 17 und 22 meldet sich erneut Dr. Kostić mit seinen Ausführungen zur Sexualität zu Wort. Ružas Tarot-Karten und Mičas beharrliches Werben lassen bei Izabela erste Zweifel hinsichtlich ihrer Beziehung aufkeimen. Diese verschlimmern sich, als Ahmed aus beruflichen Gründen verreist und Izabela ihre Treue zu ihm plötzlich in Gefahr sieht. Während einer Nachtschicht lässt sie sich vom Briefträger Mića verführen und wird von ihm schwanger. Gegenüber Ahmed verhält sie sich abweisend, bis dieser den Grund für ihre Launen begreift. Als er Izabela auf ihre Schwangerschaft anspricht und sich als Vater glaubt, kommt es zum Streit zwischen den beiden. Ahmed betrinkt sich daraufhin und stößt die sich um ihn sorgende Izabela von sich. Als diese in einem Brunnen landet, stolpert er verwirrt davon. Ahmed wird einige Tage später von der Polizei gefangen genommen. Die Schlusseinstellung zeigt das

Paar, wie es Arm in Arm die Eingangstreppe ihrer gemeinsamen Wohnung hinuntergeht.

5.2.2 Serbian Cutting

LJUBAVNI SLUČAJ gilt als Geburtsstunde des sogenannten *Serbian Cutting*.²³³ In seiner ursprünglichen Bedeutung ist darunter eine behelfsmäßige, aber durchaus kreative Notlösung zu verstehen, die in der Tradition der russischen Montagetechnik steht. Da das Filmteam von LJUBAVNI SLUČAJ mit den Aufnahmen des dramaturgischen Höhepunkts nicht zufrieden war, baute es kurzerhand das im Schneiderraum vorgefundene Archivmaterial eines deutschen Studienfilms für bildende Künste aus dem Jahr 1903 ein. An Stelle von Izabelas Seitensprung sieht der Zuschauer ein in wechselnden Posen auftretendes nacktes Paar.²³⁴ Zu dieser recht eigenwilligen Nutzung von bereits vorhandenem und oftmals zufällig gefundenem Filmmaterial kam es auch bei Maka-vejevs Nachfolgefilmen [WR: MISTERIJE ORGANIZMA, 1971; SWEET MOVIE, 1974], welche ihm zum internationalen Durchbruch verhalfen.

Diese Montagetechnik, die in der stetigen Zusammenführung von dokumentarischem und fiktionalem Bildmaterial zugespitzt wurde, verleiht LJUBAVNI SLUČAJ den Charakter eines Lehrfilms. Während der Filmprojektion kann sich der Zuschauer des Eindrucks nicht erwehren, ein Paradebeispiel einer sexuellen Beziehung illustriert zu bekommen. Auf der fiktiven Handlungsebene wird das alltägliche und damit wenig spektakuläre (Arbeits-)Leben der Hauptfiguren ausgiebig und in einigen Plansequenzen gezeigt, wodurch die Illusion einer objektiven Darstellung der Geschichte gefördert wird. Wie der Regisseur dabei vorgeht und warum der Zuschauer letztendlich einem Trugschluss aufsitzt, gilt es im Folgenden zu argumentieren.

²³³ Einen kurzen und informativen Überblick über die Entwicklung dieser Montagetechnik in den verschiedenen Werken des Autors gibt Levi 2007: 18-28.

²³⁴ Vgl. DeCuir 2011a.

5.2.3 Der Sexologe Dr. Kostić führt durch den Film

Prolog und Phallozentrismus Die ersten 132 Sekunden des Films vermitteln dem Zuschauer einen guten Überblick über seine Machart. Hier findet nämlich bereits der für das Werk typische Wechsel zwischen Realaufnahmen, Texteinblendungen und Einspielungen von Archivmaterialien statt.

Der Film beginnt mit einem Schwarzbild, in welchem sich die in weißen Druckbuchstaben²³⁵ geschriebenen Worte mit jeder weiteren Einstellung zu folgender Fragestellung formieren: „Wird es eine Reform des Menschen geben? Und wird der neue Mensch einige seiner alten Organe behalten?“. Die Worte sind kein Zitat, da ihnen kein (fragendes) Subjekt zugeordnet wird. Das Aufblenden der weißen Schrift auf dem schwarzen Hintergrund verleitet in Verbindung mit der nächsten Einstellung eher zur Annahme, dass es sich dabei um eine aus der anonymen Dunkelheit des Kinosaaes gestellte Frage handelt. Die nächste Halbnahe zeigt einen wohlgenährten älteren Herrn, welcher in die Kamera blickt und die Zuschauer mit folgenden Worten begrüßt: „Sie interessieren sich sicher für Sexualität. Und es ist gut, dass Sie sich dafür interessieren.“ Er trägt einen dunklen Anzug mit Revers und Fliege. Bis auf die Stellen über den Ohren ist er kahlköpfig, hat aber einen dünnen Schnauzbart. Die Hände hält er vor seinem Bauch verschränkt. Mit einem leichten Vor- und Zurückwippen des Oberkörpers und mit dem regelmäßigen Heben und Senken der Augenbrauen scheint er seinen Worten Nachdruck verleihen zu wollen. Zu seiner rechten Seite und hinter seinem Rücken befinden sich Regale, die mit Büchern und allerlei Krimskrams voll gestellt sind. Ein Totenkopf und die an der Regalwand befestigten Hufeisen stechen daraus hervor. Eine Einblendung gibt die Identität des Herrn preis: Dr. Aleksandar Dj. Kostić, Sexologe und Autor.

²³⁵ Dabei handelt es sich um lateinische Schrift. Bei den Autoren der *Schwarzen Welle* war auch der Gebrauch des kyrillischen Alphabets durchaus üblich. Als Beispiel seien hier die Regisseure Đorđe Kadijević und Kokan Rakonjac genannt.



Techniken des Lehrfilms:
Begrüßung des Zuschauers durch Dr. Kostić

Diese Präsentationsform erweckt den Eindruck eines Lehrfilms, weil es sich hier offensichtlich um die Einholung einer Expertise handelt. Kostić tritt als Gelehrter auf, der in seiner Funktion das bestehende Interesse an dieser heiklen Thematik gutheißt. In der nächsten Einstellung sitzt Kostić weit zurückgelehnt hinter einem Schreibtisch, die Arme verschränkt er über seinem Bauch. In seiner zentrierten Position innerhalb des Bildkaders wird er durch einen Blumenstrauß auf seiner linken, einer Lampe auf seiner rechten Seite und den parallel dazu verlaufenden Fensterrahmen eingerahmt. Nach seiner einleitenden und allgemein gehaltenen Vorstellung beginnt er über die Phallusverehrung in diversen Kulturkreisen zu sprechen, wobei immer wieder Abbildungen von übergroßen, fantastischen Peniswesen eingeblendet werden. Das männliche Geschlecht wird damit zu Filmbeginn bereits eindeutig in den Mittelpunkt des Interesses gerückt.



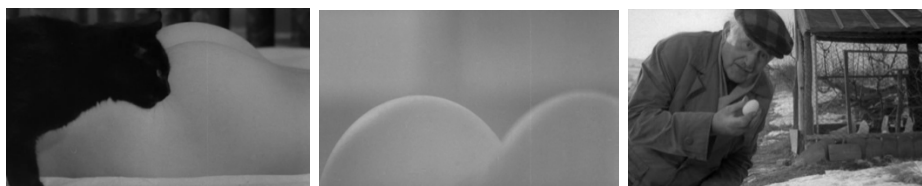
Prolog: Montage pornographischer Inserts

Die *opening credits*, welche mit der Einblendung des Filmtitels beginnen, werden ebenfalls durch die Einspielungen pornographisch anmutenden Graphiken

unterteilt. Die Schauspieler werden hier dem Publikum unter Angabe des Namens und Berufes ihrer Rolle vorgestellt.

Das Ei und der Lehrmeister Kostić hat insgesamt drei Auftritte im Film. Seine Ausführungen zur menschlichen Sexualität sind allgemein und vage und rasch erkennt der Zuschauer, dass er wenig Neues - auch in Ergänzung zur fiktiven Erzählung - zu erzählen weiß. Einzig sein Vortrag zu einem Ei, welche er vor einem Hühnerkäfig stehend und tief zur Kamera hinuntergebeugt hält, können für die Analyse brauchbar gemacht werden.

Auf formsprachlicher Ebene schafft das Ei eine gelungene Verbindung zwischen dieser semidokumentarischen Sequenz und der fiktiven Erzählung. Das Motiv des Eies wird bereits durch die nackte, auf dem Bett liegende Protagonistin eingeführt. Ein *close-up* zeigt den Kopf der um sie herumschleichenden schwarzen Katze, im Hintergrund sind Izabelas entblößte Gesäßbacken zu sehen. Eine ähnliche Perspektive wird in der nächsten Einstellung übernommen, die dieses Mal zwei in Form und Farbe dem Gesäß ähnliche Hühnereier, welche von Izabela aufgeschlagen werden, zeigt. Am Ende dieser motivischen Verknüpfung über mehrere Sequenzen hinweg steht Dr. Kostić, der ein gefundenes Hühnerei präsentiert. Mit direktem Blick in die Kamera erklärt er die Symbolik des Eies, welches für Fruchtbarkeit und Leben steht. Auf Grund seiner Färbung und Form gälte es als ein nahezu vollkommenes Erzeugnis des weiblichen Geschlechts.



Poetische Überleitung:
Das Ei als Metapher für das menschliche Leben

Das Ei stellt den Anknüpfungspunkt zu den Schriften des französischen Philosophen Gilles Deleuze und seines Landmannes und Freundes, des Psychiaters und Psychoanalytikers Félix Guattari dar, welche wiederum einen gewinnbringenden Beitrag zur Analyse des Filmes leisten könnten. In den gemeinsam verfassten Schriften definieren sie das Ei im Rahmen ihrer Theorie als das beste Beispiel für einen *organlosen Körper* und damit als einen erstrebenswerten Zustand.²³⁶ Grund dafür ist die Absenz des Organismus, welcher die einzelnen Organe in ein bestimmtes Abhängigkeitsverhältnis zueinander setzt und ihnen bestimmte Funktionen zuteilt. Und genau darin sehen Deleuze und Guattari eine vom Organismus ausgehende Gefahr.

„Es wird uns langsam klar, daß der oK [Anm.: Abkürzung für organloser Körper] keineswegs das Gegenteil der Organe ist. Die Organe sind nicht seine Feinde. Der Feind ist der Organismus. Der oK widersetzt sich nicht den Organen, sondern jener Organisation der Organe, die man Organismus nennt.“²³⁷

Ein *organloser Körper*, wie eben das Ei, entgeht seiner Organisation durch den Organismus. Im Gegenzug wird er von Intensitäten bevölkert, die auf seiner Oberfläche bzw. in ihm ungehindert zirkulieren können. Dies führt zu einer Intensivierung der eigenen Existenz, hält aber auch gewisse Risiken und Herausforderungen für den *organlosen Körper* eben auf Grund des Fehlens jeglicher organisierender Kontrollinstanz bereit. Der *organlose Körper* muss aber nicht notwendigerweise als Ei und auch nicht als die physische Existenz eines Individuums betrachtet werden:

„Denn der oK ist all das: notwendigerweise ein Ort, notwendigerweise eine Ebene, notwendigerweise ein Kollektiv (er versammelt Elemente, Dinge, Pflanzen, Tiere, Werkzeuge, Menschen, Kräfte und Fragmente von all dem, denn es gibt nicht „meinen“ organlosen Körper, sondern „mich“ auf ihm, also das, was von mir übrigbleibt, unveränderlich und die Form nährend, Schwellen überschreitend).“²³⁸

²³⁶ Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 210 und 224.

²³⁷ ebd.: 218.

²³⁸ ebd.: 221.

Die Philosophie des *organlosen Körpers* mag auf Grund ihrer vagen Formulierungen unzugänglich und sperrig anmuten. Doch die Überlegungen der beiden Franzosen scheinen in eine ähnliche Richtung wie jene des Regisseurs Makavejev zu gehen. Einen ersten Hinweis auf die Gemeinsamkeit in ihrem Denken liefern die an den Filmanfang gestellten Fragen nach einer potentiellen Reform des Menschen. Makavejev findet in der Beantwortung der Fragen allerdings zu einem Negativbeispiel. Anhand der Liebesbeziehung zwischen Izabela und Ahmed diskutiert er die Möglichkeiten persönlicher Freiheit und (sexueller) Befriedigung innerhalb einer gesellschaftlichen Norm - in diesem konkreten Fall also in einer heterosexuellen, monogamen Paarbeziehung. Das normierte Dasein dominiert hier schließlich über mögliche Alternativen. Die unsichtbare Kraft, die auf die beiden Hauptfiguren in LJUBAVNI SLUČAJ einwirkt und sie letztendlich zu Fall bringt, wird vom Filmkritiker Mihailo Ilić als „unterdrückende[...] Natur des Staates“ bezeichnet.²³⁹ Deleuze und Guattari würden hier von den Stratifizierungsversuchen der Gesellschaftsmaschine sprechen. Jene wirkt der Bildung eines *organlosen Körpers* entgegen und verhindert damit das intensive Leben der beiden Protagonisten. Die Vorstellung einer konventionellen monogamen Beziehung, die einen Seitensprung inakzeptabel werden lässt, ist bereits zu einem natürlichen Teil in Ahmeds Denken geworden. Ob Izabelas Tod nun ein Unfall oder Mord war, sei dahingestellt. Im Folgenden wird der Beziehungsverlauf zur Verdeutlichung der gedanklichen Nähe des Regisseurs zu Deleuze und Guattari im Detail rekonstruiert.

²³⁹ Ilić 2008: 37.

5.2.4 Exposition der (Haupt-)Figuren

Zwei Telefonistinnen und ein Briefträger Die Hauptfiguren werden in langen Sequenzen bei ihren alltäglichen Tätigkeiten in ihrem natürlichen Umfeld eingeführt. Die Protagonistin Izabela, ihre Freundin Ruža und der als Antagonist agierende Mića werden erstmals an ihrem Arbeitsplatz, einer Telefonschaltzentrale, gezeigt. In der ersten Einstellung folgt die Kamera dem Briefträger Mića durch den Raum, welcher den an den Schaltstellen sitzenden Frauen lüsterne Blicke zuwirft. Seine Briefträgeruniform, die ihn angeblich in seiner Wirkung auf Frauen unwiderstehlich macht, sorgt für das nötige Selbstbewusstsein. Denn Mića selbst ist ein unansehnlicher und ungepflegter junger Mann. Sein Haar ist ungekämmt, sein Gesicht schlecht rasiert. Sein schmaler und hoher Wuchs lassen an einen schlaksigen Schuljungen denken. Einzig die markante Nase und ein Kinngrübchen verleihen ihm ein interessantes Aussehen.



Exposition der weiblichen Figuren: Izabela und Ruža

Makavejev lenkt hier die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den männlichen Blick und stellt diesen – ganz im Bewusstsein um seine Macht und seine Bedeutung – aus. In der nächsten Einstellung verweigert er jedoch eine subjektive Sichtweise des Briefträgers, indem er zwei Telefonistinnen aus einer dem Blick des Briefträgers entgegengesetzten Perspektive zeigt und damit die Kausalität der Schnittfolge auflöst. Ein *close-up* zeigt Izabela im Profil, im Hintergrund ist die neben ihr sitzende Ruža unscharf auszumachen. Die zwei Frauen heben

sich optisch deutlich von ihren schlicht und farblos gekleideten Arbeitskolleginnen ab, wobei sie sich selbst in ihrem Erscheinungsbild gleichen. Beide verfügen über ein gepflegtes und attraktives Äußeres, ihre Kleidung ist modisch, auffallend gemustert und betont feminin. Ihr ähnliches Auftreten lässt auf ein emotionales Nahverhältnis der beiden schließen, was die gezeigten gemeinsamen Unternehmungen im Anschluss an die Arbeit bestätigen.

Mithilfe des mimetischen Verfahrens werden die beiden Freundinnen von ihrer Seite aus zu der dritten Figur, dem Briefträger, in Beziehung gesetzt. Izabelas expressive Mimik, die im Stirnrunzeln und dem Befeuchten der Lippen besteht, wird von Mića aufgenommen und wiedergegeben. Damit beendet er seinen visuellen Beutezug durch die Telefonzentrale und bleibt vor den beiden Frauen stehen. Die drei Figuren werden nur durch die Schaltvorrichtung voneinander getrennt, wobei durch die unterschiedliche Positionierung ein Höhenunterschied gegeben ist, der Mića auf die beiden Sitzenden herabschauen lässt. Die Kamera ist frontal auf ihn gerichtet. Von den Frauen ist nur die Rückansicht zu sehen. Potentielle Reaktionen in ihrer Mimik auf die Schmeicheleien des Briefträgers sind nicht einsehbar. Verbal reagieren die beiden jedenfalls nicht auf seinen expliziten Annäherungsversuch. Doch der Briefträger gibt sich in seinem Werben durchaus hartnäckig.



Die Blicke der anderen: Visuelle Markierung der Hauptfigur

Nach der Arbeit offeriert er den beiden Freundinnen eine Mitfahrgelegenheit auf seinem Roller. Hier widersprechen sich die von Izabela auf verbaler und

non-verbaler Ebene ausgesandten Botschaften. So bezeichnet sie ihn abwertend als „motorisierten Schürzenjäger“, doch ihre durch einen Ausfallschritt leicht gespreizten Beine können auf körpersprachlicher Ebene als Zeichen ihres Interesses am männlichen Gegenüber gedeutet werden. Bei der imaginativen Annäherung der Figuren würde Mića mit seinem Roller genau zwischen Izabelas Beine rollen und somit symbolisch in sie eindringen. Ihre Beziehung zueinander ist damit weniger eindeutig, d.h. von einseitigen sexuellen Absichten geprägt, als zu Beginn angenommen.

Den weiblichen Figuren wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch ihre zentrale Positionierung innerhalb des Bildkaders zugesichert, welche zusätzlich durch deren visuelle Einrahmung von parkenden Autos und auf sie blickende Passanten verstärkt wird. Die Aufmerksamkeitshierarchie weist sie demnach als die zentralen Figuren der Erzählung aus.



Weibliche Freizeitgestaltung: Körperpflege und Stadtspaziergänge

Die Beziehung der beiden Frauen zueinander und zu ihrer Umwelt thematisiert auch die nächste Einstellung in einer leicht variierten Form. Bei ihren Streifzügen durch die Stadt, auf welchen sie ihre amourösen Abenteuer thematisieren, fliegen ihnen unaufhörlich die Blicke der mehrheitlich männlichen Passanten zu. Während Ruža ihr Starren durch eine Handbewegung zu unterbrechen versucht, stört sich Izabela kaum an dieser Art der Interessensbekundungen. Besonders Izabelas öffentlichen Auftritten verleiht der Regisseur den Charakter eines Schaulaufens, wobei er sie gleichzeitig auch eindeutig als weibliche

Hauptfigur markiert.²⁴⁰ Der Gehsteig wird für sie zum Laufsteg. Im schlichten Minikleid, das ein wenig an eine Hausfrauenschürze erinnert, das Haar nur lose festgesteckt und ein Einkaufsnetz in der Hand, zeigt Makavejev Izabela minutenlang auf dem Randstein entlang balancierend. Das Lächeln auf ihren Lippen legt nahe, dass sie sich ihrer Wirkung auf die Umwelt durchaus bewusst ist und Gefallen an den neugierigen Blicken findet.



Der Bordstein als Catwalk

Die Exposition der weiblichen Charaktere ist in ihrem Wesen nicht ganz unproblematisch. Als fiktive Wesen präsentieren sich die beiden Freundinnen dem Zuschauer zwar als moderne und selbstständige, weil finanziell unabhängige Frauen. In ihrem Beruf als Telefonistinnen, ihrem Körperbewusstsein und ihrer Attraktivität entsprechen sie allerdings stereotypen Geschlechterrollen. In diesem Zusammenhang gilt es auf die Blickinszenierung hinzuweisen. Die Frauen bewegen sich stets unter den Blicken der Männer. Besonders in der Einführung stellt die (männliche) Schaulust einen wichtigen Bezugsrahmen für die Figurenkonstitution dar. Ohne dass die Kamera in eine subjektive Sichtweise wechselt, zeigt Makavejev hier deutlich eine bestehende Rollenverteilung. Beim Mann handelt es sich um das aktive, schauende Subjekt, bei der Frau um das passive, beschaute Objekt.

²⁴⁰ Ganz beiläufig spielt Makavejev dabei auch auf den Starkult der die Figur der Izabela verkörpernden Schauspielerin an. So lässt er sie an einem Ankündigungsplakat vorbeigehen, auf welchem ihr tatsächlicher Name, nämlich Eva Ras, in kyrillischer Schrift zu lesen ist. Vgl. 8'12"-8'20".

In ihrem 1975 auf Englisch erschienenen Vortrag *Visual pleasure and narrative cinema* untersucht die feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey den männlichen Blick im Rahmen der konventionellen Kinosituation. Sich auf die Freud'sche Sexualtheorie stützend stellt sie Folgendes fest:

„In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.“²⁴¹

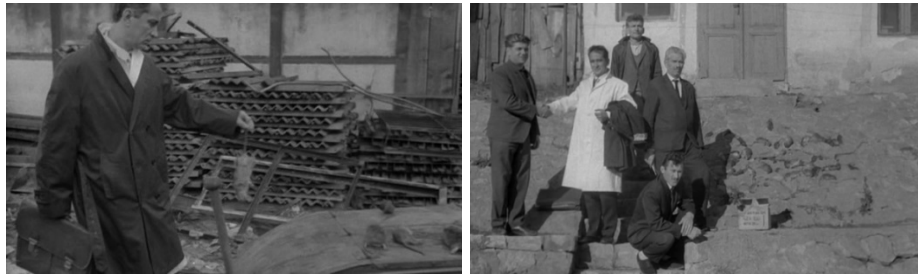
Für die weibliche Figur im Film bedeutet dies, dass sie zum reinen Objekt des erotischen Blickes des männlichen Protagonisten wird, dessen Sichtweise wiederum vom Zuschauer übernommen wird. Die Frau erfährt damit eine doppelte Degradierung. Indem Makavejev die Männer also in ihrem begehrenden Schauen zeigt, stellt er die zu Ungunsten der Frau bestehende Blickordnung im Kino aus. Mulvey's Annahme entsprechend gestaltet er die weiblichen Figuren so, dass ihre Erscheinung bereits ein Angesehen-Werden-Wollen suggeriert. Nur in vereinzelten Momenten wird dieses Machtgefüge von der Protagonistin durch einen aktiven, direkten Blick in die Kamera zu durchbrechen versucht. Darauf wird später noch eingegangen.

Die Exposition der weiblichen Hauptfigur endet mit ihrem zufälligen Zusammentreffen mit Ahmed, dem Mann, welcher ein eindeutiges Interesse an Izabela zeigt und damit das Dreieck des Begehrens komplementiert. Obwohl er beide Freundinnen über eine stark befahrene und in Umbau begriffene Straße geleitet, stellt er sich zuerst und nur Izabela mit einem Handschlag und seinem vollen Namen vor. Damit geben die beiden Hauptfiguren einen wichtigen Hinweis auf ihren ethnischen Hintergrund. Izabela Garodi gehört dem Namen nach der in Nordserbien lebenden ungarischen Minderheit an. Ahmed Bušatlija stammt sehr wahrscheinlich von türkischen Einwanderern ab. Ruža stellt sich im Gegensatz dazu dem neuen Bekannten nur mit ihrem Vornamen vor,

²⁴¹ Mulvey 2009: 27.

lässt sich aber von ihm ebenfalls auf ein Getränk in einer nahegelegenen Bar einladen.

Ahmed, der Saubermann Nach dieser zufälligen Begegnung wird Ahmed dem Zuschauer in einer späteren Sequenz noch ausführlicher vorgestellt, wobei er hier nicht als Partner von Izabela, sondern als selbstständiges Individuum auftritt. Während er bei einer Kontrolle der Sanitäranlagen auf einem Baustellenareal zu sehen ist, ertönt aus dem Off ein Vortrag über die von den Ratten ausgehende Gefahr für den Menschen. Anschließend sammelt er mit einigen Hilfsarbeitern bereits tote Ratten ein, die sie auf einem Haufen verbrennen. Nach getaner Arbeit posieren sie für ein Foto.



Ahmed bei seiner Arbeit

Der als ruhig und schweigsam zu bezeichnende Ahmed definiert sich in dieser Sequenz über sein Erscheinungsbild und seine Körpersprache. Über seinem Anzug mit Krawatte trägt er einen weißen Apothekerkittel und einen dunklen Trenchcoat. In der einen Hand hält er ein totes Tier, in der anderen seine Aktentasche. Ahmed wird hier nicht wie Izabela unter einem subjektiven Blick inszeniert. Durch den eingespielten Vortrag, der anscheinend auf wissenschaftlichen Fakten aufbaut, wirkt die Sequenz auch in ihrer visuellen Umsetzung objektiv und realistisch. Ahmed selbst kennt die in der Arbeitswelt herrschenden Regeln und Umgangsformen. In seinem Auftreten wirkt er selbstsicher, souverän und durchaus professionell, was besonders gut bei der Fotoaufnahme zu sehen ist. Hier inszeniert er sich so vor der Kamera, wie es sonst nur Poli-

ker bei offiziellen Staatsbesuchen tun. Damit unterstreicht er die Wichtigkeit der hier stattgefundenen Hygienekontrolle.

Anders als bei Izabela liegt der Fokus bei Ahmeds singulärem Auftritt also auf der Erwerbstätigkeit. Die Ausklammerung seiner Freizeitgestaltung, Interessen etc. in der Darstellung seiner Figur legt nahe, dass sich Ahmed weitgehend über seine Arbeit definiert. Damit würde er gleichzeitig auch die stereotype Geschlechterrolle erfüllen, die den Mann als Arbeiter und Ernährer definiert. Die Szenen, in welchen die beiden Hauptfiguren nicht mehr nur das Bett, sondern auch die Wohnung miteinander teilen, belegen diese Vermutung.

5.2.5 Beziehung und Identität

Das Erste Rendezvous Alles beginnt mit der ersten Verabredung der beiden Hauptfiguren in Izabelas Wohnung. Während ihre Einzelauftritte vorwiegend der Bekanntmachung des Zuschauers mit den Figuren dienen, dient dieses intime Treffen unter Ausschluss der Öffentlichkeit und in Abwesenheit von Ruža dem persönlichen Kennenlernen des jeweils anderen. Die Figuren präsentieren sich hier nicht dem Publikum, sondern sich selbst.

Die Sequenz beginnt mit einer Detailaufnahme von Ahmeds Händen, die er ineinander verschlungen in den Schoß gelegt hat. Die Einstellung stellt die männliche Figur in den Mittelpunkt des Geschehens.²⁴² Ahmed wird in den folgenden Minuten häufiger und länger im *close-up* zu sehen sein und die Sichtweise des Gezeigten bestimmen. Izabela, die als gute Gastgeberin auftritt und einen Aperitif serviert, wird vorwiegend im Profil gezeigt, was natürlich zugunsten ihrer weiblichen Rundungen geschieht. Diese bleiben auch Ahmed nicht verborgen. Mit seinem Blick tastet er mehrmals ihren Körper ab, bleibt an ihren Brüsten, ihren Knien oder an ihrem Hintern hängen. Ein *close-up* zeigt sein Begehren. Als sie aufsteht, um Kaffee zu kochen, konzentriert sich

²⁴² Die Einstellung gibt aber auch die Antwort auf die vor dem Schnitt vom Kriminologen Dr. Aleksić gestellte Frage „Wer?“ nach dem Mörder, die zu Beginn jeder kriminalistischen Ermittlung steht.

die Kamera auf ihre wohlgeformten Schenkel, die als pars pro toto für Izabelas aufreizenden Körper stehen. Erneut wird Izabela also zum Lustobjekt herabgesetzt. Ihre Gespräche sind im Vergleich zur Blickführung des Mannes auf den weiblichen Körper von geringer Bedeutung für Szene. Mit dem Verweis auf die Herkunft des von ihr servierten Marillenschnapses bekennt sich Izabela zu ihren ungarischen Wurzeln, auch wenn sie sich selbst lieber als Einheimische bezeichnet. Damit revidiert sie die Bedeutung ihre Abstammung für sich selbst. In der langen Pflege der kranken und erst kürzlich verstorbenen Mutter findet sie eine gesellschaftsfähige Erklärung für ihren noch ledigen Familienstand. Schließlich habe sich ihr durch die Situation keine Gelegenheit zur Heirat geboten. Ohne darauf einzugehen erzählt Ahmed die wenig überraschende Geschichte seiner beruflichen Karriere beim Militär und Sanitätswesen, die er als Folge des frühen Verlusts seiner Eltern sieht. Er beschreibt sich selbst als wahren Pedanten, der nur einmal im Jahr einen über den Durst trinkt. Seine Selbstcharakterisierung wird erst im Hinblick auf das Ende des Films relevant, weil sie eine erste Erklärung für den Hergang des tödlichen Unfalls der weiblichen Hauptfigur liefert.



Die erste Gegenüberstellung:
Die Hedonistin und der Spießbürger

Die Tatsache, dass die beiden Hauptfiguren kaum auf die Erzählungen des anderen eingehen und durch Fragen ihr Interesse am jeweiligen Gegenüber bekunden, mutet ein wenig sonderbar an. Der Dialog treibt lediglich die Be-

schreibung der fiktiven Wesen voran. Deshalb wirkt das Gespräch plump und aufgesetzt. Diese Behauptung lässt sich auch mit der Annahme der Bedeutungslosigkeit des Gesprächsstoffes für die weitere Entwicklung ihrer Verabredung argumentieren. Schließlich zeugt ihr Rendezvous in einem solch intimen Rahmen bereits von einer offensichtlich bestehenden (körperlichen) Anziehung und Sympathie für den anderen.

Im Rahmen ihrer Verabredung - und darüber hinaus - verhalten sich die beiden Hauptfiguren ihren eigenen Vorstellungen von sich selbst bzw. ihren von der Gesellschaft aufoktroierten Geschlechterrollen entsprechend. Izabela erfüllt diese stereotypen Vorstellungen, indem sie ihre praktische Vernunft unter Beweis stellt. Da die Herdplatten nicht funktionieren, kocht sie den Kaffee einfach auf einem umgedrehten Bügeleisen.



Geschlechterspezifische und synchrone Haltungen

Ein anderes Beispiel bietet ihr subtiles Vorgehen bei der Verführung ihres Gastes. Unter einem Vorwand lockt sie Ahmed ins Schlafzimmer. Izabela kniet sich vor ihrem auf dem Bett sitzenden Gast nieder, um ihm Kaffee einzuschenken. In ihrer Unterwerfung macht sie ihre sexuellen Absichten erkennbar. Schließlich setzt sie sich neben ihn, um beim Kaffee ein wenig fernzusehen. Ihr synchroner Bewegungsablauf – beide setzten gleichzeitig zum Trinken an – deutet ihre körperliche Annäherung an. Izabela lehnt sich zwar für einen kurzen Moment in die entgegengesetzte Richtung, lässt dann aber mit einem Lächeln auf

den Lippen ihren Kopf auf Ahmeds Schulter sinken. Ihr sehr defensives, aber bestimmtes Vorgehen gilt im klassischen Volksverständnis als typisch weiblich.

Ihrem Rendezvous wird mit dem Blick auf den Fernsehbildschirm ein vorläufiges Ende gesetzt. Die Sendung zeigt die Plünderung christlicher Kirchen im kommunistischen Russland. Eine erzürnte Menge sägt mehrere Kirchturmspitzen, das phallische Symbol religiöser Macht, ab und bringt diese zu Fall.²⁴³ Diese Einspielung wurde von Ilić als Parallele zum Ablegen der weiblichen Scham beschrieben.²⁴⁴ In meinen Augen muss die Deutung der Montage auf dem thematischen Hintergrund der Kastrationsangst erfolgen. Der Fall der Kirchtürme spielt auf den sich vollziehenden Machtwechsel innerhalb der Figurenkonstellation an.²⁴⁵ Ahmed erfüllt Izabellas Forderung nach Sex und überlässt ihr das Zepter. Die darauffolgende Einstellung zeigt die beiden nackt im Bett nebeneinander liegend. Thema ihres Gesprächs ist der eben vollzogene Geschlechtsakt. Hier spielt Makavejev mit bestehenden Vorstellungen von geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen. Izabela betont ihre sexuelle Aktivität – sie habe eine zweimonatige Phase der Enthaltensamkeit hinter sich, was für eine Ungarin eine lange Zeit wäre – und erkundigt sich bei Ahmed, ob sie ihm denn nicht gefallen habe. Eine Frage, die – wenn überhaupt – dem männlichen Geschlecht zugeordnet wird. Die Bestätigung in ihrer Rolle als gute Liebhaberin erfährt sie in Form von Komplimenten, mit welchen Ahmed ihre Schönheit und die seidige Beschaffenheit ihres Haares lobt.

Mit der Beschreibung ihres Körpers leitet Makavejev zur Obduktionsszene über, in welcher der Pathologe Protokoll über die weibliche Leiche aufnehmen lässt. Erst im Anschluss an diese erneute Intervention in die Zeitenfolge der ersten Verabredung bringt der Regisseur sie inhaltlich zu einem Ende. Wie-

²⁴³ 20'01"-21'15".

²⁴⁴ Vgl. Ilić 2008: 41.

²⁴⁵ Dass an der Stelle der Kirchturmspitzen kommunistische Flaggen gehisst werden, kann in diesem Zusammenhang als Zeichen der Akzeptanz der körperlichen Liebe im Kommunismus gedeutet werden. Vgl. dazu auch die Analyse von RANI RADOVI in der vorliegenden Arbeit.

derum bzw. noch immer sind die Hauptfiguren nackt in ihrem Bett zu sehen, doch dieses Mal herrscht ein postkoitales Schweigen. Die beiden scheinen wieder ganz Subjekt und für sich zu sein. Izabela zieht sich ihre Halskette und ihr Höschen an und holt die vor der Türe vom Milchmann abgestellten Packungen herein, um ihre Katze zu füttern und selbst daraus zu trinken. Anschließend begleitet die Kamera den ausschließlich mit einem weißen Hemd bekleideten Ahmed durch den Gang, bevor er hinter einer Tür verschwindet. Ähnlich wie bei ihrem gemeinsamen Kaffeetrinken kommt es auch hier zu einer synchronen Parallelschaltung der Handlungsabläufe. Die Kamera zeigt Izabelas und Ahmeds Gang Richtung Ausgangstüre aus derselben Perspektive, wobei sie jeweils die Rückansicht der beiden einfängt. Die sich dabei vollziehenden Bewegungsabläufe – das Kratzen am Rücken – ähneln einander. Über die Körperlichkeit der Figuren wird hier erneut ihre Zusammengehörigkeit suggeriert.



Nach dem Sex: Stille und die Rückkehr in die Individualität

Alltag Wie anhand der einführenden singulären und dem ersten gemeinsamen Auftritte der beiden Hauptfiguren gezeigt werden konnte, geschieht hier eine doppelten Codierung des menschlichen Körpers in seiner Darstellung. Einerseits kommen dabei die an das jeweilige Geschlecht gebundenen stereotypen Verhaltensweisen und Rollenbilder zu tragen, etwa jenes der guten und zudem attraktiven Hausfrau und des erwerbstätigen und höflichen Versorgers. Andererseits schlägt sich auch die ethnische Herkunft der beiden Hauptfiguren in ihrem Körperbild nieder. Diese zweite Codierung steht in einem engen

Zusammenhang mit der erstgenannten, da in einem spezifischen Kulturkreis immer auch bestimmte Vorstellungen einer Geschlechterordnung herrschen. Beide sollen anhand der Szenen, in welchen die Verliebten gemeinsam auftreten, analysiert und diskutiert werden. Dabei werden auch ihr Verhältnis zu ihrer Umgebung und ihre Interaktion Beachtung finden.

Die Konzipierung des Raumes Die Liebesbeziehung von Ahmed und Izabela ist sehr stark in klar definierten Räumlichkeiten verortet, die teilweise über symbolischen Charakter verfügen. In ihrer Exposition wird Izabela relativ kurz an ihrem Arbeitsplatz bzw. im Schönheitssalon, dafür auffallend lange beim genüsslichen Flanieren durch die Stadt gezeigt. Dies ist eine Absage an die Geschlossenheit des Interieurs. Izabela wird der weitläufige, öffentliche und städtische Raum zugeordnet, welcher mit Extrovertiertheit und Weltoffenheit in Verbindung gebracht werden kann. Erst in ihrer Beziehung mit Ahmed wird Izabelas filmischer Raum beschnitten und reduziert sich immer weiter auf die Telefonzentrale und ihre Wohnung. Der Rückzug in die Intimität der eigenen vier Wände resultiert aus dem veränderten Beziehungsstatus, allerdings hat er für Izabelas individuelle Entwicklung weitreichende Folgen. Der geschlossene Raum, in dem sie sich mit Ahmed aufhält, zwingt zu einer Neuverteilung der (Verhaltens-)Rollen. Auf diese Weise wird Izabella immer weiter in ihre Rolle als liebevolle und sorgende Hausfrau gedrängt, was ihrer Einführung diametral entgegensteht.

Das Raumverhältnis der männlichen Hauptfigur stellt sich als weniger eindeutig dar. Ahmeds filmischer Raum scheint seine eigene bzw. etwas später Izabelas Wohnung zu sein. Dies lässt sich mit der Auswertung seiner *screen time* belegen. Mehr als zwei Drittel davon ist er nämlich in Innenräumen zu sehen. Des Weiteren lässt sich diese Annahme auch mit der Figurenkonzeption erklären. Von Anfang an tritt Ahmed nämlich als Kontrastfigur zu Izabela auf.

Die unterschiedliche Zuordnung des filmischen Raumes und damit auch das unterschiedliche Raumempfinden der Figuren zeigen sich besonders deutlich in jener Szene, die als einzige in Ahmeds Junggesellenwohnung spielt.²⁴⁶ Während sich Ahmed mit der Beengtheit seiner Wohnsituation arrangiert bzw. dieser durch das Verweilen in statischen Positionen wie dem Stehen oder Liegen entgegenwirkt, versucht Izabela durch Bewegung, den Blick nach draußen und das Öffnen von Fenstern und Türen Raum zu gewinnen. Auf einer übergeordneten Ebene funktioniert der Ausbruch aus der Enge durch das Ablegen der Kleidung. Vollkommen nackt präsentiert sich Izabela am Fenster stehend der unter ihr liegenden Stadt, während sie von Ahmed für ihre Freizügigkeit getadelt wird.



Izabelas Ausbruch aus der Enge

Im Hinblick auf das beschriebene Verhältnis der beiden Figuren zum Raum mag das Ende der Sequenz merkwürdig anmuten. Izabela macht eine Bemerkung zu Ahmeds beengter Wohnsituation, worauf die darauffolgende Einstellung seinen Einzug bei ihr zeigt. Während diese Veränderung für Ahmed eine deutliche Verbesserung der Lebenssituation darstellt, bedeutet sie für Izabela eine weitere Einengung.

²⁴⁶ In ihrer romantisch verklärten Wahrnehmung sieht sich Izabela hier an den Roman *Sturmhöhen* der englischen Schriftstellerin Emily Brontë erinnert. Die Wohnung selbst ist sporadisch und einfach eingerichtet. An der Wand hängt die gerahmte Fotografie einer Militärübung, vor welchem sich Izabela und Ahmed küssen. Die phallische Symbolik der einsatzbereiten Panzer verweist auf den Vollzug des Geschlechtsaktes.

Musik und Stille Eine Schlüsselfunktion zur Beschreibung der fiktiven Wesen übernimmt die Musik, welche sowohl extra- als auch intradiegetisch funktioniert. Die extradiegetischen Musikstücke dienen gleichermaßen der Überspielung der situationsbedingten Geräuschkulisse und der emotionalen Aufladung der Sequenzen. Ein gutes Beispiel hierfür liefert Izabelas Strudelbacken. Imposant ist diese Szene auf Grund ihrer Länge von nahezu drei Minuten, in welcher jeder einzelne ihrer Arbeitsschritte gezeigt wird. Die klassische Musik hebt dabei die Sinnlichkeit dieser Tätigkeit hervor, auf kameratechnischer Ebene wird diese Aufgabe von *close-ups* von Izabelas Händen bzw. ihrem Gesicht übernommen. Das Strudelbacken wird zu einem Zurschaustellen des sinnlichen Begehrens, da die Beschaffenheit des Teiges und seine Bearbeitung Assoziationen zur Haut des Menschen hervorrufen. Der erotische Augenblick im Alltagsleben des Paares findet seine Vollendung im gemeinsamen Verspeisen des noch warmen Strudels.



Vier der insgesamt zwölf Arbeitsschritte

Später wird die Musik zu einem Bestandteil der Diegese. In der ersten der beiden hier kurz zu skizzierenden Szenen bringt Ahmed ein gerade erworbenes Grammophon mit nach Hause, auf welchem er Izabela, die im Innenhof mit

dem Aufhängen der Wäsche beschäftigt ist, das Musikstück *Marsch der Zeit* vorspielt.²⁴⁷

„Sang der Gesänge,
heb dich zur Sonne
über dem Marsch
der roten Kolonne.
Land, sei bereit!
Vorwärts, die Zeit!

Freudig, du Land,
der Zukunft verschworen,
denn die Kommune
steht vor den Toren.
Halte den Eid!
Vorwärts, die Zeit!

Greif in die Räder
Zahnrad der Wochen
Tagschicht und Nachtschicht!
Ununterbrochen!
Spute dich heut!
Vorwärts, die Zeit!

Meine Kommune,
stoße vom Thron heut
Faulheit und Schlendrian,
alte Gewohnheit!
Herz sei erneut!
Vorwärts, die Zeit!“

Die Erwähnung des Textes findet unter Berücksichtigung folgender Aspekte statt: In der jugoslawischen Originalversion des Films wird das Lied ohne weitere Informationen bzw. Untertitel eingespielt, drückt aber ganz offensichtlich das Innenleben des Protagonisten aus. Zu den ersten Klängen nimmt Ahmed eine Position ein, die – auch auf Grund des tiefen Aufnahmewinkels – Stolz und Erhabenheit vermittelt. Seine Körperhaltung verändert sich bis zum Ende des Stückes nicht. Plakativ präsentiert Makavejev hier das Bildnis eines

²⁴⁷ Dabei handelt es sich um die Vertonung eines Textes von Vladimir Majakovski durch den deutschen Komponisten Hanns Eisler im Jahr 1975. Die deutsche Übersetzung stammt von Hugo Huppert. Vgl. dazu Majakovski 1963.

guten Kommunisten, der mit großer Begeisterung revolutionäre Marschlieder hört. Dieses wird in seiner Aussage selbst von der Tatsache, dass der Liedtext auf Deutsch und deshalb für Ahmed unverständlich ist, nicht getrübt. Interessanterweise verweilt die Kamera aber nicht beim regungslosen Ahmed, sondern wendet sich nach den ersten Tönen von ihm ab und der nun in ihrem Erscheinungsbild sehr mädchenhaften – sie trägt ein gestreiftes T-Shirt und zwei Pferdeschwänze – Izabela zu, die mit dem leeren Wäschekorb ins Haus zurückgekehrt. Innerhalb dieser langen Plansequenz verschwindet sie zwar im Stiegenhaus, doch die Kamera folgt ihr an der Hausfassade entlang nach oben, wo sie wieder auf den als Zugang zu ihrer Wohnung fungierenden Balkon heraustritt und neben dem Grammophon und Ahmed bis zum Ende des Liedes stehenbleibt. Ihre „Unsichtbarkeit“ ist in gewisser Weise ein Hinweis auf ihr späteres endgültiges Verschwinden in der Zisterne. Vorgreifend soll hier auf die nochmalige Verwendung des Musikstückes verwiesen werden. So wird die letzte Einstellung, welche das wieder vereinte Liebespaar gemeinsam die Eingangstreppe des Wohnhauses heruntergehend zeigt, vom *Marsch der Zeit* untermalt. Die Illusion der endlosen und glücklichen Liebe wird darin mit der kommunistischen Ideologie gleich gesetzt.

Auch der weiblichen Hauptfigur wird ein Musikstück zugeordnet. Als sie hinter den arbeitenden Ahmed auf den Balkon tritt, stimmt sie eine ungarische Volksweise an.²⁴⁸ Die Melodie kann als fröhlich und mitreißend beschrieben werden, der Liedtext wird für die meisten Zuschauer wie auch für den Protagonisten unverständlich bleiben. Izabelas musikalische Darbietung gleicht einem Werben um den Angebeteten. Ahmed jedoch scheint dies nur anstandshalber über sich ergehen zu lassen. Ohne seine Reaktion abzuwarten, übersetzt sie sofort eine Textpassage ins Serbische:

„Die Hälfte von hundert Forint sind fünfzig,
zum Teufel damit.

²⁴⁸ Hier soll darauf hingewiesen werden, dass die Schauspielerin Eva Ras wie die von ihr verkörperte Izabela selbst ungarischer Abstammung ist.

Der Mensch ist nicht aus Holz gemacht.
Manchmal kann auch er Fehler begehen.
Ich küsse meine Geliebte.“

Die Musik steht hier nicht mehr im Dienste einer politischen Ideologie, sondern ist Ausdruck einer zutiefst menschlichen Einsicht: Kein Mensch ist frei von Fehlern. Zu einer Wiederaufnahme der ungarischen Volksweise kommt es wenig später durch die Hauptfigur selbst. Als Izabela das Wäschewaschen unterbricht und mit Hilfe ihrer Hände Seifenblasen zu formen versucht, blickt sie plötzlich direkt in die Kamera und teilt dem Zuschauer die Abwesenheit ihres Geliebten mit. Betrübt darüber wiederholt sie die Textzeile des Liedes „Der Mensch ist nicht aus Holz gemacht“ und vervollständigt sie trotz mit der Bemerkung „Und ich erst recht nicht“. Der Zuschauer, welcher den Liedertext in seinen Gedanken originalgetreu weiterzuführen weiß, ahnt, was Izabela mit der Wiederholung dieses Satzes eigentlich auszudrücken versucht. Die kurze Ansprache an den Zuschauer ist das Eingestehen ihrer eigenen Fehlbarkeit. Hier geht es um ihr körperliches Begehren, das die Treue zu dem abwesenden Partner zu gefährden scheint. In der Konzipierung dieses Geständnisses greift Makavejev ein weiteres Mal dem chronologischen Verlauf der Ereignisse vor, denn Izabela wird trotz Ahmeds Abwesenheit nicht auf Sex verzichten und ihn mit dem Briefträger betrügen.

Der Seitensprung und die Konsequenzen Sehr lange bleibt die Beziehung der beiden Hauptfiguren in der Diegese unreflektiert. In einem Gespräch mit ihrer Freundin spricht Izabela erstmals potentielle Konfliktpunkte an. Ruža legt ihr die Tarotkarten. Die zukunftsdeutenden Schlagwörter werden von der Protagonistin sogleich und ohne jede weitere Überlegung auf Ahmed bezogen. Ein Fehler, wie sich später herausstellen wird. Denn die „Uniform“ steht für Mića, der sie für eine Liebesaffäre gewinnen wird. Doch hier kritisiert sie erstmals ihren Geliebten, indem sie ihn als Stubenhocker bezeichnet. So groß ihre Liebe zu Ahmed auch sein mag, so groß ist auch die sich im Zu-

sammenleben einstellende Einschränkung ihrer persönlichen Freiheit. Da Ahmed nicht besonders unternehmungslustig ist, verbringen die beiden zudem die meiste Zeit zu Hause und damit isoliert von äußeren Einflüssen.

Ahmeds Abwesenheit ist für Izabela ein kurzer Freispruch von ihrer durch Raum und Geschlechterrollen entstandenen Beengtheit, was jedoch keinesfalls mit Freiheit gleichzusetzen ist. Denn in der Verführung durch den Briefträger Mića tauscht sie ihre Hausfrauenrolle erneut mit jener des erotischen Objekts ein. Makavejev inszeniert die Verführungsszene als einen Kampf der Geschlechter, in welchem es beiden Streitparteien um die Wahrung der eigenen Interessen geht. Bereits im *establishing shot* wird dieser Machtmoment thematisiert. Eine Super-Totale zeigt den weitläufigen Innenraum der Telefonschaltzentrale, der bis auf den von Izabela besetzten Platz im hintersten Winkel menschenleer ist. Im vorderen Teil sieht man den Postboten den Raum betreten und eine kleine Blumenvase von einem der vorderen Tische nehmen. Sein leiser Gang durch den Raum erinnert an das Anschleichen eines Raubtiers an seine Beute. Hier wechselt die Einstellung in die Halbnahe. Trotz der Blumenvase als ein offensichtlicher Indikator seiner ohnehin längst bekannten Eroberungsabsichten beginnt das Gespräch wie ein alltäglicher, unverbindlicher Austausch zwischen Arbeitskollegen.²⁴⁹ Als Izabela Ahmeds Wahl in die Lebensmittelkommission von Niš, einer südserbischen Stadt, erwähnt, löscht Mića ohne ihre Einwilligung das Licht. Izabela reagiert erbost, pocht auf ihre Rechte am Arbeitsplatz und wehrt die Annäherungsversuche des Briefträgers entschieden ab. Doch als dieser sie mit Komplimenten zu ihrer erotischen Ausstrahlung überhäuft und sie als „jebozovna“²⁵⁰ bezeichnet, zeigt sie sich mit einem Lächeln versöhnlich. Ihre Reaktion legt die Naivität der Figur offen. Denn anstatt die Aussage

²⁴⁹ Hingewiesen sei hier etwa auf seine Erläuterung bzgl. der Strohwitwen, die ihm dankend für jedes Telegramm um den Hals fallen und mit Küssen und Sex für sein Überbringen der Nachricht entlohn. Die abschließenden Worte einer solchen Ausführung richtet er direkt an Izabela: „Und die, die ich möchte, kann sich mir nicht verweigern.“ Vgl. 49'18"-49'54" und 51'32"-52'47".

²⁵⁰ „Jebozovna“ kann nur unzureichend ins Deutsche übersetzt werden. Am ehesten kann es mit „fickenswert“ bzw. „fickbar“ übersetzt werden.

auf Grund ihres diskreditierenden Charakters als eine sexuelle Belästigung abzutun, fühlt sich Izabela offensichtlich geschmeichelt. Detailaufnahmen ihres Gesäßes unterstreichen die sich bereits vollzogene verbale Herabstufung der Protagonistin zum bloßen Objekt der Begierde. Als Mića Izabelas Nacken zu streicheln beginnt, versucht sie sich zunächst seinen Berührungen zu entziehen. Doch die Hartnäckigkeit des Postboten macht sich bezahlt. Es gelingt ihm, auf ihrem Stuhl Platz zu nehmen und sie auf seinen Schoß zu ziehen. Anfänglich versucht Izabela noch, ihn zu vertreiben, lässt ihn schließlich aber doch gewähren. Während die Kamera ihre Hände fokussiert, sind aus dem Off ihre letzten Worte zu hören: „Die Verbindung ist unterbrochen“.²⁵¹ Die nächste Einstellung zeigt Izabela, die über Mićas Schultern hinweg direkt in die Kamera schaut.

Dieses aktive Schauen ist allerdings nicht als eine Umkehr der durch den männlichen Blick konstituierten Geschlechterordnung zu verstehen. Die weibliche Passivität bleibt auch hier weiterhin bestehen. Für den Zuschauer bleibt sie die Eroberte, auch wenn sie sich mit einem scheinbar hilfesuchenden und wenig lustvollen Blick an ihn wendet.



Weiterführung der Fiktion durch Substitution:
„Adam und Eva“ und „Ariadne“

Wie bereits erwähnt wird die eigentliche Sexszene ausgespart. Stattdessen werden Sequenzen aus einem Lehrfilm für Kunststudenten gezeigt, in welchem

²⁵¹ Natürlich erlangen diese Worte eine zweifache Bedeutung. Nicht nur die Telefonleitungen sind unterbrochen, sondern auch Izabelas Denken setzt für einen Moment lang vollkommen aus.

ein nacktes Paar beliebte Bildhauermotive nachstellt. Die darauffolgende Einstellung zeigt Izabela über ihren Taschenkalender gebeugt. Schnell wird dem Zuschauer klar, dass sie vom Postboten ein Kind erwartet. Ahmed gegenüber verhält sie sich nervös und fahrig und schiebt fadenscheinige Ausreden für ihr abweisendes Verhalten vor.²⁵² Als Ahmed den Grund für ihre Launen herausfindet, zeigt er sich außer sich vor Freude. Entsprechend seiner Stilisierung als chauvinistischer Hausherr nähert er sich der mit dem Gesicht zur Wand stehenden Izabela, legt ihr die Hand ans Kinn, dreht sie zu sich und fordert sie auf, ihm einen türkischen Krieger zu gebären. Izabela, die sich plötzlich ihrer unterlegenen Position vollkommen bewusst zu sein scheint, gerät darüber in Rage. Mit jedem ihrer folgenden Worte weicht Ahmed ein Stück weiter aus dem Bildkader, bis er schließlich nicht mehr zu sehen ist und Izabela direkt in die Kamera spricht. „Was willst du? Was ist los? Was bin ich denn für dich? Deine Dienerin? Deine Mätresse? Ich habe nichts unterschrieben, was mich zu deiner Sklavin macht.“ Anders als von manchen Untersuchungen behauptet wird Ahmed dabei im Unklaren über die Vaterschaft gelassen.²⁵³ Die Ausklammerung seines persönlichen Schicksals verhilft Izabelas Worten zu einem gewissen Mehrwert. Im plötzlichen Bewusstsein um ihre eigene Position wirft sie hier die Frage nach der Gültigkeit der bestehenden Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern auf. Die Sequenz endet hier erneut mit dem direkten Blick der Hauptfigur in die Kamera, der die Stationen ihrer Affäre markiert.²⁵⁴ Damit wird der Zuschauer letztendlich in seiner Funktion als Zeuge und Mittäter ihres desaströsen Niedergangs bestätigt.

²⁵² Die Szenen gewinnen vor allem durch die schauspielerische Leistung von Eva Ras an Wert. Vgl. dazu Boglić 19.06.1967.

²⁵³ Vgl. Polikarpova 1995: 51.

²⁵⁴ Zur Erinnerung sei hier nochmals darauf verwiesen, dass der erste Blick in die Kamera beim Bekenntnis ihrer sexuellen Unersättlichkeit, der zweite beim kurz bevorstehenden Sex mit dem Briefträger erfolgt.



Der Blick in die Kamera: Anklage und negative Vorbildwirkung

5.2.6 Rezeption

Nach einer Reihe (dokumentarischer) Kurzfilme produzierte Dušan Makavejev mit *LJUBAVNI SLUCAJ* seinen zweiten Spielfilm.²⁵⁵ Bereits mit dem vorhergehenden Werk *ČOVEK NIJE TICA* [dt.: DER MENSCH IST KEIN VOGEL] aus dem Jahre 1965 hatte er in den jugoslawischen Medien auf Grund seiner unkonventionellen Arbeitsweise für einiges Aufsehen gesorgt und auf sich aufmerksam gemacht.

Zu *LJUBAVNI SLUCAJ* ließ sich der diplomierte Psychologe und Mitglied des Kino Klub Belgrad eigenen Angaben zufolge von einem Zeitungsartikel inspirieren, welcher von dem Fund einer weiblichen Leiche in einem Brunnenschacht berichtete.²⁵⁶ Die Reaktionen der lokalen Presse fielen sehr unterschiedlich aus. Journalisten und Kritiker stießen sich insbesondere an der Darstellung von Nacktheit und Erotik im Film, welche sie als kalt und gefühllos bezeichneten.²⁵⁷ Dem Autor wurde nicht nur fehlende Sensibilität bei der Inszenierung der Liebe seiner Hauptfiguren vorgeworfen, sondern auch die Absicht unterstellt, dem Publikum mit Hilfe schockierender Bilder seine eigene, philosophische Gedankenwelt aufzudrängen.²⁵⁸ Damit verlöre der Film aber seinen Realitätsanspruch. Selbst der Sexologe Prof. Dr. Kostić, welcher im Film einige Gastauftritte hatte, zeigte sich von der Umsetzung des Drehbuchs enttäuscht. Im Gespräch mit der Tageszeitung *Večernje Novosti* äußerte

²⁵⁵ Regieassistent war der noch junge Želimir Žilnik, der zwei Jahre später mit seinem ersten Spielfilm *Rani radovi* den Goldenen Bären in Berlin gewinnen sollte.

²⁵⁶ Vgl. Makavejev in Lazić 1991: 123.

²⁵⁷ Vgl. Ranković 1970: 81.

²⁵⁸ Dieser Vorwurf des „Missbrauches“ der Geschichte im eigenen Interesse findet sich auch bei Čolić 12.06.1967.

er sich verärgert über die missverständliche Verwendung seiner Vorträge, die Makavejev angeblich seinen eigenen Weltanschauungen entsprechend montiert und damit in ihrer Aussage verfälscht hätte:

„Die Liebe kann nicht mit einem nackten, weiblichen Körper erklärt werden. Öfter als Männer haben Frauen ein breiteres Verständnis von der Liebe und wollen vor allem schöne Worte und Liebkosungen, nicht nur den reinen Akt. Deshalb ist dieser Film keine Liebesgeschichte, sondern zeigt eine durch und durch primitive Beziehung. [...] Das ist eine Erzählung von zwei geistig begrenzten Menschen. Und ich dachte, dass dieser Film neue Erkenntnisse in den Fragen der Liebe bringen wird.“²⁵⁹

Makavejev verteidigte sich mit dem Hinweis auf ihre unterschiedlichen, an den Film gerichteten Erwartungshaltungen. Kostić wäre von einer idealisierten Liebe mit Vorbildcharakter ausgegangen, er selbst jedoch hätte die Wirklichkeit der heterosexuellen Partnerschaft aufzeigen wollen.²⁶⁰ LJUBAVNI SLUČAJ wurde dennoch teilweise auch sehr wohlwollend von der Presse aufgenommen und als ein Versuch und ein Plädoyer für einen neuen Humanismus gelobt.²⁶¹

²⁵⁹ „Međutim, ne može se objašnjavati ljubav golim ženskim telom. Žene više od muškaraca imaju širine u ljubavi i one će pre voleti lepu reč, milovanje, od samog akta. Zbog toga ovaj film pokazuje da se tu ne radi o ljubavnom slučaju već o čisto primitivnoj vezi. [...] To je priča o dvoje ljudi potpuno siromašnih duhom i mislio sam da će biti film koji će doneti neka rešenja u pitanjima ljubavi.“ Kostić zitiert in Kodemo 25.06.1967.

²⁶⁰ Vgl. Makavejev 25.06.1967.

²⁶¹ Vgl. etwa Boglić 19.06.1967.

5.3 Dorđe Kadijević: Praznik (1967)

5.3.1 Sequenzprotokoll und Inhalt

00'00 Prolog

1. Pferde scheuen auf einer Landstraße vor einem Passanten.
Fahrgäste deuten den Vorfall als schlechtes Omen für den Feiertag.
2. Credits. Kennmelodie.

02'48 Auslösendes Moment

3. Messfeier wird durch Fluggeräusche unterbrochen.
Erster Auftritt des Feldwebels Katić.
4. Tschetniks empfangen die abgestürzten amerikanischen Piloten.
Dorfbevölkerung mokiert sich über Katić.
5. Gespräch über Fortschritt des dörflichen Brunnenbaues.
6. Begegnung zwischen Jungen und Manola.

13'50 Demonstration der Macht

7. Festessen von Tschetniks und Piloten. Manola wird Essen gebracht.
Mahlzeit wird durch die Nachricht eines Ehebruchs unterbrochen.
8. Katić bestraft eine junge Frau für ihre Untreue.

27'07 Wendepunkt

9. Ankunft des Majors.
10. Dorfvorsteher wird mit der Suche nach einem Auto beauftragt.
11. Vorfall im Pferdestall. Amerikaner fängt fliehendes Pferd.
12. Katić erfährt von der Suche der Deutschen nach den amerikanischen Piloten.
13. Major erschießt Dorfvorsteher. Katić erschießt den Major und nimmt seine Begleiter gefangen.

46'13 Geändertes Vorgehen

14. Piloten werden verhört. Missverständnis wird aufgeklärt.
15. Piloten gelingt die Flucht aus der Gefangenschaft.
16. Katić bestellt Manola zu sich.

57'39 Hinrichtung der Soldaten

17. Dorfbevölkerung protestiert gegen Katićs Pläne.

18. Soldaten des Majors werden von Manola hingerichtet.

69'39 Die Konsequenzen des Täuschungsversuchs

19. Rückkehr des Hauptmanns in Begleitung deutscher Soldaten.
20. Katić präsentiert die Leichen als jene der gesuchten Amerikaner.
Schwindel fliegt auf. Katić wird bestraft.
21. Hauptmann bemüht sich um Schadensbegrenzung. Dorfbevölkerung wendet sich ab.

78'31 Ende

22. Roma nehmen Fallschirme an sich und verlassen musizierend das Dorf.
23. Abspann.

Die raumzeitliche Situierung der Handlung erfolgt vor den *opening credits*, als das plötzliche Auftauchen Manolas auf einer einsamen Landstraße von drei ortsansässigen Bauern als schlechtes Omen für die Weihnachtsfeiertage gewertet wird.

Die Handlung selbst setzt mit einem Flugzeugabsturz außerhalb des Dorfes ein, welcher die gesamte Bevölkerung in Aufruhr versetzt. Feldwebel Katić und seine Männer eilen zur Absturzstelle. Die ebenfalls langsam eintreffende Dorfbevölkerung mokiert sich über den Feldwebel, welcher die zwei abgestürzten amerikanischen Piloten willkommen heißt und sie zum gemeinsamen Festessen einlädt. Dieses wird von einem Boten unterbrochen, der Katić von der Entdeckung eines Ehebruchs unterrichtet. Als der Feldwebel vor die Türe tritt, hat die versammelte Bevölkerung die beiden Schuldigen bereits in ihre Mitte genommen und fordert lauthals deren Bestrafung. Katić demonstriert seine Befehlsgewalt, indem er insbesondere die Frau vor den Anwesenden erniedrigt, ihr die Haare scheren und sie auf diese Weise entstellt auf einem Ross durch das Dorf führen lässt.

Die ausgelassene Stimmung findet ein abruptes Ende, als ein Major in Begleitung mehrerer Soldaten ins Dorf geritten kommt. Als er sich nach dem

Hauptmann erkundigt, weist sich Katić als dessen Stellvertreter über die Feiertage aus. Während sich der Dorfvorsteher Nikola auf die Suche nach dem vom Major geforderten Fahrzeug macht, gelingt einem der Amerikaner das Einfangen eines flüchtigen Pferdes. Dadurch wird der Major auf deren Existenz aufmerksam, worauf er Katić die gemeinsame Auslieferung der Amerikaner an die bereits nach ihnen fahndenden Deutschen vorschlägt. Katić, der einen damit einhergehenden Machtverlust fürchtet, lehnt das Angebot ab. Der darüber sichtlich erzürnte Major findet ein Ventil für seinen Zorn, als Nikola ihn über die Unmöglichkeit der Fahrzeugbeschaffung informiert. Kurzerhand erschießt er den Dorfvorsteher. Nikolas Tod wird von den Tschetniks gerächt. Die Leiche des Majors wird kurzerhand im Brunnen versenkt und seine Begleiter werden gefangen genommen.

Katić ändert daraufhin sein Verhalten gegenüber den Piloten. Er lässt ihnen die Waffen abnehmen und sie verhören. Dabei wird klar, dass er und seine Soldaten von den Amerikanern irrtümlicherweise für Partisanen gehalten werden. Die Piloten werden eingesperrt, kurze Zeit später gelingt ihnen die Flucht. Als sie unauffindbar bleiben, lässt Katić Manola zu sich rufen. Die gefangen genommenen Soldaten des Majors werden aufgefordert, die Anzüge der Piloten anzuziehen und werden trotz der Einsprüche der Dorfbevölkerung von Manola auf freiem Feld hingerichtet. Als der Hauptmann ins Dorf zurückkehrt, präsentiert ihm Katić die Leichen als jene der gesuchten Amerikaner. Der Schwindel fliegt auf, weil die beiden Piloten bereits von den Deutschen gefasst worden sind. Der Hauptmann verspricht dem erzürnten Volk, Katić für sein Vergehen angemessen zu bestrafen. Doch dieses wendet sich von ihm ab und schließt sich dem zu Nikolas Beerdigung schreitenden Trauerzug an. In dem nun ruhig gewordenen Dorf nimmt eine Gruppe Roma die Fallschirme der Piloten an sich und verlässt musizierend das Dorf.

5.3.2 Ein Debüt in mehrerlei Hinsicht

Mit PRAZNIK [dt.: EIN FEIERTAG] veröffentlichte der diplomierte Kunsthistoriker Đorđe Kadijević 1967 ein durchaus ausgereiftes und sehr stimmiges Spielfilmdebüt, welches das Publikum in einen hypnotischen Sog reißt. Dem Frühwerk des Autors wurde auf Grund seines späteren Erfolgs mit LEPTIRICA (1973), dem ersten jugoslawischen Horrorfilm, allerdings nur wenig Aufmerksamkeit zuteil.

Schreckenerregende Elemente finden sich jedoch bereits in PRAZNIK. Kadijević schafft hier eine übersinnliche Motivik. Gleichzeitig bedient er aber auch die Ängste des Publikums auf einer sehr realen Basis, etwa indem er die für die Monarchie kämpfenden Tschetniks, die Todfeinde der kommunistischen Partisanen, zu den Protagonisten seines Films erklärt. Noch weit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges standen diese im nationalen Bewusstsein Jugoslawiens für grenzenlose Grausamkeit und sinnlose Gewalt. Kadijević thematisierte in PRAZNIK den Mythos dieser angeblichen Monster und forderte die Jugoslawen damit zu einer Revidierung ihres kulturellen Gedächtnisses auf.²⁶² PRAZNIK ist also nicht nur als das Debüt des Autors zu sehen, sondern als erster jugoslawischer Film über das Dasein der Tschetniks. Der Autor selbst aber lehnte genau solch eine Beschreibung seines Werkes mit dem Hinweis auf die allgemeine Gültigkeit der Erzählung, welche die Frage nach der Macht und Ohnmacht des Menschen stellt, ab.²⁶³ Die Protagonisten sind demnach Individuen, deren Verhalten von ihren sozialen Rollen bestimmt wird. Diese Rollenbilder sind sehr stark an den Begriff „Männlichkeit“ gebunden, was hinsichtlich der nahezu ausschließlich männlichen Rollenbesetzung und dem militärischen Milieu der Handlung nicht weiter überrascht. Die Individuen handeln stets im Hinblick auf ein bestehendes Kollektiv – seien es die verschiedenen Truppen,

²⁶² Vgl. Kadijević zitiert in Ognjanović und Velisajević 2008: 306.

²⁶³ ebd.: 306.

sei es die Dorfbevölkerung. Ob das Individuum in seiner Rolle scheitert oder gewinnt, hängt sehr stark vom Wohlwollen dieser Kontrollinstanz ab.

In weiterer Folge wird es also darum gehen, die sich hier gegenüber stehenden Parteien, ihre Funktionsweise und ihr Zusammenspiel im Ringen um die Macht im Dorf näher zu beschreiben. Dabei wird die Frage zu klären sein, ob die hier thematisierte Macht an bestimmte Begrifflichkeiten gebunden ist und wenn ja, an welche. Als Bezugspunkt in der komplexen Erzählung dient die Hauptfigur des Films, Feldwebel Katić, dessen Exposition nun näher betrachtet wird.

5.3.3 Der Protagonist

Die Exposition Die Handlung des Filmes beginnt mit den Bildern eines Gottesdienstes. Die nach der Kommunion eintretende andächtige Stille wird durch Fluggeräusche unterbrochen, die die Gläubigen zu einem Blick nach oben in die Kirchenkuppel zwingen. Die Kirchgänger, aber auch andere in Panik geratene Dorfbewohner, versammeln sich auf dem Dorfplatz. An ihnen stürmen bewaffnete Soldaten in dunklen Uniformen und Pelzmützen vorbei, die nach der Reihe im selben Hauseingang verschwinden. Die Kamera fährt auf einen in die Tür tretenden Mann zu, der die wenigen Eingangsstufen heruntersteigt. Eine erste Auffälligkeit in seinem Erscheinungsbild stellen seine Schuhe dar, die über den Zehen einen aufgebogenen Abschluss finden.²⁶⁴ In der einen Hand hält er einen dunklen Anorak, in der anderen ein Schiffchen, das er sich umständlich und verkehrt herum auf den Kopf setzt. Im Gegensatz zu den übrigen Soldaten, welche hinter ihm nach draußen treten, trägt er eine helle Uniformjacke mit auffällig geformten Brusttaschen und Schulterpolstern, welche seine Statur imposant wirken lassen. Die Kleidung dient damit als ein erstes Indiz für seine besondere Stellung un-

²⁶⁴ Die sogenannten Opanken gelten als traditionelles Schuhwerk der slawischen Landbevölkerung.

ter den Soldaten. Sein dunkles Haar ist vorne kurz geschnitten, wird zum Nacken hin aber länger. Auf Grund seines Vollbartes kann sein Alter nur sehr grob auf zwischen dreißig und vierzig geschätzt werden. Der Blick des Mannes ist suchend gen Himmel gerichtet. Als er das Fluggeräusch nicht selbstständig zu orten vermag, fordert er die Soldaten aggressiv zur Aufklärung auf, wobei sein Oberkörper kurz nach vorne schnellte. Auf den Vorschlag eines Soldaten hin gibt er schließlich das Kommando zum Aufbruch zum nahegelegenen Friedhof, aus dessen Richtung das Fluggeräusch zu kommen scheint.



Ihr erster Auftritt:
Der „blinde“ Feldwebel und sein Gefolge

Das sehr spezifische Erscheinungsbild ermöglicht erste Mutmaßungen über das fiktive Wesen der Figur, wobei der Zuschauer allerdings auf sein kulturelles Wissen zurückgreifen muss. So definiert eine Uniform den Tätigkeitsbereich, Status und im militärischen Bereich auch die politische Gesinnung des Trägers. Deren folkloristischen Elemente und der starke Bart - bzw. Haarwuchs der Männer präzisieren den ersten so gewonnenen Eindruck und weisen sie als Tschetniks, d.h. als während des Zweiten Weltkriegs auf Seiten der königstreuen serbischen Truppen kämpfenden Partisanen, aus.

„The Chetnik leaders and their followers were extremely conservative and traditional-minded. Not only in much of their military thinking but also in their garb and their long hair and beards, and often, in the willful behavior of many commanders, they harked back to the experiences of the

Serbian Chetnik detachments in Macedonia in pre-1912 days [...]. Finally, like many other organizations led by professional soldiers, the Chetniks were outspokenly anti-intellectual, and their ranks included practically no writers and artists.“²⁶⁵

Ihr Aussehen beantwortet damit die Frage nach der militärischen Zugehörigkeit der Männer. Die gestalterischen Maßnahmen verraten des Weiteren die hierarchische Organisation der Truppe. Die zentrale Positionierung und ein *close-up* präsentierten Katić als einen den Kämpfern vorstehenden Befehlshaber. Auf der Handlungsebene wird dieser Eindruck allerdings revidiert. Katić setzt sich sein Schiffchen verkehrt herum auf. Sein vergeblicher Blick in den Himmel suggeriert Blindheit, was in der Abhängigkeit des Mannes von seinen Soldaten auch bestätigt wird. Bei diesem unsicheren und in militärischer Hinsicht unfähigen Mann handelt es sich um den Protagonisten des Films.

Die anschließende Szene, welche die Ankunft der abgestürzten amerikanischen Piloten auf dem nahe gelegenen Friedhof zeigt, bestätigt den von ihm gewonnen Eindruck. Die Hauptfigur salutiert vor den zwei Amerikanern und stellt sich ihnen mit Handschlag als Feldwebel Katić vor. Die Unkenntnis der Muttersprache des jeweiligen Gegenübers erschwert die Kommunikation, so dass Katić sie schließlich mit einer Handbewegung freundlich, aber bestimmt, zum Mitkommen auffordert. Der friedfertige Empfang widerspricht der zu erwartenden Reaktion, da es sich bei den Ankömmlingen um Feinde handelt. Katićs Verhalten lässt sich demnach nur als durchdachter Plan oder als große Dummheit deuten. Letzteres scheint durch das Ende der Sequenz wahrscheinlicher zu sein. Die am Schauplatz eingetroffene Bevölkerung mokiert sich über den Feldwebel, der unter ihren Blicken reflexartig zu seinem Schiffchen greift. Beschämt setzt er dieses richtig herum, mit dem Wappen nach vorne, auf.

Hier wird bereits der Grundkonflikt der Hauptfigur sichtbar, welcher über den gesamten Handlungsverlauf bestehen bleibt. Katić gelingt es nicht, in seinem militärischen Handeln und in seiner Funktion von der Dorfbevölkerung

²⁶⁵ Tomasevich 1975: 192f.

ernst genommen zu werden. Anstatt Ansehen und Ruhm erntet er Spott und Gelächter. Im Folgenden soll analysiert werden, wie und mit welchen Mitteln Katić seinen Wunschtraum von Anerkennung und Macht zu verwirklichen versucht.

Katić unter Tschetniks Eine Schwierigkeit in der Analyse stellt der rasche und häufige Stimmungswechsel der Figuren dar. Bereits in der nächsten Sequenz scheint der in der Exposition von der Hauptfigur gewonnene Eindruck nicht mehr recht passen zu wollen.

Anlässlich des Feiertages hat der Feldwebel die ihm unterstehenden Soldaten und die amerikanischen Piloten zum Festessen geladen. Katić, der an einer großen Tafel zwischen ihnen Platz genommen hat, erhebt sich und bekreuzigt sich. Mit dem Gleichtun der Anwesenden beginnt die Kamera ihre Fahrt auf den Feldwebel zu. Während seines monotonen Gebets hält er den Blick andächtig nach oben gerichtet, ohne dabei ein einziges Mal zu blinzeln. Als er sich erneut bekreuzigt und damit das Gebet beschließt, wechselt die Einstellung in die Totale. Die *mise en scène* referiert hier eindeutig ein kulturelles Medienprodukt, nämlich das Gemälde *Das Abendmahl* von Leonardo da Vinci. Wie Jesus wird die Hauptfigur inmitten von zwölf Männern gezeigt. Die simulierte Referenz stellt damit eine Parallele zwischen Katić und dem Heilsbringer her.

Mit seinem Niedersetzen wechselt die Kameraeinstellung wieder ins *close-up*. Erneut wird hier mit dem kurz zuvor gewonnenen Eindruck der Hauptfigur gebrochen und der angestellte visuelle Vergleich aufgehoben. Im „Gespräch“ mit den Piloten äußert sich Katić verächtlich zur amerikanischen Kriegsführung, die in seinen Augen die bloße Anwendung von Waffengewalt ist. Sie, die Tschetniks, hingegen würden von ihrem Intellekt Gebrauch machen. Die kleine Größe der Streitkraft mache eine aktive Beteiligung am Kampf sinnlos. Ihnen würde demnach die Aufgabe der Aufrechterhaltung der bestehenden Ordnung

innerhalb der Bevölkerung zukommen, welche von den Tschetniks als „dummes Vieh“ bezeichnet wird.



Tableau vivant:
Katić und seine Gefolgschaft beim Gebet

Eine Nähe zu den Tieren scheint allerdings auch bei den Tschetniks selbst zu bestehen, denn beim Feiertagessen vergessen sie ihre Manieren. Gierig fallen sie über die ihnen gebrachten Speisen her. Mit bloßen Händen reißen sie große Fleischstücke von einer Keule, verzichten auf das Besteck, kauen mit offenen Mündern, schmatzen und schlucken noch unzerkaute Bisse. Nebenher werden unzählige Gläser Schnaps getrunken und viele Zigaretten geraucht. Das Festessen gleicht einem Gelage, das beim Publikum Abscheu und Ekel vor den Tschetniks hervorruft. Im Hinblick auf die Gruppe selbst kann das gemeinsame Essen in einem intimen Rahmen als eine durchaus effiziente Methode zur Stärkung des internen Zusammenhalts beschrieben werden.²⁶⁶ Dieser stellt nicht zuletzt eine notwendige Bedingung für ein geschlossenes Auftreten und den überzeugend vertretenen Herrscheranspruch über die Dorfbevölkerung dar.

Katić unter den Dorfbewohnern Das Festessen wird von einem Boten unterbrochen, welcher dem Feldwebel die Entdeckung eines Ehebruchs mitteilt. Die verheiratete Frau wird daraufhin öffentlich zur Verantwortung gezogen und bestraft. Die Sequenz kann in ihrer Wirkung auf den Zuschauer als

²⁶⁶ Zur Bedeutung der gemeinsamen Nahrungsaufnahme innerhalb einer kriegführenden Masse vgl. Canetti 2011: 258f.

aufwühlend und bedrückend beschrieben werden und ist in ihrer Darstellung der Gewalt außerordentlich. Dies wird unter anderem auch durch den Einsatz von Handkameras gewährleistet, mit welchen die unter den Anwesenden herrschende aggressive und aufgeladene Stimmung einfangen wird. Das schnelle Agieren Katićs in Abhängigkeit von den Erwartungen des anwesenden Volkes verleiht der Sequenz eine Dynamik, welche sich schwer mit Worten beschreiben lässt. Trotzdem soll an dieser Stelle ein Versuch gestartet werden, da die Sequenz von tragender Bedeutung für das im Film vorherrschende Verständnis von Macht und Recht ist.

Bemerkenswert erscheinen mir im Hinblick darauf folgende Aspekte, die, wie noch zu zeigen sein wird, in einem engen Zusammenhang zueinander stehen. Erstens die Rhetorik des Feldwebels, welche zur Eskalation der Situation beiträgt und die Beziehung zwischen den beiden Parteien bestimmt. Und zweitens das unterschiedlich harte Vorgehen gegen die beiden Liebhaber, welches in Zusammenhang mit dem gegebenen Geschlechterverhältnis zu stehen scheint.

Katić tritt als Richter vor die auf ihn wartende Masse. Er wendet sich zunächst an die Angeklagte, welche er nach dem Wahrheitsgehalt der Behauptung fragt. Sindelija, die von den Dorfbewohnern umringt und von zwei Tschetniks brutal festgehalten wird, geht zornig zum Gegenangriff über. Ihr scharf formuliertes „Wer sind diese Menschen?“ stellt die Berechtigung der Anwesenden in Frage, sich in ihre persönlichen Angelegenheiten einzumischen und über sie zu richten. Die Bestrafungsszene ist damit auch eine Parabel über die Freiheit des Individuums. Katić, der Sindelijas Frage mit einem zynischen Lachen quittiert, winkt schließlich auch den betroffenen und deutlich jüngeren Mann zu sich heran und befragt ihn zu seiner Person. Anders als Sindelija wirkt er eingeschüchtert und gibt dem Feldwebel kleinlaut und mit gesenktem Blick Antwort. Sein zerrissenes Hemd zeugt von bereits stattgefundenen Handgreiflichkeiten. Rasch lässt der Feldwebel von ihm ab und stößt ihn, ohne ihn für den Ehebruch zur Verantwortung zu ziehen, in die Menschenmenge

zurück. Mit den Worten „Handelt es sich hier um eine Sünde?“, wendet er sich nach seiner subjektiven Darstellung des Vorfalles erneut dem Publikum zu. Die Zustimmung erfolgt in Form von Jubelschreien und hochgerissenen Armen. Das Volk glaubt sich wahrgenommen und damit in den weiteren Entscheidungsprozess eingebunden. Damit gelingt Katić die Manipulation der Massen, deren Unterstützung er letztendlich zum Ausbau und zur Aufrechterhaltung seiner Führerrolle benötigt. Mit einer überzeichneten Beschreibung Sindelijas als teuflische Verführerin und Gefahr für die Dorfjugend schürt er die Begeisterung der Anwesenden und gewinnt ihre uneingeschränkte Unterstützung. Das durch Propaganda heraufbeschworene Feindbild eint die Massen. Auf Katićs Vorschlag hin wird Sindelija zur Bestrafung für ihr sündiges Verhalten symbolisch mit einem geistig zurückgebliebenen Außenseiter vermählt. Gegen die unbeholfenen Annäherungsversuche des Mannes setzt sie sich erfolglos zur Wehr, was bei den Augenzeugen für Jubelausbrüche sorgt. Der Demütigung der Frau wird mit Vergnügen und Schadenfreude beigewohnt. Als Sindelija für einen kurzen Moment schließlich doch der Ausbruch aus der Umklammerung der Tschetniks gelingt, attackiert sie den Feldwebel und diskreditiert ihn, indem sie die Anwesenden über eine erst kürzlich beendete Liebschaft mit ihm unterrichtet. Katićs Stimmung ändert sich schlagartig. Während in seinem Verhalten bis zum jetzigen Zeitpunkt noch Vergnügen beim Anblick der Szene auszumachen war, scheint er nun von purem Hass und Zorn auf die Frau getrieben zu sein. Er ordnet das Scheren ihres schulterlangen, dunklen Haares an. Die Strafmaßnahme scheint in diesem Kontext durchaus wirkungsvoll zu sein, da der Verlust des Haares in der Kulturgeschichte symbolisch mit dem Verlust der sexuellen Anziehungskraft gleichgesetzt wird. Katić befiehlt Sindelijas Liebhaber, sie als Mahnung für die restlichen Bewohner auf einem weißen Pferd durchs Dorf zu führen. Er selbst zieht sich in das Gebäude zurück. Katić ist damit auf dem Höhepunkt seiner Macht angelangt. Die Erniedrigung einer deutlich Schwächeren verschafft ihm Befriedigung und sichert ihm die



Gewalt und männliches Vergnügen:
Sindelijas öffentliche Demütigung

Unterstützung und den Rückhalt der Dorfbevölkerung und der eigenen Leute. In der öffentlichen Bestrafung der jungen Frau findet er zudem zu einer Möglichkeit, die aggressive und kriegerrische Stimmung innerhalb seiner eigenen Truppe anzufachen und aufrechtzuerhalten.

Katićs Gegner Im Film treten zwei Figuren auf, denen Katić in der militärrischen Rangordnung untergeordnet ist. Dabei handelt es sich zum einem um den sich auf der Durchreise befindenden Major, zum anderen um den über die Feiertage abwesenden Hauptmann.

Auf die Art der Beziehung zwischen dem Feldwebel und letztgenanntem wird bereits relativ früh im Film eingegangen. Bei der Ankunft der Truppe im Dorf weist Katić Miloje, seine rechte Hand, an, sich über die Fortschritte beim Aushub eines Brunnens zu erkundigen, welchen er bald beendet wissen möchte. Ein Gespräch zwischen den Arbeitern und den Soldaten gibt Auskunft über seine Motivation. Die Abwesenheit des Hauptmannes möchte Katić nutzen, um auf Wasser zu stoßen und ihren laufenden Konkurrenzkampf damit für sich zu entscheiden. Eine weitere Möglichkeit zur Profilierung sieht er in den amerikanischen Piloten. Als bei dem Festtagsessen der Vorschlag gemacht wird, den Hauptmann über die Vorfälle zu informieren, lehnt Katić entschieden ab. Selbstständig und in Eigenverantwortung will er über das Schicksal

der beiden entscheiden und sich so den Respekt des Hauptmannes und seiner Einheit verdienen. Sein beharrliches Streben nach Anerkennung besiegelt seinen Niedergang.

Das Ringen nach Macht definiert auch die Beziehung zwischen dem Feldwebel und dem Major, wobei dieses erst zu einem relativ späten Zeitpunkt ihrer Begegnung auf sprachlicher Ebene ausgetragen wird. Bei seiner Ankunft im Dorf wird die hierarchische Überlegenheit des Majors durch weniger offensichtliche Stilmittel demonstriert. So steigt er im Gespräch mit dem Feldwebel lange nicht vom Pferd und duzt sein Gegenüber, welches bei der Höflichkeitsform bleibt. Katić präsentiert sich hier als guter Gastgeber, der die Wünsche des Majors zu erfüllen versucht und selbst die Feiertagswünsche nicht vergisst. In der Amtsstube kommt es schließlich dennoch zur offenen Anfeindung, als der Major den Feldwebel wegen seiner gastfreundlichen Aufnahme der Piloten des Dilettantismus bezichtigt. In der Diskussion um mögliche Szenarien einer Auslieferung der Amerikaner an die Deutschen wird Katić immer wortkarger und leiser, was auf eine plötzliche Unsicherheit hinsichtlich seines Verhaltens schließen lässt. Nicht nur sein Sprachverhalten, sondern auch sein Habitus verrät seine Unterlegenheit. Der Major wird als Stereotyp eines draufgängerischen Kriegers inszeniert. So fordert er etwa ein größeres Glas für den Schnaps, raucht, und schiebt die ins Besprechungszimmer eintretenden Soldaten eigenhändig und ohne Katićs Zustimmung wieder hinaus. Der Major erscheint hier eindeutig als der Stärkere, was nicht nur im Hinblick auf seine Physis, sondern auch auf seinen Informationsvorsprung über die Suche der Deutschen nach den beiden Amerikanern gilt. Katić wirkt dagegen wie ein blasses Abbild seiner selbst. Als der Major, welcher in diesem Vorfall die Möglichkeit zum eigenen Prestigegewinn vermutet, Katić die Auslieferung der Piloten an seiner statt anbietet, findet dieser zu seiner bestimmten Art zurück. Beherrscht lehnt er das Angebot des Majors ab und fordert ihn zur Abreise auf. Die nun aggressive Haltung der Männer wird für den Zuschauer spätestens in jenem Moment greif-

bar, in welchem die Distanz zwischen den beiden auf ein Minimum schrumpft und ihre Nasenspitzen sich fast berühren. Als die Aussicht auf eine friedliche Beilegung des Konfliktes schwindet, zieht sich der Major zurück. Seinen Zorn über die Niederlage lässt er den Dorfvorsteher Nikola spüren. Als Strafe für sein Versagen hinsichtlich des Auftrags, ein Auto für ihn aufzutreiben, richtet er ihn mit einem gezielten Kopfschuss hin. Katić, der noch sichtlich empört über den Gesprächsverlauf ist, rächt Nikola und erschießt den Major. Aus dem Zweikampf der beiden geht er somit als Sieger hervor.

5.3.4 Funktion der Masse

In PRAZNIK werden nach und nach verschiedene, sich gegenüberstehende und teilweise miteinander interagierende Gruppierungen in die Handlung eingeführt. Dabei erklärt sich die Existenz der gegnerischen Parteien innerhalb des Dorfes aus den historischen Umständen, dem Zweiten Weltkrieg. Direkten Einfluss auf den Handlungsverlauf üben folgende Menschenansammlungen aus: die Tschetniks, die Dorfbevölkerung und die Amerikaner. Von geringerer, weil auch abstrakterer Bedeutung sind die deutschen Truppen und die Partisanen.

Um sich ein klareres Bild von den Verhältnissen machen zu können ist es hilfreich, sich mit dem Wesen der Gruppierungen und ihrem Funktionieren vertraut zu machen. Hierzu soll die philosophische Schrift von Elias Canetti *Masse und Macht* herangezogen werden.²⁶⁷ Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Dorfbevölkerung zukommen, welche sich als einflussreichste und wichtigste Gruppierung hervortut. Die Dorfbevölkerung hebt sich durch ihre Neutralität von den übrigen Gruppierungen ab. In ihrem Handeln ist sie keinem Staat, keiner Ideologie noch sonstigen politischen, ökonomischen oder moralischen Interessen verpflichtet. Sehr deutlich wird dieser Umstand in der Aussage eines Bauern, der weder dem König, noch Hitler, noch irgendeinem dahergelaufenen Major dienen möchte. Im Anschluss an seine Worte lehnt ein anderer die

²⁶⁷ Canetti 2011.

Unterstützung der Tschetniks und jeglicher religiöser Instanz ab.²⁶⁸ Ihr Verhalten drückt ihre Überzeugung aus, dass sie als Dorfgemeinschaft niemandem unterstellt sind und frei über sich selbst verfügen. Ihr höchster Anspruch ist es, stets in ihrem eigenen Interesse zu handeln. Diese Meinung wird auch noch vom Dorfvorsteher Nikola gegenüber dem Major vertreten, als er von diesem mit einer Schusswaffe bedroht wird.²⁶⁹

Laut Elias Canetti kennzeichnet sie das Widerstandsmoment, welches sie in Opposition zu den genannten Gruppierungen und Befehlshabern stellt, als Kriegsmeute. Für ihn stellt die Meute die älteste Form des menschlichen Zusammenlebens dar, die gleichzeitig auch die Grundlage für das Verständnis jüngerer Formierungen wie etwa der Masse bildet. Für die Meute ist prinzipiell eine kleine Anzahl an Mitgliedern bezeichnend, die sich stets zwischen zehn und zwanzig Menschen bewegt. Alle sind miteinander bekannt und durch dieselbe Zielgerichtetheit ihres Handelns verbunden. Anders als in einem Stamm oder einer Sippe herrscht in der Meute Aktivität vor. Ein letztes wesentliches Merkmal der Meute ist ihre Unmöglichkeit zum Wachstum.²⁷⁰ Mit Ausnahme der geringen Mitgliederanzahl – dieser Faktor verliert durch die geographische Abgeschiedenheit des Dorfes meines Erachtens ohnehin an Bedeutung – treffen alle aufgelisteten Kriterien auch auf die Dorfgemeinschaft zu.

Die Schwierigkeit dieser Definition besteht im Verhältnis der Individuen zur Mehrheit der Meute. Das Widerstandsmoment nämlich wird bis zum Filmende vordergründig im Handeln einzelner Personen sichtbar, welche ihre Ablehnung formulieren oder sich aber, wie etwa Nikola oder Stevo, bei den Tschetniks für ihre schwächeren Mitmenschen einsetzen. Obwohl hier die Annahme nahe liegt, dass sie im Sinne der Gemeinschaft handeln, agieren sie letztendlich doch als Individuen. Hinweise zur Unterstützung der Zivilbevölkerung gibt

²⁶⁸ Vgl. 32'51"-33'50".

²⁶⁹ Vgl. 38'18"-39'40".

²⁷⁰ Vgl. Canetti 2011: 111. Zur allgemeinen Beschreibung und weiteren Differenzierung der Meute vgl. ebd.: 109-126.

es nicht. Über weite Strecken verhält sich diese beobachtend und abwartend, ohne jemals Stellung zu beziehen oder einzugreifen. In ihrer Passivität ist sie gleichsam für das sinnlose Morden mitverantwortlich zu machen.

Eine Ausnahme in ihrem Verhalten stellt die Bestrafungsszene dar. Hier verwandelt sich die Dorfbevölkerung in eine Jagdmeute, wobei der Grund für die Bildung der Sündenfall einer jungen Frau aus ihren Reihen ist. Die Menge richtet ihre Aggressionen gegen Sindelija, welche in ihrer Mitte und vor ihren Augen bestraft wird. Durch den Mehrheitsentscheid passiert der Ehebrecherin genau das, wovor sich die einzelnen Mitglieder letztendlich selbst fürchten. Davor, in der eigenen Unterlegenheit vom Wohlwollen anderer abhängig zu sein. Die Besonderheit der Szene liegt nicht nur im veränderten Status der Dorfbevölkerung, sondern auch in ihrer Zusammenarbeit mit den zu ihnen in Opposition stehenden Tschetniks.

Gegen Filmende findet die Dorfbevölkerung zu ihrer endgültigen Form. Als der aus der Stadt zurückgekehrte Hauptmann eine Erklärung zu den Vorfällen der letzten Tage abgeben möchte und die tragischen Vorfälle ausschließlich Katić zu Lasten legt, wenden die Bewohner sich demonstrativ von ihm ab. Nach und nach schließen sie sich dem passierenden Trauerzug an und setzen auf diese Weise ein Zeichen der Solidarität mit dem verstorbenen Dorfvorsteher. Damit positionieren sie sich endgültig als eine in sich geschlossene Kriegsmeute gegen die willkürliche Gewaltherrschaft der Tschetniks.

„In einem bestimmten Moment wissen wir, dass wir uns angesichts der öffentlichen Ereignisse verweigern müssen. Die Weigerung ist absolut, kategorisch. Sie diskutiert nicht und ihre Gründe legt sie nicht dar. Sie ist schweigsam und einsam und bleibt es selbst dann, wenn sie sich, wie sie es muss, vor den Augen aller behauptet.“²⁷¹

Erst in der Weigerung finden die Menschen zueinander und wissen sich miteinander verbunden. Für die Dorfbevölkerung in PRAZNIK ist dies auch der Verzicht auf ausgleichende Gerechtigkeit, welche sie anfänglich noch gefordert

²⁷¹ Blanchot zitiert in Saar 2010: 185.

hatten. Katić' Bestrafung wird dem Hauptmann überlassen. Die Frage, ob es sich dabei um einen Akt der Vergebung oder um Gleichgültigkeit handelt, verliert unter dem Aspekt der Weigerung an Bedeutung.



Auftritt als Jagdmeute:
Die Bevölkerung stürzt sich auf Sindelija

Zusammenfassend lässt sich zur handlungstragenden Funktion der Dorfbevölkerung in PRAZNIK Folgendes feststellen: In ihrer Darstellung wird die Diskrepanz zwischen den Interessen Einzelner und jenen der großen Mehrheit aufzuzeigen versucht. Für Interne wie auch für Externe ist die Kooperation mit der übrigen Meute zum Erreichen der Ziele unabdingbar. Stevos Bemühungen um eine Abwendung der Todesstrafe für die beiden unschuldigen Soldaten bleibt ebenso erfolglos wie Katić' Versuch, sich in einem Alleingang zu profilieren. Dafür wird er von beiden großen Gruppierungen, den Tschetniks und der Dorfbevölkerung, im gleichen Maße abgestraft.

5.3.5 Macht und Männlichkeit

Die Handlung fußt auf zwei Gesellschaftssystemen, die beide konservative Geschlechterrollenbilder propagieren. Zum einen ist dies die archaisch anmutende Dorfgemeinschaft, in welcher Frauen auf administrativer Ebene und im öffentlichen Leben eine untergeordnete Rolle spielen. In Erscheinung treten sie nur in Ausnahmesituationen, etwa im Trauern um einen Verstorbenen oder aber im

Falle eines verübten Vergehens.²⁷² Beim gleichen Ausmaß ihrer Straftat werden sie auf Grund ihres Geschlechts allerdings weitaus härter bestraft als ihre männlichen Mitmenschen.²⁷³ Frauen gelten in PRAZNIK als eine unterdrückte Randgruppe, die ausschließlich negativ konnotiert in Erscheinung tritt, über weite Strecken der Handlung aber im wortwörtlichen Sinn unsichtbar bleibt. Selbst in den Massenszenen sind weibliche Darstellerinnen kaum im Bilderkauder auszumachen.

Zum anderen ist dies die Einheit der Tschetniks, welche ebenfalls im Sinne der patriachalen Gesellschaftsordnung funktioniert und agiert. Ihre durch den Kriegszustand legitimierte Angriffsbereitschaft und Aggression richten sie paradoxerweise nicht gegen ihre Feinde – dies wären die amerikanischen Piloten, welche für die gegnerische Seite kämpfen –, sondern gegen schwächere und ihnen eindeutig unterlegene Personen. Als bezeichnende Beispiele dafür wäre Sindelijas Bestrafung, aber auch die brutale Hetzjagd auf die den Major begleitenden Soldaten und deren anschließende Misshandlung zu nennen.²⁷⁴ Die Aggressionen richten sich aber auch gegen wehrlose Lebewesen.²⁷⁵ Auffällig ist das Fehlen einer eindeutigen Motivation bzw. Provokation für ein solches Verhalten. So ist die Ermordung der beiden unschuldigen Soldaten auch deshalb so tragisch, weil sie als Angehörige der regulären Armee für die gleichen Ziele – die Aufrechterhaltung der Monarchie und die Eindämmung der kommunistischen Partisanenbewegung – wie ihre Mörder kämpfen. Ihr gewalttätiges Vorgehen ist demnach als willkürlich zu bezeichnen und nur durch ihre gegenwärtige Machtposition legitimiert.

In beiden Fällen wird Männlichkeit über eine negative Darstellung der körperlich Schwächeren, d.h. in den meisten Fällen des Weiblichen, und deren Unter-

²⁷² Vgl. dazu 55'31"-55'54".

²⁷³ Vgl. dazu die Bestrafung Sindelijas: 20'09"-27'05".

²⁷⁴ Vgl. dazu 43'27"-44'37".

²⁷⁵ Vgl. dazu 30'05"-31'45". Ein Soldat des Majors drückt seine Zigaretten auf dem Hinterteil eines angeketteten Pferdes aus. Als dieses ausschlägt, malträtiert er das Tier mit einer Mistgabel, bis es sich losreißen und fliehen kann.

drückung definiert. Hier stehen jedoch nicht die Opfer, sondern die Täter und somit der männliche Körper im Vordergrund. Damit im Film schließlich eine Entfesselung der Gewalt und Brutalität stattfindet, „[...] müssen die Charaktere ebenfalls ganz von Instinkt und Primitivität geprägt sein, sie dürfen so wenig wie möglich in sich gehen und müssen möglichst wenig von einem reflektierenden Gewissen haben.“²⁷⁶ Die Tschetniks erfüllen in ihrer Darstellung all diese Kriterien, wie bereits die Festmahlszene auf eindruckliche Weise vor Augen geführt hat.

5.3.6 Sakrale Macht

Der Vollständigkeit halber muss an dieser Stelle auf eine Figur eingegangen werden, welche wenig mit den hier aufgegriffenen Geschlechterrollenbildern und der Darstellung von Männlichkeit gemeinsam zu haben scheint. Die Rede ist von Manola, welcher keinem der besprochenen Gemeinschaftssysteme zugeordnet werden kann. Einen ersten Hinweis auf seine Außenseiterposition gibt sein Erscheinungsbild. Dieses ähnelt zwar jenem der Mehrheitsbevölkerung, weicht aber bei genauerem Hinsehen doch deutlich davon ab. Im Gegensatz zu der bäuerlichen Bevölkerung tritt er sehr gepflegt auf. Seine Kleidung ist einfach und sauber. Im Gegensatz zu den Dorfbewohnern, welche als Schutz vor den winterlichen Temperaturen schmutzige und abgenutzte Mäntel, Pelzkappen und Kopftücher tragen, ist er nur dünn bekleidet. Trotzdem friert er nicht. Im direkten Vergleich zu den Tschetniks hingegen ist der Unterschied im Fehlen des Vollbartes auszumachen. Allerdings hat er denselben Haarschnitt – vorne kurz, hinten lang.

Aus ungenannten und dem Publikum zunächst unerklärlichen Gründen versuchen sowohl die Dorfbewohner als auch die Krieger einen gewissen Sicherheitsabstand zu Manola einzuhalten, von dem Gefahr auszugehen scheint. Seine unheimliche Wirkung wird durch sein Schweigen und seinen trotz der un-

²⁷⁶ Ayfre 2011: 75.

wirtlichen Wetterbedingungen überwiegenden Aufenthalt in der freien Natur verstärkt. Sehr eindrucksvoll wird das auf Angst basierende Verhältnis zwischen der Dorfgemeinschaft und dem Außenseiter in einer aus der Übersicht gefilmten Tanzszene dargestellt. Als sich Manola der feiernden und ausgelassenen Menschenmenge nähert, bildet diese ein Spalier. Musik und Tanz werden zwar fortgesetzt, doch sämtliche Gespräche verstummen für einen Augenblick. Erst nachdem Manola den Bildkader schon längst verlassen hat, findet die Menge wieder in ihre geschlossene Form zurück.²⁷⁷ Von all den Menschen scheint einzig und allein ein Jugendlicher Manolas Nähe nicht zu fürchten. Dieser ist ihm scheinbar als Assistent zugeordnet, denn er serviert ihm das Essen und reicht ihm nach der Hinrichtung der beiden Soldaten das Wasser zur Handwaschung.

Auf die hier erneut anklingende mythische Dimension der Figur wird bereits in der Exposition angespielt. Die Zugpferde scheuen, als Manola auf einer einsamen Landstraße plötzlich aus dem Nichts aufzutauchen scheint. Und auch die drei Bauern wirken über die unerwartete Begegnung ziemlich beunruhigt. Ihre Ängstlichkeit erklärt sich aus dem im Dorf kursierenden Gerücht, Manola suche jeden Tag zu morgendlicher Stunde den nahe dem Dorf gelegenen Hügel Golgota auf. Die Reaktion der Tiere sowie die Nennung eines Ortes, der im Christentum für großes Leid steht, schaffen eine übersinnliche und sakrale Atmosphäre um die Figur, welche sie bis zu ihrem letzten Auftritt beibehält.

Manola scheint über Macht zu verfügen, die sich allerdings deutlich von jener des Feldwebels Katić unterscheidet. Katić versucht in einem Wechselspiel von Unterdrückung und Entgegenkommen und unter Zuhilfenahme von Handfeuerwaffen seine Befehlsgewalt über das Volk aufrecht zu erhalten. Manola hingegen begegnen die Dorfbewohner und die Tschetniks bereits von vornherein in Demut und größtem Respekt. Ihm scheint wenig an der Sicherung seiner Position zu liegen, denn in seinem Verhalten gibt er sich entgegenkommend

²⁷⁷ Siehe dazu 37'05"-38'17".

und human. Zwei sehr ähnliche und relativ kurze Sequenzen in der ersten Filmhälfte verdeutlichen dies. So teilt er bereitwillig seine Mahlzeit mit einem streunenden Hund und wirft ihm ein Stück Fleisch hin. Manola wird hier in einem spärlich eingerichteten Unterstand gezeigt, wo ein dampfender Kessel über einer offenen Feuerstelle hängt. Die Darstellung des Lebensraums in der Natur verleiht der Figur zusätzliche, geheimnisvolle Tiefe und gibt dem Zuschauer weitere Rätsel zu seiner Identität auf.



Manola in seinem Unterstand:
Sieht so das verkörperte Böse aus?

Weitaus einprägsamer ist im Hinblick auf die Menschlichkeit der Figur das Zusammentreffen des Mannes mit einem kleinen Jungen. Als diesem für einen Lausbubenstreich Prügel angedroht werden, rennt er davon und geradewegs auf Manola zu. Erschrocken verharrt der Junge in seiner Bewegung und nimmt ehrfürchtig seine Kopfbedeckung ab. Manola, der an den Unterstand gelehnt steht und geistesabwesend einen Apfel verspeist, entdeckt den Ankömmling erst wenig später. Er winkt ihn zu sich und streckt ihm den angebissenen Apfel hin. Eine Nahaufnahme zeigt den verängstigten Jungen, der mit weit aufgerissenen Augen zwischen dem Angebot und dem Anbieter hin- und herschaut. Nach einem langen Moment des Zögerns beißt er schließlich hinein und rennt davon, um unbeobachtet hinter einem Heuhaufen das noch unzerkaute Apfelstück auszuspucken und genau zu untersuchen.²⁷⁸

²⁷⁸ Vgl. 11'50"-13'50".



Mißtrauen, Macht und eine freundliche Geste:
Manola bietet dem Jungen seinen Apfel an

Durch die Reaktion des Jungen kann Manolas Geste kaum als ein gut gemeintes Entgegenkommen verstanden werden. Es bietet sich also folgende Interpretation an: Die Szene lässt sich als Variante des biblischen Sündenfalls verstehen, was durch die religiöse Symbolik der Figur argumentiert werden kann. Im weitesten Sinne kommt es auch hier zur Verführung eines Unschuldigen durch eine bereits negativ konnotierte Person, welche sich dabei eines Lebensmittels bedient. Die Annahme des Angebots durch den Jungen kann als Nivellierung der unterschiedlichen Entwicklungsstufen und/oder als Identifizierung mit dem Bösen gewertet werden. Von einer solch spezifischen Auslegung der Szene abgesehen tritt hier die Indoktrination des Jungen durch seine Umwelt eindeutig zu Tage. Obwohl für den Jungen von Manola keine offensichtliche Gefahr ausgeht, reagiert dieser entsprechend dem ihm von den Erwachsenen vorgelebten Verhalten mit Misstrauen und Furcht.

Manolas Unheimlichkeit erklärt sich erst gegen Filmende. Katić beauftragt ihn mit dem Mord an den beiden Soldaten, die dem Hauptmann später als die von den Deutschen gesuchten Piloten präsentiert werden sollen. Die Inszenierung dieser Hinrichtung gilt als szenischer Höhepunkt des Filmes. Nachdem die Tschetniks die beiden Soldaten gefesselt und auf freiem Feld zurückgelassen haben, ziehen sie sich beim Auftauchen Manolas zum Schutz zu den ebenfalls anwesenden Dorfbewohnern in einen angrenzenden Wald zurück. Der Regisseur Kadijević verzichtet auf das explizite Zeigen der Gräueltat und begnügt sich mit Nahaufnahmen der erschreckten Gesichter der Zeugen.

Die zuvor herrschende Stille in der winterlichen Landschaft wird von einer anschwellenden, vibrierenden Kakophonie durchbrochen. Die grauenvolle Tat wird mit der Handwaschung des Henkers beschlossen. Hier liegt der biblische Vergleich mit Pilatus nahe, der sich mit dem Waschen seiner Hände von Schuld befreien wollte. Die symbolische Geste erzielt im Falle Manolas allerdings nicht die gewünschte Reaktion. Der Mord bedeutet den Verlust seiner mystischen Macht. Die Dorfbevölkerung hat durch ihr Beiwohnen an seinem Vergehen jeglichen Respekt vor ihm verloren. Stumm verharret sie am Schauplatz und bewegt sich nicht von der Stelle, als Manola an ihnen vorbei den Weg zurück ins Dorf antritt. Der Auftragsmord hat allerdings nicht nur für den Ausführenden, sondern auch für den Auftraggeber Konsequenzen. Denn nach der Rückkehr des Hauptmannes ins Dorf bekommt auch der Feldwebel den Zorn der Bevölkerung zu spüren, die lauthals seine Bestrafung fordert. Katić und Manola haben damit beide ihre Macht eingebüßt und befinden sich in einer durchaus vergleichbaren Situation.

5.3.7 Die anderen Außenseiter: zwei amerikanische Piloten

Im Zentrum der Erzählung stehen die beiden amerikanischen Piloten, deren Flugzeugabsturz nahe dem Dorf als *point of attack* die Handlung ins Rollen bringt. Trotz ihrer im Vergleich zu anderen Figuren anfänglich privilegierten Funktion ist im Fortschreiten des Films eine relativ geringe Leinwandpräsenz zu verzeichnen. Dies unterstreicht ihre passive und abwartende Haltung, die sie schnell nach ihrer Ankunft im Dorf einzunehmen gezwungen sind. Die genauen Gründe für ihr Verhalten und das dadurch vermittelte Image soll in weiterer Folge kurz skizziert werden, wobei mit der Exposition der beiden Figuren begonnen werden soll.

Die zwei amerikanischen Piloten erklimmen nach ihrem Absturz nur mit ihren Fallschirmen eine steile Böschung, an deren Ende ein Tschetnik namens Miloje ihnen die Hand reicht. Plötzlich einer Gruppe von bewaffneten Tschet-

niks gegenüberstehend, erstarren die beiden verunsichert in ihren Bewegungen, wodurch sich für das Publikum eine erste Gelegenheit zur genaueren Observation der beiden ergibt. Der auffälligste Unterschied zwischen den beiden ist ihre Hautfarbe. Bei dem sich Katić als Lieutenant Williams vorstellenden Mann handelt es sich um einen großgewachsenen Weißen Mitte zwanzig, dessen Augenbrauen an den Enden ein wenig versengt zu sein scheinen. Der dunkelhäutige Sergeant Baker kann auf Grund seiner ausgeprägten Geheimratsecken ein paar Jahre älter geschätzt werden.²⁷⁹ Beide tragen Pilotenanzüge und sind mit Schnee bedeckt. Die plausibelste Erklärung für ihr abwartendes Verhalten in dieser lebensbedrohlichen Situation erscheint mir ihre Unkenntnis über die politische Gesinnung der ihnen gegenüberstehenden Soldaten zu sein. Erst als Katić nach einem Moment des Schweigens und der gegenseitigen Musterung die Initiative ergreift und sich den beiden Neuankömmlingen mit Handschlag vorstellt, löst sich ihre Anspannung und Lieutenant Williams fasst in wenigen Worten den Unfallhergang zusammen. In kameradschaftlicher Manier werden die beiden schließlich ins Dorf geführt.

In der Exposition wird dadurch auf die später von den Figuren im Zusammenleben eingenommenen Positionen vorgegriffen. Katić präsentiert sich dem Zuschauer als der aktive Part dieser Figurenkonstellation. Mit seinem Handeln nimmt er Einfluss und gestaltet seine eigene Lebenssituation. Die amerikanischen Piloten jedoch verhalten sich passiv. Niemals richten sie unaufgefordert das Wort an ihre Gastgeber, beantworten lediglich die ihnen gestellten Fragen, wobei sie auf Grund der Sprachbarriere wohl ausschließlich auf Intonationen reagieren. Ihre fehlende Eigeninitiative und ihre Zurückhaltung in diversen Gruppenaktivitäten lassen sie in die Position der abwartenden Beobachter abdriften. Als Sindelija für ihren Ehebruch öffentlich bestraft wird, finden

²⁷⁹ Farbige Schauspieler fanden sich in den 1960er und 1970er Jahren im jugoslawischen Kino nur sehr vereinzelt, womit PRAZNIK auch in dieser Hinsicht eine Ausnahme bildet. Zudem nimmt PRAZNIK Bezug zu den leider immer noch bestehenden Ressentiments bzgl. Menschen dunklerer Hautfarbe, indem einer der Soldaten unter anderem Witze über Sergeant Bakers nachtaugliche Tarnung macht. Vgl. dazu 55'39"-57'38".

sich die Piloten in den Reihen der Schaulustigen und intervenieren trotz der übertriebenen und unangemessenen Härte der über die junge Frau richtenden Männer nicht. In der Menge der Schaulustigen wird Sergeant Baker durch ein *close-up* zwar hervorgehoben, durch das Unterlassen der Hilfestellung und den gespannten Blick aber in die jubelnde Menge eingereiht. Ihre Zurückhaltung kann jedoch auch als der höfliche Anstand, sich aus internen Angelegenheiten herauszuhalten, gedeutet werden.

Lieutenant Williams findet schließlich zu ein wenig Aktivismus, wobei dies zu einem stereotypen Entwurf seiner Figur führt. Als das im Stall von einem Soldaten misshandelte Pferd flieht und von der herumstehenden Dorfbevölkerung nicht mehr eingefangen werden kann, fühlt sich der junge Mann herausgefordert, seine Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Wenige Minuten später winkt er, auf dem Rücken des Pferdes sitzend, den umherstehenden und überraschten Menschen zu. Der Vergleich zu einem amerikanischen Cowboy drängt sich hier geradezu auf.



Stereotypisierte Männlichkeit:
Katić mit seinen amerikanischen Gästen

Im weiteren Filmverlauf wird noch ein anderes, immer noch häufig anzutreffendes Vorurteil über Amerikaner aufgegriffen. Mit dem *plot point*, d.h. mit dem Auftauchen des Majors, ändert sich das Verhalten der Tschetniks gegenüber den beiden Piloten drastisch. Auf Grund der von ihm erhaltenen Information werden sie einer Leibesvisitation unterzogen. In ihren Taschen finden sich ne-

ben persönlichen Fotografien vor allem Zigaretten- und Kaugummipackungen der Marke *Wrigley* – beides Dinge, die als Symbole des amerikanischen Traums gelten können. Die Piloten sind verwirrt über die nun grobe Behandlung und fordern eine Erklärung dafür. Die Kommunikationsprobleme erschweren die Situation, bis schließlich das Wort „Tito“ fällt. Unter den Tschetniks bricht daraufhin die Diskussion über eine mögliche Verwechslung von Seiten der Amerikaner aus. Um sich Gewissheit zu verschaffen, zeichnet einer einen fünfzackigen Stern, das Erkennungszeichen der Partisanen, auf ein Stück Papier. Als Lieutenant Williams darüber in Jubel ausbricht, ist die Situation klar: die Amerikaner wähten sich bis zu diesem Zeitpunkt unter ihren Kriegsverbündeten, den unter Tito kämpfenden Partisanen. Diese Verwechslung schreibt den Amerikanern kulturelle Inkompetenz und Naivität zu. Als Hilfestellung zur Identifikation der Tschetniks als ihre Gegner hätte nämlich ein genauerer Blick auf ihre Uniformen bzw. die Kenntnisnahme ihrer Körperlichkeit ausgereicht. Als ein weiteres Indiz hätte ihnen zudem das Feiern des christlichen Weihnachtsfestes dienen können. Die Partisanen, deren ideologische Grundlage der Kommunismus bildete, hätten ein religiöses Fest abgelehnt.

Zusammenfassend ist es also das Zusammentreffen von zwei unwissenden und ungebildeten Parteien, welches zur Eskalation der Situation und den Morden an zwei unschuldigen Soldaten führt.

5.4 Vojislav „Kokan“ Rakonjac: Zazidani (1969)

5.4.1 Sequenzprotokoll und Inhalt

00'00 Exposition

1. Prolog; Ort, Situation.
Strahinja Petrović, Gavrilov, Gefängnisdirektor.

07'30 Leben im Gefängnis

2. Körperliche Bestrafung. Erste Erniedrigung. Singen als Strafe.

12'48 Erste Nacht

3. Erinnerungen. Ausbruchsversuch.

15'59 Hintergründe

4. Körperliche Bestrafung. Erste Worte zu Wärter Gavrilov. Erwähnung des Verurteilungsgrunds und der Namen. Aufhebung der Einzelhaft.

19'27 Ausbruch und Folgen

5. Überlistung Gavrilos. Rückkehr und Züchtigung des Gefangenen Strahinja. Strafpredigt des Gefängnisdirektors. Verschärfte Überwachungs- und Strafmaßnahmen. Einstellung der Schuldgefühle bei Gavrilov. Erneute Züchtigung des Gefangenen.

31'25 Freundschaft und Vergangenheit

6. Gavrilov zeigt Mitgefühl für Strahinja. Gespräch über die Arbeit als Gefängniswärter. Strahinjas Erinnerung. Erzählung über die Freundschaft mit Jordan. Transistorradio. Strahinjas Erinnerungen.

49'15 Hoffnungen und Enttäuschungen

7. Aufstand der Gefangenen. Gefängnisdirektor missfällt Gavrilos Verhalten. Unterrichtung über geplante Verlegung. Strahinja überwältigt Gavrilov. Zurückweisung Gavrilos. Gavrilov präsentiert ausgearbeiteten Fluchtplan.

62'17 Vor den Toren

8. Strahinja lehnt Begleitung Gavrilos ab. Gavrilov erschießt Strahinja

bei Fluchtversuch und kehrt ins Gefängnis zurück.

Im Vorfeld soll darauf hingewiesen werden, dass es sich bei ZAZIDANI [dt.: DIE GEFANGENEN] um keinen narrativen Spielfilm, sondern um eine psychologische Charakter- bzw. Milieustudie handelt. Dieser Umstand bringt einige Schwierigkeiten für die Analyse mit sich. Da auf eine kurze Inhaltsangabe im Hinblick auf die mit dem Werk nicht vertraute Leserschaft schwer verzichtet werden kann, soll der Versuch einer Handlungsbeschreibung im Rückgriff auf das ausgearbeitete Sequenzprotokoll unternommen werden. In ihrer simplifizierten Form und unter dem Verzicht auf Detailinformationen soll diese dem leichteren Einstieg in die Thematik dienen.

Die erste Einstellung zeigt einen Tagebau, in welchem Gefangene unter der Aufsicht der Wachen Gestein abbauen. Während der Sprengung flieht einer der Häftlinge, wird allerdings von einem Wärter gestellt und im Einverständnis mit dem Gefängnisdirektor in Einzelhaft gebracht. Die Bestrafung für den Ausbruchversuch sieht das Putzen des Gefängnisgebäudes vor, wobei der Gefangene unter ständiger Kontrolle des ihn erniedrigenden und quälenden Wärters steht. In den Nächten wird der Gefangene von den Erinnerungen an seine Vergangenheit heimgesucht. Gleichzeitig bereitet er mit einer Feile seinen nächsten Ausbruchversuch vor. Die körperliche Bestrafung wird fortgesetzt. Mit gezielten Provokationen erwirkt der Wärter, dass der Gefangene sein Schweigen bricht. Ihre ersten Gespräche drehen sich um ihre jeweilige Vergangenheit. Schließlich ordnet der Direktor eine Beendigung der Einzelhaft wegen guter Führung an. Ein weiterer Ausbruchversuch des Gefangenen Strahinja missglückt, als er den überlisteten Wächter Gavriilo vor dem Ertrinken rettet. Als Folge davon kommt es auf Befehl des Gefängnisdirektors erneut zu körperlichen Züchtigungen und einer Verschärfung der Haftbedingungen. Doch Gavriilo wird von Gewissensgeissen gegenüber seinem Lebensretter heimgesucht. Der Wärter zeigt Mitgefühl für Strahinja und zieht den

Gefangenen in sein Vertrauen. Er lässt ihm ein Transistorradio zukommen, das kurz darauf vom Gefängnisdirektor beschlagnahmt wird. Die gemeinsamen Gespräche über die Arbeit und die Vergangenheit des Wärters, u.a. auch über seine Freundschaft zum ehemaligen Häftling Jordan, provozieren bei Strahinja weitere Erinnerungsbilder an den von ihm verübten Mord. Während es im Gefängnis zu einem Aufstand unter den Häftlingen kommt, nähern sich Gavriilo und Strahinja zum Ärger des Gefängnisdirektors immer weiter aneinander an. Als Gavriilo Strahinja über seine geplante Verlegung informiert, überwältigt er diesen, kehrt aber freiwillig wieder in seine Zelle zurück. Gavriilo fühlt sich gedemütigt und verletzt. Um die Gunst des Häftlings werbend präsentiert er ihm einen ausgearbeiteten Fluchtplan. Als Strahinja vor den Gefängnistoren die Option auf eine gemeinsame Flucht jedoch ablehnt, wird er von Gavriilo erschossen. Die letzte Szene zeigt den Wärter, der nun alleine ins Gefängnis zurückkehrt.

5.4.2 Zazidani im Œuvre des Regisseurs

ZAZIDANI (1969) ist der letzte Film des Regisseurs Vojislav „Kokan“ Rakonjac, welcher kurz nach dessen Fertigstellung im Alter von nur 34 Jahren starb. Zeugnisse über sein Leben gibt es auf Grund seines frühen Todes und seiner zeitlebens bestehenden Medienscheu kaum.²⁸⁰ Und so ermöglicht allein sein filmisches Vermächtnis Einblick in die Gedankenwelt eines Mannes, welcher in einem Nachruf als Wegbereiter des modernen jugoslawischen Spielfilms bezeichnet wurde.²⁸¹

Nach mehreren Kurzfilmen realisierte er 1962 gemeinsam mit zwei befreundeten Amateurfilmemachern und Mitgliedern des Kino Klub Belgrads, Marko Babac und Živojin Pavlović, den Omnibusfilm KAPI, VODE, RATNICI [dt.: TROPFEN, WASSER, KRIEGER]. Ein Jahr später folgte in gleicher Beset-

²⁸⁰ Vgl. Čolić 13.05.1970.

²⁸¹ Vgl. Munitić 21.06.1969.

zung die Zusammenarbeit am Episodenfilm GRAD [dt.: DIE STADT], welcher als einzige Produktion in der Geschichte der sozialistischen Republik Jugoslawien offiziell durch einen Gerichtsbeschluss verboten wurde.²⁸² Die negative Medienpräsenz sicherte den Regisseuren aber auch die Aufmerksamkeit des heimischen Publikums.

1964 produzierte Rakonjac mit IZDAJNIK [dt.: DER VERRÄTER] seinen ersten abendfüllenden Spielfilm, auf welchen fünf weitere folgen sollten. Als Ausgangspunkt für sein Schaffen diente dem Regisseur stets sein Interesse am modernen Menschen und seiner Zeit.²⁸³ Er schafft weniger aktionsgeladene Unterhaltungsfilme als vielmehr psychologische Charakterstudien, die das durch (Kriegs-)Traumata, Einsamkeit und Trübsinn gestörte Verhältnis des Individuums zu seiner Umwelt untersuchen. Trotz des Wissens um ihre sichere Niederlage verpflichtet der Regisseur seine Figuren zum Kampf für ein glückliches und erfülltes Leben.²⁸⁴

In seinem letzten Werk, ZAZIDANI, welches als inoffizielle Fortsetzung des 1968 erschienen Films PRE ISTINE [dt.: VOR DER WAHRHEIT] gilt, diskutiert Rakonjac die erwähnten Problematiken des Zusammenlebens anhand der Beziehung zwischen einem Gefangenen und seinem Wärter und präsentiert damit eine gelungene Parabel über Freiheit und Gesellschaft.²⁸⁵

Bis zum heutigen Zeitpunkt hat das filmische Œuvre von Kokan Rakonjac, in welchem er sich mit den großen Fragen der Menschheit und der Möglichkeit eines friedvollen Zusammenlebens auf eindrückliche Weise auseinandersetzt, nichts an Aktualität und Dringlichkeit eingebüßt.

²⁸² Der Gerichtsbeschluss sah auch die Verbrennung aller bestehenden Kopien vor. Vgl. B. 12.05.1970.

²⁸³ Rakonjac nach Bojović 31.10.1965.

²⁸⁴ Vgl. Munitić 21.06.1969.

²⁸⁵ Inoffiziell auch deshalb, da zum Verständnis von ZAZIDANI die Kenntnis von PRE ISTINE in keiner Weise eine Voraussetzung darstellt. Die in ZAZIDANI als Flashbacks verwendeten Sequenzen aus dem Vorgängerfilm liefern genügend Informationen zur Vorgeschichte der Hauptfigur.

5.4.3 Exposition

Eine genaue Beschreibung der Exposition der Figuren unter dem Aspekt der ausschließlichen Konzentration der Erzählung auf den Protagonisten und Antagonisten erscheint mir sinnvoll. Des Weiteren soll aber auch das Auftauchen des Gefängnisdirektors in seiner Funktion als allgegenwärtige Kontrollinstanz Beachtung finden. Dabei wird der Fokus vermehrt auf das figurale Erscheinungsbild zu lenken sein. Diese Entscheidung lässt sich durch die starke kulturelle Kodierung der Uniform und durch deren suggestive Wirkung rechtfertigen. Gleichzeitig sei hier auf die Bedeutung bestimmter und meist stereotyper Vorstellungen für binäre Systeme hingewiesen, weshalb die Geschichte des Gefangenen und seines Wärters unter dem Aspekt der Macht untersucht werden soll.

Zu Beginn des Films werden die sich feindlich gegenüberstehenden Gruppen der Wärter und der Gefangenen in Totalen präsentiert. Die Einheitskleidung negiert jegliche Individualität. Die Wärter tragen Uniformen, Schirmmützen und ein Gewehr über den Schultern. Die Gefangenen treten in schlichter und einfarbiger Arbeitskleidung auf, die aus einem über die Hüfte reichenden, zugeknöpften Kittel und einer Hose der gleichen Machart besteht. Auf dem Kopf tragen sie ein Schiffchen. Während die Gefangenen im Tagebau Steinbrocken aus den Wänden lösen, diese auf Tragen stapeln und abtransportieren, werden sie von patrouillierenden Aufsehern kontrolliert und zur Eile angetrieben. Durch Worte macht ein Gefangener auf sich aufmerksam und hebt sich damit von der schweigenden Masse ab. Ohne seine Arbeit zu unterbrechen, kündigt er einem anderen Insassen seine Flucht an. Die Kamera verweilt in einer halbnahen Einstellung auf den beiden, die gemeinsam die Steine abtransportieren und leise die Erfolgchancen eines solchen Unterfangens diskutieren. Der erste Gefangene gibt sich trotz der für ihn bestehenden Gefahr selbstsicher und entschlossen und lässt sich nicht von seinem Plan abbringen. Beim Abladen der Steine setzt eine Sirene ein, die die Gefangenen

auf Grund einer bevorstehenden Sprengung zum Verlassen des Steinbruchs auffordert. Mit der Explosion zoomt die Kamera einen am Abhang stehenden Wärter an, der über seiner Uniform einen Mantel trägt und die Arme hinter dem Rücken verschränkt. Der hierarchische Unterschied zwischen den beiden Gruppen wird hier durch das räumliche Gefälle verdeutlicht. Gleichzeitig markieren Halb- bzw. Naheinstellungen die beiden Kontrahenten.



Gavrilo:
Vorstellung der Überwachungsorgane

Die direkte Gegenüberstellung findet wenige Minuten später statt. Noch beim Verhallen der Explosionen ist der Häftling bei seiner Flucht durch die karge und triste Landschaft zu sehen. Sich immer wieder umblickend vergewissert er sich, dass seine Verfolger ausbleiben, bis ihm schließlich ein Wachmann den Weg abschneidet. Hier ändert sich die bis dahin totale Einstellung zu einer Nahaufnahme, die den zufriedenen und süffisanten Gesichtsausdruck des Wachmanns zeigt. Sein rundes Gesicht wird von einer recht breiten Nase dominiert. Seine tiefliegenden Augen und sein Mund sind im Verhältnis dazu relativ klein. Dennoch ist sein Erscheinungsbild als unauffällig und alltäglich zu bezeichnen. Durch diese erste kurze Portraitaufnahme gewinnt er gegenüber seinem Kontrahenten, dem eigentlichen Protagonisten, welcher bis zu diesem Zeitpunkt nie näher als in einer halbnahen Einstellung gezeigt worden ist, einen Vorsprung. Der Gefangene hingegen ist erst nach der Einspielung der *opening*

credits in kurz aufeinander folgenden Nahaufnahmen zu sehen, die erstmals seine markanten Gesichtszüge ins rechte Licht rücken. Die einprägsame Physiognomie des die Figur verkörpernden Schauspielers Ljuba Tadić gründet in seinen leicht abstehenden Ohren, der hohen Stirn, den großen Augen, und insbesondere in der prägnanten Form des Cupido-Bogens seiner Oberlippe. Die Gesichtsform ist länglich, die Nase schmal. Seine Physiognomie ist es, welche ihn der nivellierenden Wirkung der Sträflingskleidung entkommen lässt. Als letzte der drei für die Handlung relevanten Figuren wird der Gefängnisdirektor eingeführt. Kurz nach den *opening credits* wird Strahinja von einem Wärter in seine Zelle geführt. Sein Gang durch das weitläufige Gebäude endet mit einer relativ schnellen Kamerafahrt auf einen Mann zu, der sich um seine eigene Achse dreht und so sein Gesicht dem Zuschauer zuwendet. Auffallend ist sein Anzug, der ihn von der einheitlichen Kluft der Wärter und Gefangenen deutlich unterscheidet. Die schmalen Lippen verleihen seinem Antlitz eine gewisse Härte. Die Augenbrauen wirken über den tiefliegenden Augen ein wenig asymmetrisch. Seine Nahaufnahme wird abwechselnd mit jener Strahinjas gezeigt, sodass der Eindruck einer stillen Unterredung zwischen den beiden entsteht. Verstärkt wird dieser durch ein kaum wahrnehmbares Nicken und ein leichtes, wohlgefalliges Lächeln des Direktors, der sich in der mächtigeren Position weiß.



Gegenüberstellung der Kontrahenten:
Blickwechsel zwischen Strahinja und dem Direktor

Bemerkenswert an der Exposition der Figuren, welche mit der Einführung des Direktors abgeschlossen ist, erscheint mir der Umstand, dass diese gänzlich ohne Worte auskommt. Die Figuren werden über ihre Körpersprache bzw. ihren Blickwechsel in Bezug zueinander gesetzt, welche die bestehenden Beziehungen definieren. Bis zur achten Minute sind es lediglich die hierarchisch gleichgestellten Gefangenen, die sich der Worte zum Austausch bedienen. Die Exposition legt also für den restlichen Filmverlauf als bevorzugtes Kommunikationsmittel der Figuren die Körpersprache fest, die der Zuschauer im Hinblick auf die bestehenden Machtverhältnisse deuten können muss. Eine Annäherung an die Figuren bzw. deren charakterliche Entwicklung kann über ausschließlich äußere Faktoren wie etwa deren Aufenthaltsorte, Kleidung etc. nicht funktionieren, da diese innerhalb der Strafvollzugsanstalt eine geringe Variabilität aufweisen.

5.4.4 Filmische Struktur

Wie aus dem groben, der Orientierung dienenden Sequenzprotokoll ersichtlich ist, verfügt der Film ZAZIDANI über eine simple Erzählung – ein Häftling plant seine Flucht aus dem Gefängnis und kommt dabei ums Leben –, die auf dramaturgische Höhepunkte in Form unvorhergesehener Wendungen verzichtet. Der dadurch bedingte, relativ gering ausfallende Spannungsaufbau kann als Absicht des Regisseurs gewertet werden, die ereignislose Eintönigkeit des Gefängnisalltages vermittelbar zu machen.

Als handlungsbestimmende Faktoren treten Ort und Zeit in den Vordergrund. An dieser Stelle sei vorab auf wesentliche Eigenschaften des Gefängnisses hingewiesen, welche unter anderem vom französischen Philosophen Michel Foucault in seinem Werk *Überwachen und Strafe. Die Geburt der Gefängnisse* aus dem Jahr 1975 detailliert in ihrem historischen Kontext analysiert worden sind.²⁸⁶ So ist die Freiheitsberaubung des Häftlings erstmals als seine körperliche Isolierung von der äußeren Umwelt und teil-

²⁸⁶ Vgl. Foucault 2008: 701-1020.

weise auch von anderen Gefängnisinsassen zu verstehen. Die Existenz des Menschen wird damit über viele Wochen, Monate und Jahre hinweg auf sein körperliches Sein in einem Raum von wenigen Quadratmetern reduziert. Das Gefängnispersonal erreicht so die vollkommene Kontrolle über den Körper des Häftlings. Daneben tritt auch die Verfügung über die Lebenszeit des Häftlings als ein weiteres Charakteristikum der Haftstrafe. Er erfährt hier eine strenge, von Außenstehenden auferlegte Tagesplanung, die sich stetig wiederholt und ihn Gehorsam, Ordnung und Demut lehren soll. Raum und Zeit bedingen sich im Gefängnis gegenseitig und gehen miteinander eine unauflösliche, für den Gefangenen vernichtende Symbiose ein.

Diese zwei Komponenten der Haftstrafe werden vom Regisseur Kokan Rakonjac in seinem Werk ZAZIDANI thematisiert. Unter Zuhilfenahme diverser gestalterischer Mittel gelingt es ihm, das Publikum die räumliche Isolation und die zeitliche Fremdbestimmung fühlen zu lassen und das wahre Ausmaß der Haftstrafe für das Individuum zu zeigen. Die damit einhergehenden Strukturierungsmaßnahmen sollen nun näher untersucht werden.

Handlung: Ausbruch und Alltag Bereits bei einer ersten Sichtung des Films wird klar, dass die Handlung rund um das Ausbruchsmotiv aufgebaut wird. Innerhalb der gut 83 Minuten Spielfilmlänge greift Rakonjac fünf Mal auf dieses zurück und macht es zum Auftakt und Ende der Erzählung. Der zweite Fluchtversuch in der Chronologie präsentiert sich sehr klassisch. Der Gefangene Strahinja Petrović versucht mit einer Feile, die Gitterstäbe des Fensters zu zerstören. Ein anderes Mal versucht er auf einem Freigang die Flucht. Und zu guter Letzt überlistet er den Gefängniswärter und nimmt ihn als Geisel, um so seine Freilassung zu erzwingen.

Die bloße Wiederholung des Fluchtversuchs zeugt von der Erfolglosigkeit seines Vorhabens. Das Scheitern kann meist auf psychologische Gründe zurück-

geführt werden. Auf diese soll jedoch im Rahmen der Beziehungsentwicklung der beiden Figuren noch näher eingegangen werden.

Auf der Handlungsebene dienen die Fluchtversuche als Eckpfeiler der Erzählung. Was der Zuschauer abseits von ihnen wahrnimmt, ist das bloße und filmisch festgehaltene Verstreichen der Zeit. Diese wird wiederum durch den starren Tagesablauf strukturiert. Einen Fixpunkt im Alltag des Häftlings stellt das Abbüßen der körperlichen Bestrafung dar. Strahinja Petrović wird zur Reinigung des Fußbodens und der Toiletten unter Aufsicht gezwungen. Später wird diese Bestrafung zum Nachteil des Häftlings aufgehoben, der keinerlei Betätigung mehr nachkommen kann und die meiste Zeit vor sich hin sinnierend in seiner Zelle verbringt. Dort bietet sich ihm keine Möglichkeit zur Zerstreuung. Die „Einrichtung“ ist auf ein Feldbett und einen in der Ecke stehenden Kübel Wasser reduziert. Bücher, Zeitschriften oder Ähnliches werden ihm vorenthalten. So soll die Reflexion über die Tat erzwungen werden, die den Häftling im Idealfall zur Reue bewegt. Strahinjas einzige Beschäftigung besteht im Auf- und Abgehen in seiner Zelle, dem nur wenige Minuten dauernden Freigang und dem Rauchen von Zigaretten. Die Inszenierung dieser alltäglichen Bewegungsmomente, welche vorwiegend aus der Untersicht aufgenommen sind und in welchen der Gefangene nicht in seiner Häftlingsuniform, sondern in ziviler, schwarzer Kleidung zu sehen ist, lassen an Rainer Maria Rilkes berühmtes Gedicht *Der Panther* denken.²⁸⁷ Die Inhaftierung bricht auch Strahinjas Willen und führt zur Resignation, die ihn gegenüber den Wärtern widerstandslos werden lässt. Das wiederholende Zeigen der „toten“ Zeit dient demnach nicht nur der filmischen Strukturierung und dem Übergang zwischen den die Handlung ein wenig vorantreibenden Ausbruchsversuchen, sondern auch der Visualisierung der psychischen Verfassung des Gefangenen, die stets zwischen Aufgabe und Hoffnung zu schwankt.

²⁸⁷ Vgl. Rilke 1997: 106.

Zeit: Reflexionen über die Vergangenheit Eine vorübergehende Unterbrechung der Narration findet durch die Erinnerungen des Häftlings Strahinja Petrović an bereits durchlebte Zeiten statt. Der Regisseur verwendet dafür Sequenzen aus seinem vorherigen Film *PRE ISTINE*, in welchem Ljuba Tadić neben Branko Plesa in der Hauptrolle zu sehen ist. *ZAZIDANI* setzt dennoch nicht die Kenntnis des inoffiziellen Vorgängerfilms voraus, da sich der Inhalt der wiederverwendeten Sequenzen ohnehin leicht erschließen lässt. Im gesamten Film finden sich vier solcher Erinnerungssequenzen, die unter Ausklammerung der geführten Dialoge wiedergegeben werden. Die Gespräche der Figuren werden von einer einprägsamen A-cappella-Melodie übertönt. Diese kündigt die Erinnerungsprozesse auf akustischer Ebene an und verleiht den Sequenzen eine träumerische und weltentrückte Atmosphäre, die im krassen Gegensatz zur rauen Wirklichkeit steht. Der weibliche Gesang wird zum musikalischen Motiv der Vergangenheit des Häftlings Strahinja Petrović. Die Erinnerungen selbst halten sich sehr stark an die Chronologie der Ereignisse, sodass der Tathergang für den Zuschauer in seiner Kontinuität und Zeitlichkeit verständlich wird. Dies wird trotz der fehlenden Dialoge durch die Eindeutigkeit der Bilder gewährleistet, die auf ein intuitives Erfassen der Situation abzielen und keiner erklärenden, verbalen Hinweise bedürfen.

Die ersten beiden Erinnerungssequenzen zeigen Strahinja, wie er in Begleitung eines anderen Mannes und zweier attraktiver Frauen durch die nächtlichen Straßen streift. In einem Nachtclub brechen die beiden Männer in ekstatischen Jubel über eine sich entblätternde und zur Musik tanzende Schönheit aus. In beiden Fällen scheint die Stimmung ausgelassen und fröhlich zu sein. Wichtig sind diese Sequenzen insbesondere für eine schärfere Zeichnung der Figur. Strahinja tritt hier als Hedonist und Draufgänger auf, der von attraktiven Frauen umgeben einen ausschweifenden Lebensstil pflegt. Die Bilder funktionieren als ein Gegenentwurf zu Strahinja, dem Gefangenen, der in seiner Gefängniszelle zu einem einfachen und bescheidenen Dasein verdammt ist.

Seine einstige Unbeschwertheit scheint unwiederbringliche Vergangenheit zu sein.

Nach der langen und durchwachten Nacht sind die beiden Männer schließlich beim Eintreten in Strahinjas sehr prunkvoll eingerichtete und ein wenig überladen wirkende Wohnung zu sehen. Die aufgewühlte Stimmung der letzten Stunden setzt sich in Strahinjas nervösem Herumlaufen zwischen den einzelnen Zimmern fort. Während dieser in einem der an das Wohnzimmer angrenzenden Räume verschwindet, blickt sich sein Begleiter ruhig und interessiert in der fremden Wohnung um. Eine bis zu diesem Zeitpunkt im Bild nicht sichtbar gewesene junge Frau erhebt sich von dem Sofa und beobachtet ihrerseits den neugierigen Fremdling, welcher ihren Blick schließlich auffängt. Strahinja, der ins Wohnzimmer zurückkehrt, drückt der attraktiven und mondänen Frau einen Kuss auf die Wange. Diese jedoch weist ihn von sich und hält ihren Blick unverändert auf den Besucher gerichtet. Der Gastgeber verschwindet erneut, um kurz darauf im Pyjama noch ein letztes Mal das Bild zu kreuzen und sich dann vermutlich ins Schlafzimmer zurückzieht. Die Kamera bleibt bei dem Mann und der Frau und hält ihren bedeutungsvollen und vielsagenden Blickwechsel in *close-ups* fest.

Dieses erotische Vorspiel wird in der letzten Erinnerungssequenz fortgesetzt. Der Mann und die Frau befinden sich nun in einer ländlichen Gegend. Die Kamera hält in einer Drehbewegung den Kuss der beiden im Freien fest, wobei die Perspektive in jeder weiteren, die Annäherung festhaltenden Einstellung leicht variiert. Die Kamerabewegung übersetzt die starken Gefühle der Figuren auf die Bildebene. Strahinjas Gesicht wird in einem *close-up* dazwischen geschnitten, worauf eine Zoombewegung auf das Gesicht der jungen Frau folgt, die sich in ihrer offensichtlichen Untreue entdeckt weiß und sich aus der Umarmung des Mannes befreit. Die letzte Einstellung ist aus einer nahezu senkrechten Froschperspektive aufgenommen und zeigt Strahinjas Hackbewegung. Auf der akustischen Ebene setzt nun auch der Originalton der Sequenz

ein, der das Fallen der Axt hörbar macht. Der hier stattfindende Mord wird nicht konkretisiert, lediglich angedeutet.



Flashbacks: Erinnerungen an glückliche Tage
und den entscheidenden, alles verändernden Moment

Die Flashbacks erzählen in komprimierter Form die klassische Geschichte von Betrug und Leidenschaft, an deren Ende der gehörnte (Ehe-)Mann Rache am Liebhaber seiner Frau übt. Die einzelnen Erinnerungssequenzen werden nur unter bestimmten Voraussetzungen beim Gefangenen ausgelöst und gliedern sich damit in die strenge und sehr durchdachte Filmkomposition ein. Bedingung für das Einsetzen der Flashbacks ist die Dämmerung, die zwischen dem vollbrachten Tagwerk und der bevorstehenden Nachtruhe den nunmehr untätigen Häftling zur Auseinandersetzung mit sich selbst und mit der eigenen Vergangenheit zwingt. Strahinja wird kurz vor und nach den Rückblenden stets abwesend vor sich hin starrend und eine Zigarette rauchend gezeigt. Auch wenn fraglich bleibt, ob er Reue für seine Tat empfindet, hat die Haftstrafe in diesem Fall dennoch eines ihres wichtigsten Ziele erreicht: die Reflexion des eigenen Handels als grundlegende Kondition für die Besserung des Menschen.

Ort: die Architektur des Gefängnisses Eine der Stärken des Filmes ist die Erzählweise, die auf Grund der immer wiederkehrenden Motive des Ausbruchs und der Erinnerungen eine strenge Struktur erhält und beim Zuschauer ein Gefühl der Begrenztheit und Ausweglosigkeit generiert.

Diese Wirkung wird allerdings nicht nur über die zeitliche Komponente der Handlung erreicht. Rakonjac bedient sich bildgestalterischer Mittel, die die

Anstalt in ihrer physischen Präsenz und als real existierenden Ort greifbar machen. Dabei beschränkt er sich nicht nur auf das Zeigen der Gefängniszelle des Verurteilten Strahinja Petrović als pars pro toto für die Haftanstalt und als allumfassendes Symbol für den Verlust der Freiheit. Um die Gesamtheit des Gebäudes zu zeigen, hält er sich an die darin befindlichen Menschen und begleitet sie bei ihren internen Wegen. Damit verschafft sich der Regisseur zusätzlichen Spielraum, der ohnehin durch die Reduktion auf ein einziges Setting begrenzt ist. So werden etwa jene Szenen, in welchen der Gefangene in seine Zelle oder in den Innenhof geführt wird, nicht herausgeschnitten, sondern in ihrer vollen Dauer gezeigt. Doch auch andere Figuren wie etwa der Wächter Gavrilko oder selbst der Gefängnisdirektor unternehmen längere Gänge und ermöglichen dem Zuschauer damit eine visuelle Ortsbegehung ihres Arbeitsplatzes.

Hinsichtlich des architektonischen Raumes im Film ergeben sich dabei mehrere interessante Aspekte. Nach nur wenigen zurückgelegten Metern müssen Personal und Gefangene auf ihrem Weg durch das Gebäude Halt machen, da sie vor verschlossenen Gittertüren stehen. Meist ist ein dritter Wachposten anwesend, der das Tor aufsperrt und den Weg freigibt. Das verhindert eine reibungslose Bewegung innerhalb des Gefängnisses und legt seine fragmentierte Struktur offen, welche einen Ausbruch unmöglich macht. Dieser Eindruck wird durch den Einsatz von starken Aufsichten betont, welche die Gefängnismauer in schier unermessliche Höhe wachsen und damit unüberbrückbar werden lassen. Natürlich funktioniert die visuelle Begehung nicht nur über die Bewegung der Figuren, sondern auch über deren Verweilen an bestimmten Orten. Dadurch werden der Kamera eine zusätzliche Möglichkeit und ausreichend Zeit zur Erfassung der Szenerie geboten. Gleichzeitig werden den Figuren bestimmte Orte innerhalb des Gefängnisses zugeordnet, die auf ihre Stellung innerhalb des hierarchisch organisierten Betriebs verweisen oder ihren Gemütszustand visualisieren und damit für den Zuschauer entzifferbar werden. Als Beispiel hier-

für wären etwa das wiederholte Zeigen des Gefängnisdirektors auf der obersten Überwachungsgalerie oder Strahinjas Laufen über das zwischen den einzelnen Stockwerken gespannte Sicherungsnetz zu nennen. In beiden Fällen dominiert die Aufsicht als bevorzugte Kameraperspektive, wodurch der Zuschauer eine Ahnung von den räumlichen Ausmaßen der Anstalt bekommt.

Diese Einstellungen legen den panoptischen Charakter der Einrichtung offen. Die internen Vorgänge sind von jedem Punkt innerhalb des Gebäudes einsichtig, wobei nicht nur die Häftlinge, sondern auch die Wächter selbst unter ständiger Beobachtung des hierarchisch höher gereihten und sich auch räumlich über ihnen befindenden Direktors stehen. Die Beobachteten wiederum sind sich des sie kontrollierenden Blicks durchaus bewusst und geben sich auch deshalb in ihrem Umgang mit den Gefangenen erbarmungslos.²⁸⁸



Innere Transparenz:
Die durch die Architektur ermöglichte Überwachung

Foucault thematisiert in seinem Werk *Überwachung und Strafe. Die Geburt der Gefängnisse* dieses Zusammenspiel von Architektur und Macht wie folgt:

„Der Gedanke des Panopticon – zugleich Überwachung und Beobachtung, Sicherheit und Wissen, Individualisierung und Totalisierung, Isolierung und Transparenz – hat im Gefängnis seinen bevorzugten Realisierungsort gefunden. [...] Es [Anm.: das Panopticon] bildet die direkteste Methode, [...] die Architektur für die Handhabung der Macht transparent zu machen; Gewalt und Zwang durch die sanfte Wirksamkeit der bruchlosen Überwachung zu ersetzen; [...]“²⁸⁹

²⁸⁸ Vgl. dazu etwa 28'38".

²⁸⁹ Foucault 2008: 955.

Das Gefängnis als architektonische Meisterleistung im Hinblick auf seine Bestimmung gilt neben dem Schicksal des Protagonisten Strahinja Petrović sicherlich als ein thematischer Stützpfeiler des Filmes.²⁹⁰

Die durchdachte Inszenierung des Raumes ist es aber auch, die das Gebäude nicht nur in der ihm zugedachten und ursprünglichen Funktion als Haftanstalt zeigt, sondern den Bedeutungsbogen weiter spannt und das Gefängnis zu einer Metapher sämtlicher über das Individuum verfügende Institutionen macht. Als einen naheliegenden Vergleich präsentiert Rakonjac dem Zuschauer jenen mit religiösen Einrichtungen. Die Szenerie des Gefängnisses lässt in ihrer Inszenierung an Kirchen bzw. Klöster denken. Die Verwandtschaft dieser Institutionen wird in der ähnlichen Architektur, etwa in dem ovalen Grundriss und der bescheidenen Ausstattung der Zellen sichtbar. Ganz besonders deutlich geht die Ähnlichkeit allerdings aus der Form, Größe und der Anordnung der Fenster hervor. In den meisten Fällen sind diese nach oben hin abgerundet und aus mehreren kleineren Glasscheiben zusammengesetzt. Oftmals sind drei Fenster gleichzeitig im Bild zu sehen. Im Zusammenspiel mit der Platzierung der Figuren vor den Fenstern und innerhalb des Bildkaders gewinnt der Zuschauer den Eindruck eines Triptychons und stellt damit selbstständig den Bezug zur Religion her. Auffallend dabei ist, dass sich die Anzahl der Fenster und der sich im Bild befindlichen Figuren niemals entsprechen. Der Zuschauer wird damit dazu angehalten, die Lücke durch das Hinzufügen einer weiteren Person in Gedanken selbst zu schließen und die hierarchische Personenkonfiguration so zu vervollständigen.

²⁹⁰ Vgl. auch die kurze Zusammenfassung des Films von Miloš Đurđević: Đurđević 2008.



Architektur des Gefängnisses:
Gläsernes Triptychon und visualisierte Trinität

Der auf diese Weise gewonnene Eindruck der Ähnlichkeit zwischen zwei auf den ersten Blick gegensätzlich konnotierten Einrichtungen – der Haftanstalt und einem christlichen Gebäude – wird durch weitere Gestaltungsmittel noch zusätzlich verstärkt. So erinnern die Bewegungen und die Haltung des Häftlings Strahinja Petrović an die Körpersprache eines Gläubigen beim Betreten religiöser Gemäuer. Diese Übereinstimmung im Verhalten zeigt sich sehr deutlich zu Beginn des Filmes, als der Häftling nach seinem ersten Ausbruchsversuch in seine Zelle zurückgeführt wird. Den Weg tritt er in Gefolgschaft des von nun an ihm zugeteilten Wärters Gavrilko mit gesenktem Kopf und ineinander verschränkten Händen an.²⁹¹ In seiner Zelle angekommen stützt er sitzend den Kopf auf die immer noch verschränkten Hände und nimmt damit die typische Körperhaltung eines andächtig betenden Menschen ein.

Und auch auf der akustischen Ebene wird eine Parallele zur Institution Kirche gezogen. Als musikalisches Leitmotiv wird wiederholt dieselbe Orgelmelodie eingespielt, die im Zusammenspiel mit den architektonischen Bildern die religiöse Atmosphäre der Szenerie unterstreicht und als ein weiteres strukturierendes Element Verwendung findet.

²⁹¹ Beim ersten Hinschauen mag dem Zuschauer entgehen, dass der Häftling in Handschellen abgeführt wird, wobei dieser Umstand als Erklärung für die „andächtigen“ Haltung dienen könnte. Vgl. 3'18"-5'25".



Die Nähe zur Religion: der Gefangene in Andachtshaltung

Der über gestalterische Mittel hergestellte Vergleich des Regisseurs zwischen den beiden Institutionen scheint keineswegs abwegig zu sein. Auch Foucault verweist in seinen Schriften auf eine bestehende Ähnlichkeit zwischen Gefängnis und Kloster, wobei er diese in dem streng geregelten Tagesablauf, dem starren hierarchischen Rahmen, in den Bekehrungsbestrebungen und schließlich eben in der Architektur der Gebäude sieht.²⁹² Dieser Vergleich ermöglicht eine universelle Deutung der filmischen Handlung und stellt die meiner Ansicht nach berechtigte Frage nach der Determiniertheit des Individuums durch hierarchisch organisierter und vom Staat geförderter Disziplinierungsanstalten.

Musikalische Leitmotivik Wie bereits angedeutet, finden im Film verschiedene musikalische Leitmotive Verwendung. Diese treten stets in Kombination mit bestimmten Handlungselementen auf. So werden die Erinnerungen Strahinjas, die als Rückblenden Eingang in die filmische Chronologie finden, immer von demselben melodischen Frauengesang begleitet. Dieser ist demnach sehr stark an den zeitlichen Aspekt der Erzählung gebunden. Die bereits erwähnte Orgelmusik ist stark an die Örtlichkeit gebunden. Im Zusammenspiel von Ton und Raum bekommt das Gebäude den sakralen Charakter zugesprochen, was wiederum den Vergleich zum Christentum geschaffen.

²⁹² Vgl. Foucault 2008: 943ff.

Als letztes der musikalischen Leitmotive ist das Liebeslied zu nennen, welches dem Häftling Strahinja Petrović als Kennmelodie zugeordnet wird und damit auf der Ebene der Aktanten Wirkung zeigt. Darauf soll im Folgenden etwas ausführlicher eingegangen werden. Das Lied dient anfänglich zur Bestrafung des Häftlings. Anders als die beiden genannten Melodien wird es nicht nachträglich eingespielt, sondern ist Teil der Diegese. Der Wärter zwingt Strahinja, der seine Demütigungen schweigend hinnimmt, zum Singen eines Liedes.²⁹³ Der Gesang funktioniert dabei im Sinne einer Belehrungsmaßnahme, die dem Gefangenen die Pflicht zur Freude klarmachen soll. Eine Nahaufnahme des Gefangenen zeigt ihn zögerlich und mit gesenktem Blick die ersten Takte anstimmen. Die erfahrene Erniedrigung und der Zwang lassen ihn nicht sein gesamtes Stimmvolumen entfalten. Zudem scheint er dem eigentlichen Rhythmus des Liedes ein wenig nachzuhinken, was dem Zuschauer durch das etwas schnellere Dirigieren des auf und ab schreitenden Wärters klar wird. Strahinjas musikalische Darbietung scheint damit viel mit der ernüchternden Botschaft des Liebesliedes gemein zu haben, dessen erste und einzig gesungene Strophe folgendermaßen lautet:

„Die Gläser sind zerbrochen, aus denen wir Wein getrunken haben.
Die Liebe wurde enthüllt, die wir versteckt haben.
Für deine Liebe würde ich die Sterne vom Himmel holen,
ich reiche dir die Hand, wann immer du sie brauchst.“²⁹⁴

Das musikalische Motiv wird in Folge noch weitere Male aufgenommen. Der Gesang stellt sich auch das zweite Mal als ein Akt der Bestrafung dar, löst sich aber mit der nächsten Wiederholung aus diesem Kontext und verändert langsam seine Bedeutung. Beim dritten Mal pfeift der Gefangene das Lied, als Gavriilo dessen Zelle betritt, worauf dieser sofort verstummt. Doch der Wärter erlaubt ihm das Pfeifen und bittet ihn im freundschaftlichen Ton, sich von seiner Anwesenheit nicht gestört zu fühlen. Damit erhält Strahinja einen Frei-

²⁹³ Vgl. 8'42"-12'01".

²⁹⁴ „Razbila se čaša iz koje smo vino pili, otkrila se ljubav naša koju smo mi krili. Sve za ljubav tvoju, skinuo bih zvezde s neba, pružicu ti ruku uvek, ako ti zatreba.“

brief für einen selbstbestimmten Umgang mit dem Lied, dessen Singen oder Pfeifen von diesem Zeitpunkt an keine Bestrafung mehr darstellt. Das vierte Mal stimmt Strahinja das Lied ebenfalls ohne Aufforderung des Wärters an, wobei er jedoch die Jacke über sein Gesicht zieht und sich für sein Gegenüber unsichtbar macht. Strahinja nutzt den Gesang hier zum Abbruch eines unerwünschten Gesprächs. Seine Unsichtbarkeit rückt den Liedertext in den Vordergrund, welcher zur Beschreibung des immer prekärer werdenden Verhältnisses zwischen dem Wärter und dem Gefangenen wird. Zu diesem Zeitpunkt hat dieses auf Grund seiner Exklusivität bereits Züge einer Liebesbeziehung angenommen. Eine genauere Analyse ihrer Beziehung wird in weiterer Folge noch vorzunehmen sein. Das fünfte Mal schließlich entreißt Gavriilo Strahinja das Lied. Während eines Freigangs eilt der Wärter in ziviler Kleidung am Häftling vorbei und pfeift dabei die ersten Takte des Liedes. Die gewaltsame Beschlagnahme des Liedes, welches nun erneut in das Eigentum des Gefangenen übergegangen ist, demonstriert die Macht des Wärters über ihn. Gavriilo gewinnt so die Oberhand zurück und verweist Strahinja auf die ihm unterstellte Position. Das letzte Mal stimmt Strahinja das Lied beim Verlassen des Gefängnisses an. Die Annahme seiner bevorstehenden Flucht verleitet ihn zur Freude, sodass er schließlich zum Wärter zurückkehrt, den Arm um seine Schulter legt und ihn mit einer Geste zum Einstimmen auffordert. Das Lied wird endgültig zum Bindeglied zwischen den beiden anfänglich in ihrer Darstellung und Funktion konträr angelegten Figuren und zum Sinnbild ihrer Hassliebe.

Zur Funktion der Musik im ZAZIDANI gilt es also zusammenfassend Folgendes festzustellen: Der elliptisch wiederkehrende Einsatz der Musikstücke strukturiert die Erzählung, wobei der Vergangenheit, der Architektur und der Hauptfigur jeweils eine eigene Kennmelodie zugeordnet ist. Die Musik übernimmt nicht nur die Aufgabe, die Bilder bei der Schaffung der vom Regisseur beabsichtigten Atmosphäre zu unterstützen, sondern ermöglicht auch ein tiefe-

res Verständnis des Zuschauers für die Figuren und ihre Beziehung zueinander. Da die Handlung über weite Strecken vordergründig nicht über Dialoge, sondern über Körpersprache, Kameraperspektive und die Positionierung der Figuren innerhalb des Raumes abgewickelt wird, gilt dieser Aspekt besonders für den Einsatz des vom Häftling gesungenen Liebesliedes. Der Einsatz der Musikstücke vervollständigt damit die Strukturierung des filmischen Stoffes.

5.4.5 Die Stadien des Strafvollzugs

Neben den immer wiederkehrenden und strukturierenden Motiven des Ausbruchs oder den Rückblicken bleibt dem Regisseur noch ausreichend Zeit, um die Abwicklung der Haftstrafe und die damit einhergehenden unterschiedlichen Methoden der Bestrafung detailliert aufzuzeigen.

Die erzählte Zeit, die nur einen Bruchteil der von Strahinja Petrović tatsächlichen zu verbüßenden 19-jährigen Haftstrafe zeigt, kann grob gesagt in drei Abschnitte unterteilt werden. Im ersten Teil der Erzählung steht die körperliche Züchtigung des Gefangenen im Vordergrund, wobei diese zur Gänze von Gavriilo selbst angeordnet und überwacht wird. Im zweiten Stadium setzt sich diese zwar fort, allerdings spricht sich der Wärter hier von seiner Verantwortung frei und degradiert sich selbst zu einem Angestellten ohne Befehlsgewalt. In der dritten Phase schließlich stehen die geistige Läuterung und die damit einhergehenden philosophischen Betrachtungen im Vordergrund. Als Wendepunkt in der Beziehung zwischen Strahinja und Gavriilo und als Trennlinie zwischen den einzelnen Phasen der Gefangenschaft kann die willkürliche Bestrafung des Sträflings durch außenstehende Dritte gewertet werden. Die Besonderheit der Stadien, die Gründe zu einer Weiterentwicklung der Beziehung zwischen Wärter und Sträfling und ihr metaphorischer Charakter sollen nun im Folgenden genauer dargestellt werden.

Allmacht und körperliche Züchtigung Der an den Filmbeginn gestellte Ausbruchsversuch des Häftlings hat für ihn weitreichende Folgen. War er im Vorspann noch bei seiner Arbeit im Steinbruch zu sehen, wo er sein Schicksal mit hunderten Leidensgenossen teilte, wird er nun in Isolationshaft gehalten. Dadurch wird Strahinja Petrović nicht nur der Kontakt zu anderen Häftlingen untersagt, sondern er wird auch von der strengen und allgemeinen Zeitplanung des Gefängnisalltags ausgenommen. Sein Ausscheiden aus der Normalität der Haftanstalt bedeutet eine individualisierte Behandlung. Die Härte und das Ausmaß der Bestrafung werden individuell, unmittelbar und im eigenen Ermessen eines Wärters bestimmt. Statt der Arbeit im Steinbruch muss der Häftling die schwere Fracht eines Lastwagens entladen, Fenster, Böden und Toiletten putzen. Der Wärter Gavriło überwacht, kontrolliert und erschwert die Arbeit seines Schützlings. Immer wieder verletzt und provoziert er Strahinja mit Worten und Taten, wobei dieser die Erniedrigungen während der ersten sechs Monate der verschärften Haftbedingungen schweigend zulässt. Nicht zuletzt durch dieses Verhalten fühlt sich der Wärter in seiner Position bestärkt und wähnt sich in Überlegenheit.



Putzen unter Aufsicht:
Unterwerfung und körperliche Bestrafung

Besonders eindrücklich wird dies in einer Putzszene dargestellt. Strahinja wischt hier den steinernen Fußboden eines an beiden Enden mit Gittern abgetrennten Ganges. Die hierarchische Ordnung der Figuren wird bereits in der

unterschiedlichen Körperhaltung und deren Platzierung innerhalb des Raumes klar visualisiert. Strahinja befindet sich auf den Knien. In sein Blickfeld geraten lediglich der Putzlappen, der Boden und ab und zu die Füße des vorübergehenden Wärters. Während dieser den Häftling überwacht, zieht er genüsslich an einer Zigarette.²⁹⁵ Die Erniedrigung wird durch *top shots* auf Strahinja verstärkt, der die stets frischen Fußabdrücke des Wärters zu beseitigen versucht. Trotz der geringen Länge des Ganges ist seine Arbeit mit jener von Sisyphos zu vergleichen. Um die Herablassung und die damit verbundene Schmach noch weiter voranzutreiben, stößt Gavriilo im Vorbeigehen mit einem präzis angesetzten Fußtritt den Wassereimer um, wodurch der Boden und die Kleidung des Häftlings nass werden. Die Kamera schwenkt vom Eimer über das erstaunte Gesicht Strahinjas zu Gavriilo, der mit strenger Stimme auf die angeblich falsche Platzierung des Eimers hinweist. Als der Häftling das Wasser aufwischt, befiehlt der Wärter ihm, die Arbeit zu unterbrechen und stattdessen ein Lied anzustimmen. Darauf folgt die bereits erwähnte erste Gesangsszene des Filmes.

Die Beziehung zwischen dem Wärter und dem Gefangenen lässt sich in ihrem Anfangsstadium als unausgewogen und sadistisch bezeichnen. Gavriilo ergötzt sich an seiner Machtposition, die ihn über das Leben des Gefangenen uneingeschränkt bestimmen lässt.²⁹⁶ Es lässt sich nicht ganz klar sagen, ob sein Verhalten auf das Aufkommen von Reue beim Gefangenen abzielt. Auch wenn er diesen zum Nachdenken über seine Vergangenheit auffordert²⁹⁷, scheint es ihm bei weitem mehr um das Auskosten der eigenen Macht zu gehen. Wie uneingeschränkt und maßlos diese ist, zeigt sich, als er die geborgte Feile von Strahinja, mit welcher dieser sich aus dem Gefängnis befreien möchte, mit folgenden Worten zurückverlangt: „Wenn du nicht so unverschämt wärst, hätte

²⁹⁵ Ganz nebenbei wird die Zigarette hier als ein Symbol der Freiheit und Selbstbestimmung eingeführt, welches besonders in der weiteren Entwicklung der Beziehung zwischen dem Wärter und dem Gefangenen eine sprechende Funktion übernimmt.

²⁹⁶ Vgl. 08'02"-08'41".

²⁹⁷ ebd. und 16'00"-18'49".

ich dich noch einige Nächte hoffen lassen.“²⁹⁸ Hier demonstriert er seine Allmacht, die ihn auch zur moralischen Vernichtung seines Untergeben befähigt.

Das erste Stadium der Haftstrafe lässt aber auch eine andere Deutung der hier präsentierten Figurenkonstellation zu. Wie ein Priester steht Gavriilo dem Sträfling bei der Aufarbeitung seiner kriminellen Vergangenheit und der Konfrontation mit sich selbst bei. Auf Grund seines sadistischen Verhaltens mag der Vergleich zur christlichen Vergebung anfänglich ein wenig befremdlich anmuten, doch ist dieser von Foucault gezogen worden.²⁹⁹ Gefängniswärter und Priester besitzen eine sich subtil äußernde Macht, der erste über die Gefangenen, der zweite über die Gläubigen, wie sich am Beispiel der Beichte und der Vergebung der Sünden zeigt.

Willkür und die Einmischung Dritter Die zweite Phase seiner Haftstrafe unterscheidet sich in ihrer Gestaltung kaum von der ersten. Als Strahinja jedoch nach getaner Arbeit vor Erschöpfung zusammenbricht, hilft Gavriilo ihm aufzustehen und führt ihn in seine Zelle zurück. Dabei entschuldigt er sich für seine Härte, redet sich aber gleichzeitig auf die Anwesenheit des Gefängnisdirektors hinaus, der von der Überwachungsgalerie die Bestrafung mit Argusaugen verfolgt hat. Damit versucht er, den Gefangenen und sich selbst von seiner eigenen nichtigen Position innerhalb der Institution zu überzeugen, die lediglich das Befolgen der von oben gegebenen Befehle vorsieht.

Um Gavrilos plötzliche Menschwerdung zu verstehen, muss ein chronologischer Zeitsprung vorgenommen werden. Bei einer geplanten Verlegung des Gefangenen gelingt Strahinja die Flucht, indem er seinen einzigen Begleiter, Gavriilo, in ein nahegelegenes Gewässer stürzt. Der genaue Tathergang ist auf Grund der totalen Kameraeinstellung nicht klar ersichtlich. Als er die Hilfeschreie des Ertrinkenden vernimmt, hadert Strahinja mit sich, kehrt schließlich aber zur Unglücksstelle zurück und rettet den Wärter. Die Ironie der Situation

²⁹⁸ Vgl. 17'50"-18'21".

²⁹⁹ Vgl. Foucault 2008: 934f.

entsteht durch das anschließende Verprügeln des Retters durch heraneilende Wärter. Die Gewalttat wird jedoch ausgespart, indem die Kamera beim nassen und sichtlich erschöpften Gavrilu verweilt.



Strahinjas Zusammenbruch:
Die Omnipräsenz des Direktors zwingt zur Härte

Die Rettungsaktion stellt Gavrilu in die Schuld des Häftlings. Die offensichtlich empfundene Gewissensbisse veranlassen ihn dazu, Strahinja eine Tageszeitung als Lektüre zukommen und in seinem Umgang mit ihm Milde walten zu lassen. Der Vorfall gewinnt als eine Art Wendepunkt im Verhalten des Wärters gegenüber Strahinja an Bedeutung. Als Strahinja nach seinem Ausbruchversuch von zwei Wärtern in seiner Zelle willkürlich krankenhausreif geschlagen wird³⁰⁰, vertieft dies ein weiteres Mal das plötzliche emotionale Nahverhältnis zwischen den beiden Männern.

Gavrilu, der den blutüberströmten Strahinja auf dem Boden seiner Zelle liegend findet, hilft ihm aufzustehen und sich auf die Pritsche zu setzen. Hier drängt sich der Vergleich mit einem wilden Tier auf, welcher in dem anschließenden Gespräch der beiden Männer auch thematisiert wird. Einerseits wird die Parallelität bereits durch das Bild des am Boden liegenden und seine Hände wie Pfoten durch die Gitterstäbe streckenden Strahinja suggeriert.

³⁰⁰ Auch dieser Gewaltakt wird nicht gezeigt. Das Eintreten der Wärter wird allerdings wiederholt eingespielt. Direkt vor der Zelle stehend werden ihre Gesichter in *close-ups* gezeigt, wobei die Physiognomie und der Bartwuchs eines Aufsehers an Nationalsozialisten denken lassen. Das Schweigen zwischen den Parteien kann im Nachhinein als die sprichwörtliche Ruhe vor dem Sturm gedeutet werden.

Andererseits lässt aber auch der Umgang Gavrilos mit dem verwundeten Häftling eine solche Deutung zu. Trotz dessen sichtlicher Beeinträchtigung nämlich gibt sich Gavrilko im Umgang mit dem verletzten Gefangenen überaus vorsichtig und verlässt nach vollbrachter Hilfestellung fluchtartig die Zelle, ohne sich zuvor nach der Schwere der ihm zugefügten Verletzungen zu erkundigen. Es scheint eine gewisse Gefahr von Strahinja auszugehen, die Gavrilko den direkten Kontakt mit und die Nähe zu ihm wie bei einem verletzten Raubtier meiden lässt. Im Gespräch kommt es zu einer ersten direkten Sympathiebekundung von Seiten des Wärters. Dieser ereifert sich und fragt nach den Tätern, da der physische Kontakt mit den Häftlingen gesetzlich untersagt sei. Dabei geht es ihm nicht nur um die Einhaltung der Vorschriften, sondern eben auch um den Schutz der Gefangenen im Allgemeinen und um ihn im Besonderen.



Prügel in der Gefangenschaft:
Anspielung auf die tierische Natur der Menschen

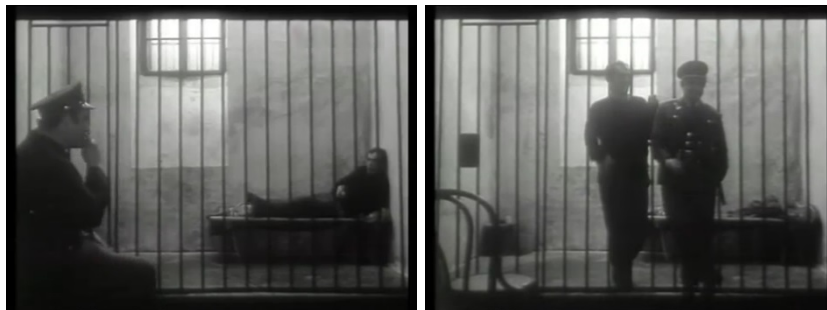
Diese Bemerkung bildet den Auftakt zum ersten ernsthaften Gespräch zwischen den beiden Männern, die beide in ihren von der Gesellschaft ausgedachten Rollen gefangen sind. Die Absurdität dieses Umstandes dominiert das Gespräch genauso wie die Suche nach einer systematischen Erklärung für das Böse im Menschen. Dabei wird die Hierarchie durch die sich angleichenden Kameraperspektiven gebrochen, welche den Wärter aus Sicht des Gefangenen ebenfalls hinter Gittern und damit gleichermaßen eingesperrt zeigt. Bei dieser Gelegenheit legt Strahinja ein Schuldgeständnis ab, welches die gängige, auf

binärem System basierende Weltsicht ebenfalls in Frage stellt. Der Mord geschah seiner Aussage nach nicht aus reinem Hass oder aus Notwehr, sondern in provozierender Absicht. Strahinja wollte damit seinen eigenen Tod herausfordern, scheiterte aber. Die Sequenz endet damit, dass Gavriilo Strahinja die ihm angebotenen und zunächst verweigerten Zigaretten durch die Gitterstäbe hindurchwirft und die Zelle verlässt.

Aufhebung der Gegensätzlichkeit Die dritte Phase von Strahinjas Haft macht in ihrer Dauer die Hälfte des gesamten Spielfilms aus. Bis zu ihrem Beginn bleiben die Figuren in ihrer Gestaltung relativ opak, was unter anderem an der geringen Anzahl der stattfindenden Dialoge liegt. Das Wenige, was der Zuschauer in den ersten vierzig Minuten von den Figuren erfährt, dient kaum zur Korrektur der stereotypen Rollenbilder eines sadistischen Gefängniswärters und seines unterwürfigen Gefangenen. Dem Regisseur gelingt es jedoch, die Figuren in weiterer Folge in ihrem Wesen einander anzugleichen und damit den Unterschied zwischen Wärter und Sträfling als ein Konstrukt des menschlichen Geistes zu entlarven. Gleichzeitig schafft er durch die nun zwischen den beiden Männern stattfindenden Gespräche mehrere Bedeutungsebenen, die es in weiterer Folge genauer zu betrachten gilt.

Als Auftakt dieser dritten Phase fungiert die Inszenierung einer Beichtstunde, die die Haftanstalt ein weiteres Mal in ihrer Funktionsweise in die Nähe einer religiösen Institution rückt. Auf einem Stuhl vor der Zelle sitzend erzählt Gavriilo mit leerem Blick Strahinja von seiner Freundschaft mit Jordan, einem ehemaligen Strafgefangenen. Nach dessen Entlassung kümmerte er sich um dessen Resozialisierung, bis er ihn eines Tages in flagranti mit seiner Frau ertappte. Seit diesem Zeitpunkt ist er seines Lebens überdrüssig. Frauen widern ihn an, Freunden misstraut er, nichts kann ihn mehr erfreuen. Die statische Kamera zeigt ihn im Profil. Die einzige Bewegung ist die minimale Veränderung seiner Gesichtszüge, die sich in einem Stirnrunzeln und einem leicht

angedeuteten Nicken bemerkbar macht. Gavrilko durchbricht hier sein bis zu diesem Zeitpunkt aufgebautes Image des kühlen und grausamen Wärters, der außerhalb der Gefängnismauern und abseits seiner beruflichen Aufgaben die Existenzberechtigung verliert.³⁰¹ Plötzlich präsentiert er sich dem Zuschauer als ein einfacher und vom Leben enttäuschter Mann. Die Information über seine Vergangenheit verleiht der Figur Tiefe und fördert beim Publikum in gewisser Weise auch das Verständnis für dessen gegenwärtiges, brutales und unvorhersehbares Verhalten zu Tage, welches als Resultat des erfahrenen Vertrauensbruchs gewertet werden kann.



Die Beichte:
Moment der Machtverschiebung und Beginn der Freundschaft

Gavrilkos Erfahrungsbericht hat gravierende Auswirkungen auf die Figurenkonstellation. Da er sich nun selbst einen humanistischen Anstrich verpasst, büßt er die Eindeutigkeit seines antagonistischen Status ein. Wie Strahinja rekapituliert er seine Vergangenheit. Das Erinnern wird so zur Gemeinsamkeit der beiden. Allerdings weiß zu diesem Zeitpunkt weder Gavrilko noch der Zuschauer, dass Strahinja eine ähnliche Enttäuschung in Bezug auf eine von ihm geliebte Frau erfahren hat. Den Charakter einer Beichte erhält die Situation durch die räumliche Trennung der beiden und durch die Reaktion des Gefangenen, die ihm den Anstrich eines Priesters verleiht. Denn hier präsentiert er sich

³⁰¹ Dieser Eindruck wird durch den Umstand gefördert, dass Gavrilko nur ein einziges Mal im gesamten Film in einer gefängnisfernen Umgebung zu sehen ist. Sein Leben ist die Haftanstalt. Die Haftanstalt wird so indirekt zu seinem Lebensraum erklärt.

dem Wärter plötzlich als lebenserfahrener und kluger Mann, der auf die Erzählung mit einem Lachen reagiert, um dem Vorfall seine Ernsthaftigkeit abzusprechen und ihm dann infolgedessen etwas Positives abzugewinnen. Strahinja analysiert Gavrilu, der seinen Autoritätsanspruch einbüßt und zum Unterlegenen in diesem Machtgefüge wird. Fremd- und Selbstwahrnehmung erweisen sich dabei als nahezu deckungsgleich. Strahinja bezeichnet Gavrilu als einen Menschen, der sich dem Leben durch das strikte Befolgen von Regeln entzieht und die Umwelt für seine Misere verantwortlich macht. Als Verifikation seiner Annahme dient der Moment, in welchem Strahinja den Wärter zum Ungehorsam und zum Aufstand auffordert. Doch anstatt der Aufforderung durch ein symbolisches Erheben Folge zu leisten, sinkt Gavrilu wieder auf seinen Stuhl zurück, was auf metaphorischer Ebene das Fehlen seines Rückgrats widerspiegelt. Als er selbst die Wahrheit der Ausführungen erkennt, läuft er unruhig vor der Zelle hin und her und weicht Strahinjas Berührung aus, der ihm durch die Gitterstäbe ermutigend auf die Schulter zu klopfen versucht. Aus Schamgefühl und Verunsicherung heraus beginnen beide schließlich lauthals zu lachen. Dieser Moment ist die Geburtsstunde ihrer Freundschaft. Durch die Begegnung auf Augenhöhe ist gleichzeitig auch die Basis zu einer Umkehrung der Machtverhältnisse geschaffen worden, die in den darauffolgenden Sequenzen immer wieder thematisiert wird.

Die Frage, die sich an diesem Punkt stellt, ist jene nach der Motivation der wiederholten Machtumkehr. Der Umstand, dass sie in ihrer physischen Existenz wie auch im übertragenen Sinn beide Gefangene sind, schafft ein Mindestmaß an Verständnis und Sympathie für den jeweils anderen. Doch das freundschaftliche Verhältnis der beiden wird mit sadomasochistischen Machtspielen angereichert, die wohl auch durch die Rollenbilder der beiden Männer bedingt sind. Um das Verständnis für dieses sehr spezielle (Abhängigkeits-)Verhältnis zu erleichtern, soll hier die Deutung um einen zusätzlichen, wenn

auch anfänglich vielleicht ein wenig sonderbar anmutenden Aspekt erweitert werden.

So könnten als Erklärung für das widersprüchliche und verletzende Verhalten der beiden Männer auch die sich in der zeitlichen Intensität ihres Umgangs entstehenden homoerotischen Gefühle dienen. Gestützt wird diese Annahme insbesondere durch das merkwürdige Verhalten des Gefängniswärters, welches in mehreren Momenten an jenes eines verliebten Teenagers erinnert. Plötzlich und ohne eine Vorankündigung beginnt Gavriilo, sich langsam gegen die im Umgang mit den Häftlingen geltenden Regeln zu widersetzen. Unerlaubterweise lässt er Strahinja etwa ein kleines Transistorradio zukommen, welches ihn aus der Eintönigkeit der Tage retten soll. In dem wissentlichen Ignorieren der Haftvorschriften wirbt er um die Gunst des Häftlings, dem er nun seinen Mut beweisen will. Kurz darauf setzt sich Gavriilo ein weiteres Mal über die Anweisungen des Gefängnisdirektors hinweg. Als Einstieg in die Szene dient ein Stromausfall, der den Häftlingen Anlass zur Revolte gibt und Strahinja nervös in seiner Zelle auf und ab gehen lässt. Der Aufruhr lässt sich als Sinnbild der emotionalen Situation verstehen, in welcher sich Gavriilo befindet. Dieser nutzt die Gunst der Stunde, um ungesehen und in Zivil zu Strahinja zu gelangen. Auch hier agiert Gavriilo wie ein heimlicher Liebhaber, der schließlich vom Gefängnisdirektor erwischt und zur Rede gestellt wird. Er scheint die Intensität des illegitimen Verhältnisses der beiden in gewisser Weise zu ahnen, was auch sein plötzliches und eigentlich unmotiviertes Erscheinen in der Zelle des Gefangenen erklären würde. Für die Figurenkonstellation bedeutet sein Blick, dass zur Beziehung der beiden Männer von einem außenstehenden Dritten explizit Stellung genommen wird. Im Moment des Ertappens wird die spezielle Beziehung der Männer zueinander öffentlich gemacht und im Blick des Direktors entlarvt.

Während Gavriilo die Nähe des Gefangenen sucht, ihn bewundert und sein Tun immer mehr darauf ausrichtet, ihm zu gefallen, ist Strahinjas Verhalten

seinem Wärter gegenüber weitaus subtiler. Sein einstmals mondänes Dasein und seine Lebenserfahrung veranlassen ihn zu Ratschlägen und zum Trost Gavrilos, der trotz aller durch seinen Beruf bedingten Verhaltensregeln und Anweisungen unsicher und verletzlich erscheint. Für seinen Wärter bringt er im Laufe der Zeit Empathie auf, die ihn zweimal die sich ihm bietende Chance zur Flucht ungenutzt verstreichen lässt. Das erste Mal eilt er trotz der Grausamkeit des Wärters diesem zur Hilfe und rettet ihn vor dem Ertrinken, was ihn erneut die Grausamkeit und Ungerechtigkeit der Polizeimacht am eigenen Körper erfahren lässt. Die freiwillige Rückkehr in ein repressives System erfolgt noch ein weiteres Mal, dieses Mal allerdings im Bewusstsein darum. Als er Gavrilos überlistet, ihn zur Geisel nimmt und seine Befreiung erzwingt, bricht er in Lachen aus und wirft die dem Wärter zuvor abgenommene Waffe weg. Er gesteht, trotz der durch ihn erfahrenen Erniedrigungen dem Wachmann nie ernstlich etwas anzutun zu können. Gavrilos nimmt die Waffe an sich und hält sie dem Gefangenen an den Kopf, dessen Lachen nun abrupt abreißt. Der Wärter drückt ab, doch die Pistole ist nicht geladen. Er gibt zu, ihn bei der nächsten sich ihm bietenden Chance zu töten und informiert ihn im nächsten Atemzug über seine bevorstehende Verlegung. Strahinjas Freude darüber führt zu verletzenden Worten und der Frage nach dem Wert ihrer Freundschaft. Gavrilos gesteht ihm seine Zuneigung, die er mit der Veränderung seiner Persönlichkeit seit dem Bekanntwerden mit dem Häftling argumentiert. So habe er begonnen, das zu hassen, was auch Strahinja hasst, das zu lieben, was auch er liebt. Worte eines in seiner Liebe verblendeten Mannes. Daraufhin weist Strahinja auf die Unmöglichkeit einer Freundschaft auf Grund der bestehenden, sie voneinander trennenden Gitterstäbe hin und sperrt sich selbst wieder ein. Gavrilos trauriger Anblick wird mit Strahinjas Lied unterlegt, der auf seiner Pritsche liegend und mit zugedecktem Kopf über den Verrat und die Enttäuschungen der Liebe zu singen beginnt.



Machtwechsel: Chronologie eines gescheiterten Ausbruchsversuchs

Die Sequenz gehört zu den beeindruckendsten des Films und zeigt sehr deutlich die langsame Verschmelzung der beiden Figuren zu einer einzigen, wodurch die stereotypen Figurenkonstellationen an Schärfe verlieren und eine klare Differenzierung zwischen den charakterlichen Gegensätzen nahezu unmöglich wird. Ausschlaggebend ist hier die auf den ersten Blick unmotivierte und freiwillige Rückkehr des Häftlings. Da Strahinja ihre Annäherung als eine logische Konsequenz der Situation bezeichnet, kann die Freundschaft nicht mehr als Rechtfertigung für sein Zurückweichen herangezogen werden. Die einzig logisch anmutende Auslegung seines Verhaltens scheint in der allzu großen Angst vor dem Unbekannten oder aber in seinem masochistischen Wesenszug zu liegen. Doch selbst wenn eine schlüssige Erklärung zu fehlen scheint, verweisen die angeführten Überlegungen auf eine bestehende Gleichartigkeit im Charakter der beiden Männer. Denn Gavriilo hat ebenfalls eine unermessliche Angst davor, sich gegen die Regeln des Gefängnisses aufzulehnen und diesem den Rücken zu kehren, auch wenn er – ähnlich wie Strahinja –, mehrere Male von einem Austreten aus der Ordnung und einer Kündigung spricht. Als Wärter sieht er sich ebenfalls als Gefangener, der dazu verdammt ist, seine Tage hinter den Gefängnismauern zu fristen.

Die psychologische Deutung der Charaktere könnte anhand unzähliger Beispiele noch endlos fortgesetzt werden. Doch stellt sich die Frage, ob die Film-analyse dadurch nicht zu ausufernd werden und ihre erklärende Funktion anhand von konkreten Beispielen einbüßen würde. Ich denke, dass die von mir

hier besprochenen Aspekte vollkommen ausreichen, um einen Eindruck von dem komplexen Verhältnis der beiden Männer zu gewinnen. So gilt es nur noch darauf hinzuweisen, dass ihr Verhalten oftmals der Dynamik der Situation entspringt. Das bedeutet, dass das Spiel der beiden Schauspieler über weite Strecken beim Zuschauer den Eindruck einer Improvisation hinterlässt, die letztendlich weit weniger auf dem Drehbuch, als vielmehr auf ihrer eigenen Intuition basiert.

In diesem Kontext ist auch das Ende des Films zu sehen. Gavrilko, der die Flucht Strahinja bei seiner Verlegung geplant hat und auf die Umsetzung des Vorhabens drängt, tötet auf freiem Feld den Häftling durch mehrere Schüsse. Die Erklärung für seine Tat findet sich in der durch den Gefangenen erfahrenen Zurückweisung. Denn Strahinja lehnt Gavrilkos Vorschlag, ihn auf seiner Flucht zu begleiten, entschieden ab und zerstört damit mit einem Schlag die Vorstellung des Wärters von einer gemeinsamen und vielleicht sogar glücklichen Zukunft. Als die erklärenden Worte ihre tröstende Wirkung verfehlen, rennt Strahinja davon und findet so seinen Tod. Jedes Ziel des Wärters wird aus einer anderen Kameraperspektive gezeigt. Seine Bewegungen verrichtet er langsam, was seine Handlung überlegt, logisch und keineswegs impulsiv erscheinen lässt. Hier kommen mehrere Aspekte zu Tragen: etwa die Willkür der Polizeimacht, die sich nicht um die Rechtfertigungen hinsichtlich ihres oft grenzwertigen Verhaltens zu scheren braucht. Gavrilko wird die Ermordung des Häftlings sicherlich als Notwehr proklamieren und kann so nicht für sein Vergehen belangt werden. Die Sequenz zeigt aber auch die Unberechenbarkeit des Menschen. Die extreme Reaktion auf die Zurückweisung lässt auch auf ein Mehr als Freundschaft und auf tiefe, teils homoerotische Gefühle schließen, die Gavrilko in Strahinja den Heilsbringer und Retter aus seiner eigenen Misere sehen lassen. Als er sich dem Toten nähert, wird sein Gesicht noch einmal im *close-up* gezeigt. Erst jetzt scheint er das Ausmaß seiner Tat zu realisieren. Er

blinzelt und schluckt schwer, bevor er sich schließlich langsam auf den Weg zurück in das im Hintergrund sichtbare Gefängnis macht.



Der Reigen der Macht: Vergeltung und Rückkehr

Im Licht der Vorgeschichte ergeben sich allerdings mehrere brauchbare Motive für den Mord am Häftling Strahinja Petrović. Der Zuschauer, welchem der Vorgängerfilm des Regisseurs, *PRE ISTINE*, bekannt ist, wird darin eventuell die Vergeltung für den Mord an einem Unschuldigen sehen. Der Machtkampf, der von den ehemaligen Kriegsgegnern Jahre später weitergeführt wird, wird in *ZAZIDANI* mit der Liquidierung des siegreichen Strahinja durch den als Substitut für den Ermordeten agierenden Gavriilo zu Ende gebracht.

Den Charakter der Substitution erhält der Mord auch vor dem Hintergrund der persönlichen Lebensgeschichte des Wärters. Gavriilo scheint sich hier für den bereits einmal erlebten Vertrauensbruch zu rächen. Anstatt Jordan, den eigentlichen Schuldigen und Verräter, trifft sein Zorn den gewissermaßen unschuldigen Strahinja. Die Härte in Gavrilos Vorgehen kann mit der

verblüffenden Ähnlichkeit im Verhältnis des Wärters zu den beiden Männern argumentiert werden.

Ein letzter Aspekt, der den Mord psychologisch und philosophisch zu erhellen vermag, ergibt sich aus den vorhergegangenen Dialogen zwischen dem Wärter und seinem Gefangenen. In einer früheren Szene nämlich begründet Strahinja den von ihm verübten Mord mit seiner Absicht, in der Auseinandersetzung mit dem späteren Opfer selbst getötet und damit erlöst zu werden. Gavrilos Mord an Strahinja lässt sich dann auch als Erfüllung seines eigenen zuvor geäußerten Wunsches verstehen.

Egal, wie der Zuschauer das Ende des Films interpretiert – stets findet sich darin ein Moment der Wiederholung. Die Konflikte aus der Vergangenheit sind nicht vergessen, der Kampf um die Vormachtstellung wird weiter geführt. Der Regisseur Kokan Rakonjac zeigt das Leben als die Wiederkehr des immer Gleichen, als ein Beschreiten elliptischer Kreise, aus denen es trotz der fortschreitenden Zeit kein Entkommen gibt.

5.4.6 Zeitlicher Bezug und Aktualität

Ein wichtiger Grundkonsens unter den Regisseuren der *Schwarzen Welle* bestand in der Thematisierung der Lebensweisen und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Problematiken im damaligen Jugoslawien. Mit seinem Film ZAZIDANI weicht der Regisseur Kokan Rakonjac ein wenig davon ab, indem er die Handlung nicht mit den zur damaligen Zeit vorherrschenden, nationalen Gegebenheiten in Verbindung bringt. Zwar nimmt er in dem inoffiziellen Vorgängerfilm PRE ISTINE direkten Bezug auf die kriegerische Vergangenheit seiner Heimat, indem er die Erzählung rund um zwei ehemals auf feindlichen Seiten kämpfende Veteranen aufbaut. In ZAZIDANI selbst findet sich jedoch nur eine winzige Anspielung darauf, die als ein politischer Seitenhieb verstanden werden kann. So rät der Wärter dem Gefangenen nämlich, bei seiner Flucht über die Staatsgrenze sofort politisches Asyl zu beantragen. Strahinja, der sich

nie für Politik interessiert hat, lehnt dies ab. Doch Gavrilov betont, dass ihm das Ausland sicherlich Asyl gewährt, wenn er angebe, wegen Mordes an einem wichtigen Parteimitglied eine weitere Verschärfung der Strafmaßnahmen zu erwarten. Dies ist im gesamten Film die einzige explizit getätigte Aussage zur jugoslawischen bzw. internationalen Politik. Anders als der Großteil seiner Regisseurkollegen gibt sich Rakonjac in dieser Hinsicht also durchaus zurückhaltend, was dennoch nicht bedeutet, dass sich der Film einer politischen Interpretation komplett versagt.

Wie die Analyse aufgezeigt hat, liegt die Relevanz des Filmes *ZAZIDANI* nämlich weniger im Aufzeigen eines definierten Verhältnisses zwischen zwei Persönlichkeiten in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit, als vielmehr in der allgemeinen Gültigkeit des hier thematisierten Machtverhältnisses. *ZAZIDANI* ist eine Parabel über Systeme, die auf der Grundlage eines bestehenden Machtgefälles funktionieren. Die geographischen Gegebenheiten oder institutionellen Ausformungen verlieren als Spezifika an Bedeutung, da die Macht weniger als eine Form, sondern vielmehr als ein Kräfteverhältnis verstanden werden muss.³⁰² Dieses besteht nicht nur in Gefängnissen, sondern auch in Schulen, Krankenhäusern, Psychiatrien, Armeen, Familien etc. Institutionen wie eine Haftanstalt ermöglichen zwar auf Grund ihrer Geschlossenheit eine rasche Analyse der bestehenden Machtverhältnisse. Jedoch darf dabei die Macht nicht von den Institutionen her untersucht werden.³⁰³ Das gilt es auch im Hinblick auf den besprochenen Film im Auge zu behalten.

Das Wirken der Macht wird hier exemplarisch am Schicksal zweier anfänglich konträr zueinander stehenden Figuren sichtbar gemacht. Die in einem Großteil der jemals produzierten Spielfilme zur Anwendung kommende Figurenkonstellation ist eine notwendige Grundvoraussetzung für das Verständnis der herrschenden Machtverhältnisse. Denn erst in dem Moment, in welchem

³⁰² Vgl. Deleuze 1992: 99.

³⁰³ Vgl. Foucault 2005: 257f.

es innerhalb dieser zum Widerstand und zur versuchten Auflösung der bestehenden Verhältnisse kommt, werden diese sichtbar.³⁰⁴ Im Film übernimmt der Gefangene Strahinja Petrović die Aufgabe, das System des Gefängnisses mit seiner Willensstärke und seinen philosophischen Ausführungen in Zweifel zu ziehen und in seinen Ausbruchsversuchen die scheinbar unanfechtbare Macht des Direktors und des Wärters über die Häftlinge sichtbar zu machen und in Frage zu stellen. Warum scheint die willkürliche Bestrafung des Gefangenen vor der Gesetzeslage und gewissen Moralvorstellungen durchaus legitim zu sein? Durch die Ausklammerung des Tathergangs und des Gerichtsverfahrens zwingt der Regisseur sein Publikum, sich mit scheinbar einfachen Wahrheiten, wie etwa der Eingliederung des Häftlings im hierarchischen System des Gefängnisses unter dessen Direktor und dessen Wärters, auseinanderzusetzen. Rakonjac löst die strenge Hierarchie durch eine geschickte Kameraführung auf und macht die gesellschaftlichen Positionen der zwei Hauptfiguren austauschbar, indem er die beiden aufeinander reagieren lässt und die Optionen der Gewalt und des Konsenses sowohl für Gavriilo als auch für Strahinja bereithält. Damit wird die Eindeutigkeit des bestehenden und vormals so eindeutigen Machtverhältnisses verändert. Wer sich auf welcher Seite der Gitterstäbe befindet und wer auf das Handeln des anderen einen größeren Einfluss und damit eben Macht ausübt, ist plötzlich nicht mehr klar ersichtlich. Auch wenn im Film der Gefängnisdirektor als letzte Instanz über die Behandlung des Gefangenen entscheidet und dem Publikum damit als eine Orientierungshilfe innerhalb der institutionellen Machtverhältnisse dient, wird durch die Entwicklung und die Konzentration auf die beiden Hauptfiguren die Thematik Macht aus dem Kontext der Haftanstalt herausgelöst. Das befreit sie natürlich nicht aus den bestehenden Machtverhältnissen, sondern verlegt die Diskussion darum nur auf eine andere, allgemeinere Ebene. Ein Entkommen aus der auf das Individuum wirkenden Macht ist ohnehin nicht möglich, wie etwa die (freiwillige) Rückkehr

³⁰⁴ Vgl. Foucault 2005: 243f.

Gavrilos und Strahinjas in das Gefängnisgebäude zeigt. Im Verständnis der französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari könnte ihr Verhalten als ein Beschreiten negativer Fluchtlinien gelten. Diesen Linien folgend gelingt dem Individuum zwar der Ausbruch aus den bestehenden Verhältnissen, kehren allerdings notwendigerweise auch dorthin wieder zurück.

Ganz gleichgültig, ob ZAZIDANI nun unter Rückgriff auf die Schriften von Michel Foucault oder Deleuze und Guattari erklärt wird – letztendlich bleibt der daraus gezogenen Schluss derselbe. Der Film ist eine gelungene Parabel über die Freiheit und Unfreiheit des Menschen.

5.5 Želimir Žilnik: Rani radovi (1969)

5.5.1 Sequenzprotokoll und Inhalt

00'00 Exposition

1. Titel, Genre, credits.
2. Familie und Wohnsituation der Protagonistin werden porträtiert. Sie selbst äußert den Wunsch nach einem besseren Leben.
3. Situation wird gemeinsam mit zwei Freunden rekapituliert.

04'18 Formierung einer revolutionären Gruppierung

4. Exposition des vierten Gruppenmitglieds. Mobilisierung.
5. Auszug der Protagonistin aus dem Elternhaus. Verabschiedung der Schwester.
6. Sex der Protagonistin mit einem Gruppenmitglied. Politisierung des Geschlechtsakts. Erster symbolischer Tod der Protagonistin.

12'52 Aufbruch aufs Land

7. Reise der Gruppe mit einem Auto zur Landbevölkerung.
8. Ankunft im Dorf. Interview mit einem Kriegsveteranen und Instandsetzung landwirtschaftlicher Maschinen.
9. Sexuelles Abenteuer der Protagonistin mit einem zweiten Mitglied der Gruppe.

28'29 Aufklärung und Vorantreiben der eigenen Interessen

10. Vortrag der Protagonistin über Selbstbefriedigung und Verhütung.
11. Jahrmarkt.
12. Prügelei zwischen der Gruppe und der Dorfbevölkerung.
13. Bestrafung eines feigen Gruppenmitglieds.
14. Auslosung der sexuellen Partner.
15. Kampfübungen und Verbrennung des Käfers. Bestrafung der Männer.

51'12 Arbeiterschaft

16. Solidarisierung der Gruppe mit dem Proletariat.
17. Arbeit in einer Zementfabrik. Protagonistin verliert Bewusstsein.

18. Gemeinsames Duschen der Protagonistin und dem dritten Gruppenmitglied. Werden von den anderen erwischt.
19. Protagonistin versucht die emotionale Annäherung an Marko, wird aber zurückgewiesen. Protagonistin kehrt in ihr Elternhaus zurück.

66'53 Ende einer deklarierten Komödie

20. Alltag zu Hause.
21. Die drei Männer suchen die Protagonistin auf. Streit über die Ernsthaftigkeit der revolutionären Absichten. Ermordung der Protagonistin durch die Männer.

„Once upon a time there lived a girl named Jugoslava. She had beautiful blond hair, a superb body and an unspoiled twenty year old soul. Her father was a drunkard, and her life was a sad one. So she decided to change the world. With three devoted friends she leaves home to seek the answer to the riddle of the wise old Marx - 'How can man become master of his fate?!'.“

So lautet Želimir Žilniks Antwort auf die Frage nach der Handlung seines Debütfilms RANI RADOVI, welcher als Teil der Retrospektive im November 1969 im *Museum of Modern Art* in New York gezeigt wurde.³⁰⁵

Besonders die vom Regisseur verwendete Phrase des „Es war einmal“ mag überraschend anmuten, die als stilistisches Merkmal von Märchen und Sagen gilt und das Erzählte als etwas Fiktives ausweist. Allerdings sollte dieses bald Wirklichkeit werden. Mit dem Mord an Jugoslava, der attraktiven und gutgläubigen Protagonistin des Films, schuf Žilnik nämlich bereits eine Parallele zum späteren gewaltsamen Auseinanderbrechen des jugoslawischen Staates. Vielen Kritikern galt der Regisseur deshalb als scharfen Beobachter und weiser Prophet der politischen Entwicklungen in seinem Heimatland.³⁰⁶

³⁰⁵ Die Beschreibung findet sich im Informationsblatt zur Retrospektive.

³⁰⁶ Vgl. Gržnić 2006: 68.



Gruppenbild:
Vier die auszogen, um die Welt zu verändern

In RANI RADOVI scheitern Jugoslava und ihre drei Mitstreiter in ihrem Kampf um ein besseres und gerechteres Leben, welches sie seit der Konsultation der kommunistisch-marxistischen Schriften für möglich halten. Die Bauern, welchen sie Unterstützung bei der Umsetzung notwendiger Reformen, etwa der Geburtenkontrolle, anbieten, vertreiben sie zornig aus ihrem Dorf. Die Arbeiter, welchen sich die Gruppe aus Solidarität mit ihnen anschließt, ignorieren sie. „Für wen arbeiten wir hier eigentlich?“, fragt einer der jungen Revolutionäre die die Fabrik verlassenden Arbeiter und bekommt keine Antwort. Doch letztlich scheitert die Gruppe nicht an ihrer Umwelt, sondern an ihren eigenen Ansprüchen und insbesondere an ihrer Forderung nach freier Liebe. Als zwei Mitglieder die junge Frau mit dem dritten beim Liebesspiel erwischen, spaltet diese Entdeckung die Gruppe. Jugoslava, die ihr Projekt als gescheitert sieht, kehrt enttäuscht zu ihrem stets betrunkenen Vater, der unterwürfigen Mutter und der noch unmündigen Schwester nach Hause zurück. Als ihre drei ehemaligen Mitstreiter sie dort aufsuchen, eskaliert der Streit. Jugoslava wird von den Männern gewaltsam hingerichtet. Ihr Leichnam wird in Brand gesetzt und auf dem Feld zurückgelassen.

In dem Aufeinandertreffen von kommunistischer Ideologie und sozialistischer Wirklichkeit gibt es zwar immer wieder Momente, die in ihrer poeti-

schen Gestaltung über einen gewissen Zauber verfügen. Und trotzdem scheint es mir, auf die Inhaltsbeschreibung des Regisseurs zurückkommend, weitaus sinnvoller, von RANI RADOVI weder als einem Märchen, noch als einer Komödie, sondern vielmehr als einer tragischen Parabel über den menschlichen Wunsch nach Freiheit zu sprechen.³⁰⁷ Meine Annahme soll in weiterer Folge anhand einer differenzierten Analyse des Inhalts argumentiert und nachvollziehbar gemacht werden.

5.5.2 Rani radovi im Œuvre des Regisseurs

Der diplomierte Jurist Želimir Žilnik setzte sich bereits während seines Studiums als aktives Mitglied einer politisch engagierten Jugendorganisation mit der jugoslawischen Gegenwart auseinander. So nahm er etwa Stellung zur Situation der vom Staat vergessenen Dorfjugend, die er zur Eigeninitiative und wirklichkeitsverändernden Taten ermutigte.³⁰⁸

Die Lebenssituation marginalisierter Bevölkerungsschichten stand auch im Mittelpunkt seiner ersten experimentellen Kurzdokumentationen. Bis zur Veröffentlichung seines Spielfilmdebüts RANI RADOVI entstanden vier solcher Bestandsaufnahmen – ŽURNAL O OMLADINI NA SELU, ZIMI [dt.: JOURNAL ÜBER DIE DORFJUGEND IM WINTER; 1967], PIONIRI MALENI, MI SMO VOJSKA PRAVA, SVAKOG DANA NIĆEMO KO ZELENA TRAVA [dt.: KLEINE PIONIRE, WIR SIND EINE RICHTIGE ARMEE, JEDEN TAG SPRIESSEN WIR WIE GRÜNES GRAS; 1968] und NEZAPOSLENI LJUDI [dt.: DIE ARBEITSLOSEN; 1968] –, welche neben der Dorfjugend auch das Alltagsleben von Waisenkindern und Arbeitslosen thematisierte. In LIPANSKA GIBANJA (1969) zeigte er schließlich seine Eindrücke von den Studentenunruhen in Belgrad.

In diesen nie mehr als zwanzig Minuten dauernden Streifen findet er zu einem im jugoslawischen Kino wohl einzigartigen, filmischen Ausdruck. Im

³⁰⁷ Die *opening credits* definieren den Film als eine Komödie.

³⁰⁸ Vgl. dazu das Interview mit dem Regisseur in Rosset und Press 1969: 49f. und 90.

Bemühen um eine möglichst objektive Darstellung der Wirklichkeit rückt Žilnik die Menschen in den Fokus seines Schaffens. Durch die Kombination von Großaufnahmen ihrer Gesichter mit persönlichen Erfahrungsberichten und der Einspielung von authentischem, politischem Tonmaterial lässt er Bilder entstehen, die die Kluft zwischen den Versprechen des Sozialismus und der Realität aufzuzeigen im Stande sind.

Mit einer ähnlichen Begründung wird der erst 27-jährige Želimir Žilnik bei den Filmfestspielen in Berlin 1969 für sein Werk RANI RADOVI mit dem Goldenen Bären für die beste Regie ausgezeichnet.³⁰⁹ Die Entscheidung der Jury gegen die als Favoriten ins Rennen gegangenen Mitstreiter John Schlesinger, Brian de Palma, Jean-Luc Godard und Rainer Maria Fassbinder für den jungen Debütanten wurde von Journalisten und Filmkritikern aus aller Welt sowohl begrüßt als auch verurteilt. Die jugoslawische Presse vermutete in der Auszeichnung einen böswilligen Angriff der westlichen Welt auf den Sozialismus, da diese einen solch wichtigen Preis an ein in ihren Augen anti-kommunistisches Werk verlieh.³¹⁰

Schon vor der Preisverleihung in Berlin hatte RANI RADOVI in der Heimat des Regisseurs für einige Aufregung gesorgt. Die jugoslawische Presse hatte vor dem Beginn der Dreharbeiten über sein neues Filmprojekt berichtet und Auszüge aus dem Drehbuch veröffentlicht.³¹¹ Ein am Drehort anwesender Journalist der Zeitschrift *Filmski svet* schrieb regelmäßig über die Fortschritte der Dreharbeiten, wobei er sich wiederholt beeindruckt von den unter unwirtschaftlichen Bedingungen erbrachten physischen Höchstleistungen der Schauspieler zeigte.³¹² Der gesamte Produktionsprozess konnte auf diese Weise von der Öffentlichkeit und von den Behörden mitverfolgt werden. Dennoch forderte Tito nach der Fertigstellung ein Aufführungs- und Distributionsverbot für den Film

³⁰⁹ Der genaue Wortlaut der Begründung für die Auszeichnung wurde z.B. in der Ausgabe der *Abendzeitung* vom 06.07.1969 abgedruckt.

³¹⁰ Zur Rezeption des Filmes im In- und Ausland vgl. Gržnić 2006: 68f.

³¹¹ Milenković 5.12.1968.

³¹² Vgl. Angelus 5.12.1968.

ein, welches er mit der verzerrten Darstellung der jugoslawischen Wirklichkeit und der sexuellen Freizügigkeit der Schauspieler argumentierte. Žilnik erzielte vor Gericht eine Aufhebung des Verbotes mit der Auflage, einige inhaltliche Änderungen vorzunehmen. Zudem wurde er aus der kommunistischen Partei Jugoslawiens ausgeschlossen.³¹³ In all diesen Turbulenzen wurde ihm gerade noch rechtzeitig die Ausreise nach Deutschland gewährt, wo sein Debütfilm im Wettbewerb der Berliner Filmfestspiele gezeigt werden sollte.

Trotz des von diesem Zeitpunkt an verschärften Vorgehens der staatlichen Institutionen gegen den Regisseur engagierte sich dieser auch weiterhin gesellschafts- und sozialpolitisch. In seiner Kurzdokumentation CRNI FILM [dt.: SCHWARZER FILM] aus dem Jahr 1972 zeigt er die Schwierigkeiten im temporären Zusammenleben der eigenen Kleinfamilie mit einer Gruppe von Obdachlosen, der er mit dem Versprechen auf eine endgültige Lösung ihrer Wohnungssituation Asyl gewährt. Žilniks Bemühungen scheitern, und so kehren die Männer am Ende wieder auf die Straße zurück. Nach erneuten Problemen mit den jugoslawischen Zensurbehörden bei den Dreharbeiten zu seinem nächsten Spielfilm SLOBODA ILI STRIP [dt.: FREIHEIT ODER CARTOONS; 1972] verließ Žilnik im selben Jahr seine Heimat und wanderte nach Deutschland aus, wo er das Leben der (jugoslawischen) Gastarbeiter zu dokumentieren begann. Ende der 1970er Jahre kehrte er nach einigen Jahren im Exil wieder in seine Heimatstadt Novi Sad zurück, wo er weitere Filme – für Fernsehen und Kino – über an den Rand gedrängte Gesellschaftsgruppen wie Roma, Transsexuelle und Kriegsveteranen drehte.

Seine Werke werden auf diversen Filmfestivals, wo er als stets gern gesehener Gast gilt, immer wieder mit Preisen ausgezeichnet. Seit 1997 ist Žilnik als Lektor an verschiedenen Universitäten – Stanford, London, Malmö, Wien etc. – aktiv, was ihm die Möglichkeit bietet, im direkten Kontakt mit den Studenten die Notwendigkeit der politischen Intervention zur Verbesserung der

³¹³ Vgl. Gržnić 2006: 69.

eigenen und fremden Lebenssituation zu diskutieren. Bis zum heutigen Tag gilt Žilnik als kritische Stimme und mahnendes Gewissen seines Landes.

5.5.3 Die Dreharbeiten

In RANI RADOVI kamen wesentliche Erneuerungen im jugoslawischen Kino der 1960er Jahre zum Tragen. Diese sollen hier mit Blick auf die Dreharbeiten zu Žilniks Debütfilm skizziert werden. Als eine der wichtigsten Entwicklungen galt die auf Grund der schlechten budgetären Situation vieler Autoren verstärkte Zusammenarbeit mit Laienschauspielern. Für RANI RADOVI engagierte Žilnik die amtierende jugoslawische Schönheitskönigin Milja Vujanović, den Filmkritiker Bogdan Tirnanić, den Architekten Čedomir Radović und den Schauspielstudenten Marko Nikolić. Wie viele Regisseurkollegen ging Žilnik bei den verpflichteten Laien von mehr Einsatzbereitschaft, Leinwandpräsenz und Authentizität im Vergleich zu den Profis aus. Besonders Tirnanić sollte die an ihn gestellten Erwartungen auch erfüllen.³¹⁴ Die Dreharbeiten zu RANI RADOVI begannen im Dezember 1968 in der Umgebung von Novi Sad, Serbien, und fanden trotz der winterlichen Temperaturen im Freien statt. Eine weitere Herausforderung neben der Kälte waren jene Szenen, die von den Darstellern im Hinblick auf ihre Authentizität vollen Körpereinsatz forderten. Von den gespielten Prügeleien, Militärübungen u.ä. trugen sie häufig blaue Flecken und Prellungen davon.³¹⁵ Die Arbeit mit Laienschauspielern barg auch Risiken in sich. Bei den Dreharbeiten mit einigen lokalen Landwirten kam es beinahe zur Vergewaltigung der Hauptdarstellerin. Im Spiel vergaßen die Männer den fiktionalen Charakter ihrer Handlungen und rissen Vujanović die Kleider vom Leib. Als der Regisseur schließlich und gerade noch rechtzeitig intervenierte, entschuldigten sie sich, erschrocken über sich selbst, bei der jungen Frau.³¹⁶

³¹⁴ Vgl. Angelus 5.12.1968 und Lazarević 18.02.1968.

³¹⁵ Vgl. Angelus 5.12.1968.

³¹⁶ Vgl. ebd.

Dennoch wurde die Arbeit mit Laienschauspielern von vielen der Autoren der *Schwarzen Welle* als lohnend empfunden. Unzählige Werke liefern auf Grund ihrer Authentizität den Beweis für die Richtigkeit ihrer Annahme. Auch RANI RADOVI stellt in diesem Fall keine Ausnahme dar.

5.5.4 Chronologie und Aufbau

Die Behauptung einiger Filmkritiker, dass sich die Handlung des Filmes einer strengen Chronologie der Ereignisse entsagt – was von ihnen als Ausdruck der revolutionären und avantgardistischen Herangehensweise des Autors gewertet wurde –, ist nur teilweise haltbar.³¹⁷ So stimmt es, dass die einzelnen Sequenzen des Mittelteils nicht kausal miteinander verbunden sind und damit ebenso gut eine andere zeitliche Reihung einnehmen könnten. Doch da der Film das Entstehen und das Ende einer revolutionären Bewegung exemplifiziert, ist die Zeitlichkeit der thematisierten Geschehnisse von weit größerer Bedeutung als auf den ersten Blick angenommen.

Auf formaler Ebene erzielt der Regisseur eine zeitliche Strukturierung durch die Verwendung von Zwischentiteln.³¹⁸ Von der Genrebezeichnung „Komödie“ abgesehen, welche direkt nach dem Titel eingeblendet ist und die Erwartungshaltung des Zuschauers in eine bestimmte Richtung lenkt, finden sich noch fünf weitere solcher Texttafeln im Film. Diese dienen einerseits dazu, die nachfolgenden Sequenzen mit Hilfe einer Überschrift, etwa „Politisches Theater“ oder „Rückkehr unter Menschen“ zu bündeln und damit zu klassifizieren. Andererseits jedoch wirken sie als politische Parolen, die das kritische Potential des Filmes unterstreichen und beim Zuschauer eine Stellungnahme im Geiste erwirken sollen. Als Beispiele hierfür wäre etwa die aus einer slowenischen Zeitung entnommene Schlagzeile „Demokratie – ja, Verfall – nein“ oder aber das Karl Marx zugeschriebene Zitat „Revolutionen sind die Lokomotiven

³¹⁷ Vgl. Gržnić 2006: 71.

³¹⁸ Zum polemischen Charakter der Zwischentitel vgl. DeCuir 2011b: 194.

der Geschichte“ zu nennen.³¹⁹ Dass diese Inserts in ihrer Anordnung auch den Werdegang der revolutionären Bewegung und damit der Handlung widerspiegeln, zeigt nicht zuletzt die letzte Texttafel, die folgende Aussage des französischen Revolutionärs Louis-Antoine-Léon de Saint-Just wiedergibt: „Wer die Revolution nur bis zur Hälfte bestreitet, gräbt sich sein eigenes Grab.“ Als ein strukturierendes Element auf der Handlungsebene fällt diese Aussage mit dem Tod der Protagonistin am Ende des Films zusammen.

Eine Chronologie ergibt sich nicht nur durch den Einsatz der Schriftelemente, sondern auch auf der Handlungsebene selbst, da die Protagonistin Jugoslava mit allen drei männlichen Nebenfiguren sexuelle Beziehungen unterhält. Diese sind zeitlich klar voneinander abgrenzbar und können unter Zuhilfenahme des Sequenzprotokolls bestimmten Handlungseinheiten zugeschrieben werden. Die Exposition der Figuren und ihre Zusammenführung in einer revolutionären Gruppe werden von Jugoslavas Beziehung zu dem intellektuellen Dragiša dominiert. Beim Aufenthalt auf dem Land gilt ihr Interesse dem bodenständigen Kruno, unter den Arbeitern dem schüchternen Marko. Erst gegen Ende des Films treten die Männer der jungen Frau erstmals geschlossen gegenüber und konfrontieren sie mit ihrer Polygamie.

Der Entwicklung der Figurenkonstellationen und der damit einhergehenden Gruppendynamik ist in den vorhandenen Untersuchungen und Besprechungen von RANI RADOVI meines Erachtens zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden.³²⁰ Zwar wird in ihnen immer wieder die von den Figuren angestrebte Befreiung sowohl auf politischer, als auch auf sexueller Ebene erwähnt. Doch der Fokus der Analysen liegt stets auf der formalen Gestaltung und den unzähligen interdisziplinären Anspielungen, die angeblich den revolutionären Charakter des Films bedingen. Die Figuren werden unter dem Hinweis auf ihre Schablonenhaftigkeit außer Betracht gelassen. Durch den Verzicht auf die Fi-

³¹⁹ DeCuir 2011b: 195.

³²⁰ Vgl. Gržnić 2006 und DeCuir 2011b.

gurenanalyse wird das Untersuchungsfeld zu Ungunsten des gesamten Werks eingeschränkt. Dies soll hier nachgeholt werden, indem die Figuren als auch ihre Beziehungen zueinander analysiert und mit Hilfe der daraus gewonnenen Erkenntnisse der recht klassische Handlungsverlauf aufgezeigt werden soll. Damit einhergehend soll Žilniks Deklaration der Körperlichkeit als allgemeiner Ausgangspunkt für jedwedes revolutionäres Handeln nachvollziehbar gemacht werden.³²¹ Denn der Glaube an das revolutionäre Potential der menschlichen Physis scheint mir innerhalb der jugoslawischen Kinematographie ein weit bedeutenderes und wirkungsmächtigeres Moment der Veränderung zu sein, als es das Spiel des Regisseurs mit den formalen Gestaltungsmitteln jemals sein könnte.

5.5.5 Exposition der Charaktere

Die Hauptfigur Ein *close-up* zeigt ein mit Schaum bedecktes Gesicht einer Frau, die dem Zuschauer einen guten Morgen wünscht. Diese Einstellung wiederholt sich zwei Mal und wechselt sich dabei mit einer zweiten, die einen älteren Mann beim Ausheben eines Grabens zeigt, ab.



Saubere Exposition:
Reinwaschung der Hauptfigur

³²¹ Vgl. Gocić 2003: 97.

Während die junge Frau ihr langes Haar trocknet, berichtet eine Kinderstimme aus dem Off über den seit dem Ende des Krieges gleichbleibenden, ärmlichen Lebensstandard in Jugoslawien. Nach einem Schnitt sieht der Zuschauer das Mädchen, welches durch einen Kurzhaarschnitt und eine Bluse in ihrem Auftreten reifer und älter wirkt. Ihre ohnehin bereits auf Grund der Größe der Nase, des Mundes und der Lücke zwischen ihren Schneidezähnen prägnanten Gesichtszüge werden durch ihre eindringliche Mimik unterstrichen. Den Vortrag über ihr bescheidenes Leben, welches den Ansprüchen des Sozialismus nicht gerecht wird, schließt sie mit dem Hinweis, ein Bett mit ihrer Schwester teilen zu müssen. Dies sei aber keineswegs unhygienisch und zudem übernachtete diese ohnehin nur selten zu Hause.

Die ersten Filmminuten ermöglichen einen tiefen Einblick in die Lebenswelt der Hauptfigur und geben bereits bestimmte, im weiteren Verlauf immer wieder aufgenommene Themen vor. So arbeitet die Exposition der Protagonistin mit starken Gegensätzen, die einer dualistischen Weltsicht entspringen. Das Publikum assoziiert die junge Frau auf Grund ihrer Nacktheit, der Waschung und des dabei entstehenden Seifenschaums mit Reinheit und Unschuld. Der ältere Mann vermittelt im Gegensatz dazu bereits durch sein Aussehen Elend, Armut und Derbheit, aber auch weil er die (rhetorische) Frage nach täglicher Selbstbefriedigung stellt. Die junge Frau wünscht allen Menschen eine bessere Zukunft. Aus sehr ärmlichen und schwierigen Familienverhältnissen stammend – wenig später erfährt der Zuschauer, dass sie unter der Alkoholsucht ihres Vaters zu leiden hat – bedient sie so die Erwartungen des Publikums, welches in ihr eine sympathische und gut aussehende Weltverbesserin oder Märtyrerin sieht. Die Exposition zielt demnach auf die Entstehung eines emotionalen Nahverhältnisses zu der weiblichen Hauptfigur ab. Die Bemerkung des kleinen Mädchens, dass ihre Schwester selten daheim übernachtete, wird so kaum mehr wahrgenommen. Ein aufmerksamer Zuschauer wird hier allerdings einen ersten Hinweis auf ein entscheidendes Charakteristikum der Hauptfigur vermuten und

sich folgende Frage stellen: wo verbringt eine solch attraktive, junge und damit in gewisser Weise noch unselbständige Frau ihre Nächte, wenn nicht in ihrem Elternhaus? Die Antwort darauf liefert die erste Einstellung nach dem Schnitt, die einen in der Totalen zentrierten Fabrikschlot zeigt. In Zusammenhang mit der Exposition kann dieser als ein phallisches Symbol verstanden werden, welches eine visuelle Anspielung auf den nächtlichen Verbleib der Protagonistin ist.

Ausgesprochen wird die Frage nach ihrem nächtlichen Fernbleiben wenige Minuten später schließlich von ihrem Vater. Als er alkoholisiert sein Gleichgewicht verliert und auf einen beheizten Ofen fällt, eilen ihm seine Ehefrau und die ältere Tochter zu Hilfe, was seinen Zorn über den Schmerz noch weiter anfährt. Tobend richtet er die Hand gegen die beiden, u.a. auch um Antworten auf die von ihm gestellten Fragen zu bekommen. Doch der Versuch, durch Gewalt seine Stellung als Familienoberhaupt zu sichern, scheitert. Mit einem Blick auf die Eltern und der Hand bereits auf der Türklinge verkündet die junge Frau, nicht mehr in dieses Haus, in welchem der Feudalismus regiert, zurückzukehren. Der Grund für ihren Entschluss ist nicht nur der Alkoholismus des Vaters, sondern sein Despotismus und seine Forderung nach dem bedingungslosen Gehorsam der weiblichen Familienmitglieder. Mit ihrem Fortgehen entzieht sie sich der Kontrolle des Vaters. Im Vorbeigehen verabschiedet sie sich von ihrer kleinen Schwester, der sie einen Biss von ihrem Apfel anbietet.³²² Bei ihrem Auszug trägt die junge Frau ihr langes, blondes Haar zu Zöpfen geflochten. Ihre Kleidung, die für ihren Körper viel zu weit, zu groß und eher praktisch als elegant wirkt, scheint nicht zufällig ausgewählt worden zu sein. Mit Hilfe der formlosen Arbeitshose und des dunklen Anoraks verbirgt sie ihre Schönheit und Weiblichkeit und geht damit bestehenden, geschlechtsspezifischen Kleidungskonventionen aus dem Weg. In ihrem Erscheinungsbild

³²² Die Szene erinnert sehr stark an das biblische Motiv der Verführung Adams durch Eva. In Žilniks Film findet sich eine Vielzahl solch symbolträchtiger Anspielungen, auch und besonders häufig auf der Basis der kommunistischen Ideologie.

nähert sie sich ihren drei männlichen Mitstreitern an, die in den vorhergehenden und nachfolgenden Szenen ebenfalls in die Handlung eingeführt werden.



Biblische Symbolik:
Auszug und Verführung der Jugend

Die Mitstreiter Die männlichen Protagonisten werden beiläufig und in Ausrichtung auf die weibliche Hauptfigur eingeführt. Zur leichteren Orientierung sollen ihre Namen vorab genannt werden, obwohl der Film über weite Teile ohne deren Nennung auskommt³²³: Dragiša, Kruno und Marko.

Dragiša und Jugoslava suchen Marko an seinem Arbeitsplatz, einer Fabrik, auf. Die beiden beobachten ihn schweigend, wie er gewissenhaft Sand in mehrere kleine Schlote schüttet und anschließend auf das heiße Fabriksdach uriniert. Wenig später grillen sie gemeinsam Würstchen über den dampfenden Schloten. Die Figuren präsentieren sich hier trotz der Abwesenheit des vierten Mitglieds das erste Mal als eine Gruppe. Ihre Zusammengehörigkeit signalisieren sie durch ihr ähnliches Erscheinungsbild. Alle tragen abgetragene Jeans und Halbschuhe, ein weißes Hemd und darüber einen dunklen Pullover. Da

³²³ Die Namen der Männer erfährt der Zuschauer zu einem relativen späten Zeitpunkt im Film nur durch einen Zufall, nämlich, als Jugoslava ihre Namen zwecks einer Auslosung auf ein Stück Papier schreibt, wobei ihr die Kamera „heimlich“ über die Schulter blickt. Der Name der Hauptfigur fällt im Film kein einziges Mal und wurde nur durch die Veröffentlichung des Drehbuchs bekannt. Das Ausbleiben der Namen negiert den individuellen Charakter der Figuren und bewerkstelligt unter anderem eine allgemeinere, vom jugoslawisch-sozialistischen Kontext weitgehend unabhängige Interpretation des Filmes.

der starke Wind allen Figuren die Haare ins Gesicht bläst und dieses teilweise verdeckt, lässt sich eine erste Unterscheidung der Männer nur anhand folgender äußerer Auffälligkeiten treffen: Marko trägt einen hellen Arbeiterkittel und Dragiša längeres Haar. Die Sequenz liefert allerdings keine Erklärung für die Bekanntschaft der drei Figuren. Einzig und allein Jugoslavas Bemerkung, „Wir müssen schauen, woran wir sind“, lässt ein gemeinsames Unternehmen der drei erraten.



Das Abenteuer Leben:
improvisiertes Grillen auf dem Fabriksdach

Hier lassen sich jedoch Beobachtungen zum Gruppenverhalten der Mitglieder machen, die zu einer ersten brauchbaren Charakterisierung der Gruppe führen. Einen wichtigen Anhaltspunkt liefert der scheinbar auf ein notwendiges Minimum reduzierte Dialog in der Sequenz. Selbst auf Jugoslavas provozierende Behauptung, dass die häusliche Gewalt eine verständliche Konsequenz der Beschäftigungssituation des Vaters sei, reagieren die Männer mit Schweigen. Die Gruppenmitglieder lassen damit die Bereitschaft bzw. die Fähigkeit zur Kommunikation vermissen. Ein weiteres und positives Charakteristikum ist ihr offensichtliches Talent zur Improvisation, das sie mit dem Grillen der Würste unter Beweis stellen. Damit sind bereits zwei wichtige Wesenszüge der Gruppe definiert. Die Gruppe macht im Handlungsverlauf keine nennenswerten Entwicklungen durch, die die hier angestellten Beobachtungen noch

sinnvoll ergänzen könnten. Der erste von der Gruppe gewonnene Eindruck liefert damit bereits einen entscheidenden Hinweis auf ihr Scheitern. Dies wird jedoch im Folgenden noch näher zu beleuchten sein.

Mit der Einführung des vierten und damit letzten Gruppenmitglieds kommt es zu einer Differenzierung in der Konzeption der Figuren. Dragiša, Marko und Jugoslava suchen gemeinsam Kruno auf, der in einer provisorisch eingerichteten Werkstatt zwischen Kübeln und Flaschen mit der Herstellung von Molotowcocktails beschäftigt ist. Größtenteils erfüllt er die Kleiderordnung der Gruppe, auch wenn er als einziger eine gestreifte Anzughose trägt. Sein markantestes Erkennungszeichen sind seine dunklen und breiten Koteletten. Wie seine beiden männlichen Mitstreiter kann auch er nicht als auffallend attraktiv oder hässlich beschrieben werden. Ihr gewöhnliches Aussehen unterstellt sie optisch der gut aussehenden und anziehenden weiblichen Hauptfigur, die in dieser Sequenz als Anführerin der Gruppe auftritt und deren Gründungs-idee und Zielsetzung bekannt gibt. Als Dragiša auf Krunos Aufforderung seine brennende Zigarette wegwirft und damit einen kleinen Flächenbrand entfacht, zitiert Jugoslava Dante Alighieri: „Eine mächtige Flamme entsteht aus einem winzigen Funken.“ In den folgenden Minuten wird klar, dass sich dieses Zitat auf die Erfolgshoffnungen der Gruppe ummünzen lässt. Während Auszüge aus einem Werk von Moša Pijade, eines engen Vertrauten Titos, über das Problem des Fetischs gelesen, die Sozialistische Internationale geträllert und rezitiert und Kruno dabei in Ketten gelegt wird, fasst Jugoslava den Beschluss, die Menschen in ihren Dörfern zu besuchen, um sie über die Zukunft des sozialistischen Staates aufzuklären. Damit wird die Rollenverteilung innerhalb der Gruppe festgelegt. Jugoslava verfügt über eine uneingeschränkte Entscheidungs- und Befehlsgewalt innerhalb der Gruppe, die von keinem der drei Männer angefochten wird. Dragiša, der die Textstellen auswendig rezitiert und dabei theatralisch auf und ab läuft, präsentiert sich als der Intellektuelle der Gruppe. Kruno hingegen ist für die Herstellung der Waffen verantwortlich. Am wenigst-

ten eindeutig funktioniert die Aufgabenzuschreibung bei Marko. Als Erwerbstätiger nimmt er innerhalb der Gruppe scheinbar eine Außenseitersrolle ein. Erst gegen Ende des Films wird sich diese Annahme bestätigen.³²⁴

In den ersten, gut acht Minuten erhält der Zuschauer somit sämtliche für das Verständnis des Films notwendigen Informationen, die nochmals kurz zusammengefasst werden sollen. Den dramatischen Auftakt bildet die familiäre Situation der Hauptfigur namens Jugoslava, die nach einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit ihrem alkoholisierten Vater Zuflucht und Unterstützung bei drei jungen, ebenfalls armen, aber engagierten Männern sucht. Diese erklären sich dazu bereit, sie in ihrem Kampf für eine Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Sinne des Kommunismus tatkräftig zu unterstützen.

5.5.6 Versuch zur sexuellen Selbstbestimmung

Sex und Gewalt Jugoslava möchte also die Welt verändern und setzt deshalb bei der bestehenden Geschlechterordnung an. Dass es ihr um ein anderes, ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Mann und Frau geht, macht sie mit ihrem Auftreten eindeutig. So negiert sie – anders als ihre Mutter und Schwester – ihre Weiblichkeit durch formlose, weite Kleidung. Mit Hilfe des Kleidungsstils nähert sie sich in ihrem Aussehen jenem der Männer an. Sie verfügt zudem frei über ihre Sexualität und lebt promiskuitiv. Die junge Frau unterhält zu allen Mitstreitern sexuelle Beziehungen. Wie sich diese darstellen und wie sie sich auf die Gruppendynamik und damit auch auf den Handlungsverlauf auswirken, soll im Folgenden kurz skizziert werden.

Zum ersten Sex im Film kommt es zwischen Jugoslava und Dragiša. Bereits von Anfang an wirken die beiden in ihrem Umgang miteinander vertraut. Dragiša verhält sich der Protagonistin gegenüber sehr zuvorkommend. Diese wiederum unterrichtet nur ihn von ihrem Vorhaben, nicht mehr nach Hause

³²⁴ Vgl. dazu 56'55"-57'40".

zurückzukehren. Es mag deshalb nicht weiter verwundern, dass auf die emotionale Nähe schon sehr bald eine körperliche folgt. Die Sexszene schließlich kombiniert körperliches Begehren und bewaffnete Aggression, wodurch sie sich deutlich von den beiden nachfolgenden unterscheidet.

Den szenischen Auftakt bildet eine private Waffenübung der beiden. Nach dem Schnitt wird die Handlung ins Innere eines spärlich eingerichteten Zimmers verlegt. Die Kamera ist auf Dragiša gerichtet, der vor einer Wand steht und seinen Blick auf einen imaginären Punkt neben der Kamera fixiert hält. Auf interessante Weise inszeniert Žilnik hier Männlichkeit. Dragiša zieht seinen Cardigan aus, indem er dabei nach hinten fasst und das Kleidungsstück so über seinen Kopf zieht. Ein „typisch“ männlicher Bewegungsablauf, der in mehrfacher Wiederholung gezeigt wird. Damit wird der eigentliche Akt hinausgezögert. Aus dem Off schlägt Jugoslava vor, ihm etwas vorzulesen, um ihm seine Nervosität zu nehmen. Es folgt die laute Lektüre einer Textstelle über Scham und Revolution, die sie den *Deutsch-Französischen Jahrbüchern* von Karl Marx entnimmt.³²⁵ Ihr Vorschlag und die Wiederholung weisen Dragiša als einen unerfahrenen und deshalb unsicheren Liebhaber aus. Dieses Bild, welches trotz des Habitus wenig mit Geschlechterstereotypen gemein hat, ergänzt den Identitätsentwurf eines jungen, intellektuellen Revolutionärs. Während Jugoslava noch liest, wechselt die Einstellung. Dragiša sitzt nun auf dem Boden, das Kinn auf sein Knie abgestützt. Die Kamera folgt seinem Blick und zeigt das vor ihm liegende Buch, dessen Seiten er mit einem Revolver in der Hand umblättert. Nacktheit und Bewaffnung stehen dabei im deutlichen Widerspruch zueinander. Der Revolver kann sicherlich als der Versuch gedeutet werden, eine Machtumkehr zwischen den Geschlechtern herbeizuführen. Doch erst durch die Bezugnahme zur vorgelesenen Textstelle erscheint Dragiša als eine Verkörperung des neuen, revolutionären Geistes. Schließlich reißt Jugoslavas Stimme aus dem Off ab. In einem *close-up* sind ihre Hände -

³²⁵ Vgl. Marx 1962: 427f. und 433f.

mit perfekt gepflegten Nägeln - zu sehen, wie sie Dragiša liebevoll sein langes, dunkles Haar aus dem Gesicht streichen. Erst jetzt berühren die beiden einander und zeigen körperliche Intimität. Hier verlagert sich der Fokus auf die junge Frau. Als diese dem auf dem Rücken liegenden Dragiša auf den Bauch steigt, fährt die Kamera langsam über ihren nackten, makellosen Körper hin zu ihrem lachenden Gesicht. In der Einstellung wird sie als Venus inszeniert.³²⁶ Erfolgreich weicht sie dabei Dragišas beharrlichen Versuchen, etwas über ihre sexuelle Vergangenheit zu erfahren, aus. Im Gegenangriff fordert Jugoslava ein Kompliment ein. „Mit dir könnte ich es sieben Mal in einer Nacht treiben“, gesteht ihr daraufhin der junge Mann. Doch seine Worte klingen weit weniger nach einer aufrichtig gemeinten Liebesbekundung, als nach machohaftem Prahlern. Dragiša fehlt es offensichtlich an Feingefühl, welches ihn auf sein Gegenüber eingehen lässt. Die bei den Gruppenmitgliedern bereits diagnostizierte Kommunikationsunfähigkeit wird hier ein weiteres Mal ersichtlich.

Die Szene zeigt neben den unzähligen Geschlechterrollenbildern auf beeindruckende Weise auch den Zusammenhang zwischen Sex und Macht auf, welcher in weiterer Folge zur größten Bedrohung für den inneren Zusammenhalt der Gruppe wird. Der Machtkampf zwischen den Geschlechtern gewinnt bei Dragiša und Jugoslava durch deren Positionierung im Bildkader an Sichtbarkeit. So ist die Frau während dieser intimen Szene mehrheitlich in stehender Position zu sehen, wohingegen Dragiša meistens am Boden liegt oder sitzt. Die darin ausgedrückte Hierarchie wird erst am Ende der Sequenz gestürzt. Jugoslava streicht auf einem Tischchen Butterbrote, die sie dem am Boden neben ihr sitzenden Dragiša reicht. Die Rollenverteilung erfolgt also ganz im klassischen Sinne. Die Frau zeigt sich für die Verpflegung des Mannes zuständig. Doch die Harmonie täuscht. Denn bereits im nächsten Moment gibt sich Jugoslava kampflustig und greift Dragiša in seiner Männlichkeit an, indem sie

³²⁶ Über die Nacktszenen und das Ablegen der Scham spricht die Schauspieler Milja Vujanović mit Lazarević 18.02.1968.

an seiner Potenz zweifelt. Als Reaktion darauf springt dieser auf und feuert sechs Schüsse – die exakte Anzahl der noch ausstehenden versprochenen Geschlechtsakte – in ihre Richtung ab. In der Verlängerung des eigenen Körpers wird der Revolver zum Substitut für die ausbleibende Erektion. Der Einsatz der Waffe kann demnach nicht nur als gewaltsamer Versuch zur Wiederherstellung der männlichen Vormachtstellung innerhalb der Beziehung, sondern auch als ein bildlicher Verweis auf die brutale Natur des Geschlechtsaktes verstanden werden.³²⁷ Die Schüsse selbst dienen als Warnung und Einschüchterungsversuch. Dragiša verfehlt sein Ziel, und aus dem Off sind schließlich Jugoslavias wimmernde Worte zu hören: „Warum scherzt du?“



Die Potenz der Waffenträger: Parallelsetzung von Sexualität und Gewalt

Die Szene weist damit einen Grundkonflikt des Filmes aus. Die als freizügig und liberal skizzierte Hauptfigur trifft auf einen jungen Mann, der sich in seiner (sexuellen) Unsicherheit nur durch den Rückgriff auf ein sehr traditionelles Männerbild zu helfen weiß. Das Aufeinanderprallen solch verschiedenartiger Welten wird im weiteren Verlauf des Filmes wiederholt thematisiert und in seiner Form variiert, was den Handlungsausgang vorwegnimmt. Doch bevor die Schlusszene genauer betrachtet wird, soll der Frage nach den Spezifika der Beziehungen zwischen Jugoslava und den anderen beiden Gruppenmitgliedern nachgegangen werden.

³²⁷ Zur geschlechtlichen Codierung von Bewaffnung und Gewaltausübungen vgl. auch Wiesinger 2008: 64.

Sex und Aufklärung In Kruno findet Jugoslava ihren zweiten Liebhaber. Ein Ausflug aufs Land, welcher den beiden die Gelegenheit zu Intimitäten bietet, ist eine direkte Gegenüberstellung der zur gleichen Zeit innerhalb der Gruppe bestehenden reaktionären und fortschrittlichen Vorstellungen von Sexualität. Als wichtiger Bezugspunkt dient dabei die freie Verfügung darüber, d.h. die sexuelle Selbstbestimmung.

Bereits zu Beginn der Sequenz äußert sich Jugoslava überraschenderweise ablehnend zur Masturbation, da sie gesundheitliche Risiken für die Männer in sich berge. Kruno, der sich zur Selbstbefriedigung bekennt, wird von ihr als ein Mann mit „austrocknender Wirbelsäule“, d.h. als einer ohne Rückgrat bezeichnet. Trotz ihrer Unstimmigkeiten kommt es zur Annäherung. Kruno, der nackt, aber in seinen Schuhe steckend, um das Auto herumläuft, setzt sich auf den Fahrersitz neben Jugoslava, die mit entblößter Brust auf dem Beifahrersitz kauert. Schablonenhaft und im Sinne einer stereotypen Rollenverteilung fordert sie Kruno dazu auf, sie zu wärmen. Bevor dieser der Aufforderung nachkommt und eine Jacke über ihre nackten Schultern legt, versichert er sich wiederholte Male ihrer noch bestehenden Freundschaft - eine sonst wohl eher dem weiblichen Geschlecht zugeschriebene Verhaltensweise. Sein postkoitales Verhalten bestätigt und widerlegt damit gleichzeitig die traditionelle Vorstellung von Männlichkeit.

Bei einer isolierten Betrachtung der Sequenz kann trotzdem nicht mit Sicherheit von einer sexuellen Interaktion der beiden ausgegangen werden, da sie sich weit weniger eindeutig als bei Jugoslava und Dragiša darstellt. Erst in der Aufdeckung der Promiskuität der Hauptfigur gegen Ende des Films gilt diese Annahme als bestätigt, doch soll bereits hier von ihr ausgegangen werden. Weniger wichtig als die Darstellung des Aktes scheint mir hier ohnehin die Relativierung der konventionellen Vorstellungen von Sex zu sein. Die bei Jugoslava und Dragiša noch gegebene Intimität und Häuslichkeit des geschlossenen Raumes werden gegen eine unwirtliche und feindliche Landschaft eingetauscht.



Bruch mit den Konventionen:
Sex unter Freunden und an neuen Orten

Im Verlust der räumlichen Sicherheit vollzieht sich auch eine Befreiung des Begehrens durch seine Auslagerung weg von (Ehe-)Betten. Den Trieben kann und wird folglich an allen möglichen und unmöglichen Orten Folge geleistet.

Mit der Variabilität des Ortes geht auch jene der Sexualpartner einher. Diese wird von Jugoslava in einer der folgenden Szenen noch zusätzlich forciert, indem sie in Anwesenheit einer jungen, dunkelhaarigen und durchaus attraktiven Bauersfrau die jeweiligen Geschlechtspartner einander zulöst. Als das Los Kruno und Jugoslava füreinander bestimmt, will sich dieser jedoch nicht seinem Schicksal fügen und anstatt seiner Dragiša nominieren. Über die Gründe seiner Verweigerung wird der Zuschauer im Unklaren gelassen. Als einzige brauchbare Erklärung bietet sich der bereits stattgefundene Sex der beiden an, der eine Wiederholung aus unerfindlichen Gründen ausschließt. Seine Verweigerung aber bedeutet ein Zuwiderhandeln gegen das angestrebte Freiheitsideal der Gruppe, die den Sex als reine Form der Triebbefriedigung versteht. Sex wird in ihrer Auffassung davon von den eigenen Gefühlen, den Umständen und dem betreffenden Gegenüber abstrahiert und büßt so seinen Einfluss auf das soziale Leben der Menschen ein. Damit wird er weit weniger besonders und vor allem eins: austauschbar. Krunos Verhalten bedeutet ein unerwünschtes Emotionalisieren des zweckorientierten Geschlechtsverkehrs, worauf Jugoslava als Gruppenführerin und Betroffene gleichermaßen gedemütigt und aufgebracht

reagiert. Mit ihren Beschimpfungen erzielt sie allerdings nur ihren eigenen vorübergehenden Ausschluss aus der Gemeinschaft. Kruno und Dragiša zerren sie aus dem Raum und versperren die Türen. Ähnlich wie zuvor in der Sexszene mit Dragiša zeichnet sich hier ein Verhaltensmuster der Männer ab, die auf das progressive Vorgehen der jungen Frau in intimen Angelegenheiten mit Gewalt reagieren.

Einem ähnlichen pragmatischen Fortschrittsgedanken folgt Jugoslava in ihrer sexuellen Aufklärungsarbeit, die sie während ihres Ausflugs mit Kruno an der weiblichen, bäuerlichen Dorfbevölkerung leistet. Der Regisseur inszeniert diese in einer für ihn typischen Weisen, indem er die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion verschwimmen lässt. Zu Beginn der halbdokumentarischen Sequenz stellt Jugoslava unterschiedlicher Positionen zur weiblichen Selbstbefriedigung und unterschiedliche Verhütungsmittel vor. Die Bilder funktionieren selbsterklärend und so verzichtet der Regisseur auf Kommentare von Seiten der Vortragenden. Auf die anschließend vom ausschließlich weiblichen Publikum gestellten Fragen zur Geburtenregelung gibt Jugoslava keine direkten Antworten, sondern beginnt das Thema unter dem Rückgriff auf das kommunistische Gedankengut aufzurollen. Schwangerschaften könnten zwar durch den Gebrauch von Verhütungsmitteln verhindert werden, allerdings habe dies keinerlei Auswirkung auf die Stellung der Frau innerhalb der gegebenen Gesellschaftsordnung. In Anlehnung an die Kommunistin Clara Zetkin versteht sie diese nämlich als „eine Folge der gesellschaftlichen, auf den Produktionsverhältnissen fußenden Zustände einer gegebenen Zeit“.³²⁸ Eine Veränderung der gesellschaftlichen Situation der Frau und damit einhergehend auch der Bruch der Vormachtstellung des Mannes innerhalb der Familie kann in Jugoslavas Augen nur durch eine Veränderung der Arbeitsverhältnisse und – hier unterscheidet sich ihre Position deutlich von jener Zetkins – durch die Zerstörung der Monogamie als Beziehungsideal herbeigeführt werden. Denn

³²⁸ Zetkin zitiert in Puschnerat 2003: 149.

diese zeigt sich letztendlich auch für die Aufrechterhaltung einer patriarchalen Gesellschaftsordnung verantwortlich.



Jugoslavas Aufklärungsunterricht:
Gegenüberstellung zweier Lebenswelten

Ähnlich wie bereits zuvor beim Auslösen der Sexualpartner wird auch hier die Figurenkonstitution von Ambiguität bestimmt. In ihren Ausführungen gelingt es Jugoslava nämlich nicht, eine Brücke zwischen Theorie und Praxis für ihre Zuhörerinnen zu schlagen. Damit verfehlt sie ihren Aufklärungsauftrag. Die kommunistische Ideologie scheitert an der Realität.

Falsche Scham, fehlende Worte und romantische Liebe Ähnlich ausführlich wie die Andeutung des sexuellen Aktes zwischen Jugoslava und Dragiša zu Beginn stellt sich auch jene zwischen ihr und Marko gegen Ende des Filmes dar.³²⁹ Hier gilt es allerdings zu beachten, dass die Figuren auf Grund ihrer Erfahrungen und Enttäuschungen eine, wenn auch relativ kleine, Entwicklung durchgemacht haben. In ihrem Versuch einer revolutionären Bewegung ist die Gruppe bereits gescheitert, als es zur Annäherung zwischen den Genannten kommt.

Die Kulisse für das Liebesspiel bildet dieses Mal ein Industriegelände. Im gegenseitigen Übereinkommen entschließt sich die Gruppe, das Schicksal der

³²⁹ Der tatsächliche Geschlechtsakt musste auf Geheiß der Zensurbehörde aus dem Film gestrichen werden. Vgl. Gocić 2003: 97.

Arbeiterschaft zu teilen, da diese für ein revolutionäres Aufbegehren noch nicht bereit zu sein scheint. Doch ihre Vorstellungen habe wenig mit der Wirklichkeit gemein. Die Arbeit in einem Zementwerk erweist sich als schwer und eintönig. Jugoslava bricht unter der körperlichen Belastung zusammen und verliert das Bewusstsein. Dieser Vorfall erschüttert die Moral der Gruppe. Zwischen Marko und Dargiša, die sich voller Sorge um die Ohnmächtige kümmern und sie mit Hilfe einer Zitrone ins Bewusstsein zurückholen, entflammt ein Streit über die Notwendigkeit des Widerstands. Angesichts der schlechten wirtschaftlichen Lage und der hohen Arbeitslosenrate sei der Kampf gegen menschenunwürdige Arbeitsbedingungen ohnehin aussichtslos. In dieser Frustration über die aktuelle Situation finden Marko und Jugoslava schließlich zueinander. Als sie nebeneinander in der Umkleidekabine sitzen, steht Jugoslava auf, um sich von ihren über und über mit Zement bedeckten Kleidern zu befreien. Marko erhebt sich ebenfalls und stellt sich zum Fenster, welches sich im Hintergrund befindet. Immer wieder wirft er der jungen Frau über seine Schulter heimliche Blicke zu. Jugoslavas Entkleiden begleitet Marko mit einem Seelenstriptease. Er äußert den Wunsch nach mehr persönlichen Gesprächen und einem näheren Kennenlernen. Marko ist damit das erste Mitglied der Gruppe, welches explizit deren unzureichende Kommunikation erkennt und verurteilt. Er selbst macht dafür seine Verschiedenartigkeit verantwortlich, welche er aber nicht näher auszuführen weiß. Anstatt Stellung zu nehmen, verlässt Jugoslava schweigend den Raum und begibt sich unter die Dusche. Von dort aus erteilt sie dem noch angekleideten Marko unter der Bedingung, nicht hinzuschauen, die Erlaubnis, ihr nachzufolgen. In der Dusche findet eine Blickumkehr statt. Nun beobachtet Jugoslava den nackten Marko heimlich über ihre Schulter, während sie ihm selbst das aktive Schauen auch weiterhin untersagt. Als Marko seine Seife nicht findet kann, seift Jugoslava ihm mit ihrer den Rücken ein. Der Körperkontakt und die entspannende Wirkung des warmen Wassers lassen Erotik

aufkommen, welche zuerst in den liebevollen Neckereien, schließlich aber in den Küssen der beiden ihren Ausdruck findet.



Jugoslava und Marko:
Echte Gefühle und die Reinheit der Fleischeslust

Anders als die bereits gezeigten sexuellen Abenteuer zeugt ihre Intimität, auch auf Grund des Ambientes, von Reinheit und Unverfälschtheit. Dieser Eindruck wird auch nicht von Jugoslavas unpassendem Gedenken an Friedrich Engels zerstört, der ihr zufolge das Potential zur ehrlichen, geschlechtlichen Liebe einzig beim Proletariat gegeben sah. Doch ihr Verhältnis scheint weit darüber hinauszugehen. Zwar wenden sich Jugoslava und Marko beide beschämt voneinander ab, als Dragiša und Kruno sie gemeinsam unter der Dusche erwischen. Das hindert Jugoslava aber nicht daran, auch weiterhin Markos Nähe zu suchen. Dieser jedoch verhält sich nach dem „Vorfall“ ihr und ihrem Vorschlag gegenüber, gemeinsam ein leer stehendes Zimmer in der Arbeiterbaracke für sich zu nutzen, abweisend. Immer wieder fordert er sie auf, ihn mit ihren Ideen für ein besseres Leben in Ruhe zu lassen und im Frauentrakt ein Bett zu beziehen. Schließlich gelingt es Jugoslava zwar, Marko zur Besichtigung des besagten Raumes zu bewegen, allerdings gibt er sich davon unbeeindruckt, sodass sie aufbricht und nach Hause zurückkehrt.

Die Sequenz zeigt sehr deutlich, wie weit der revolutionäre Charakter der Hauptfigur selbst von traditionellen Vorstellungen durchdrungen ist. Ihre politischen Ideale treten durch die augenscheinlich erwachten, romantischen Ge-

fühle zu Marko in den Hintergrund. Ihr ganzes Glück hängt plötzlich von der Schaffung eines persönlichen Lebensraums für sich und den Geliebten ab. Damit wird gleichfalls die traditionelle romantische Liebe als einziges anzustrebendes Ideal im Leben eines Menschen profiliert. Dieser Aspekt gibt meines Erachtens den Anstoß zu einer weiteren, spannenden und durchaus möglichen Interpretation des Filmes. Bis zum heutigen Tag gingen Kritiker und Wissenschaftler in ihrer Rezeption und Analyse vermehrt davon aus, dass die männlichen Mitstreiter hinsichtlich des revolutionären Gruppengedankens scheitern und aus Gründen ihrer patriarchalen Erziehung, ihres verletzten Stolzes oder aber aus einem Impuls heraus Jugoslava ermorden.³³⁰ Dabei übersahen sie, dass Jugoslava bereits zuvor von ihrem eigenen, revolutionären Anspruch ablässt. Ihr Sehnen nach Privatsphäre und einem eigenen, renovierten und geschmückten Wohnraum stellt bereits einen Verrat an der kommunistischen Idee und die Bejahung des bürgerlichen Daseins und des damit einhergehenden monogamen Beziehungsideals dar. Ihr Engagement für die Liebe ist von größerer Bedeutung als jenes für die Politik.³³¹ Ihr demonstrativer Austritt aus der Gruppe ist die letzte Stufe ihres sich durch den gesamten Film ziehenden Scheiterns. Damit sollen die männlichen Figuren nicht keineswegs von ihrer Verantwortung am Ende der revolutionären Gruppierung freigesprochen werden. Doch zeigt die Interpretation, dass auch Jugoslava ihren Teil dazu beiträgt und deshalb nicht als unfehlbare und einzig wahre Revolutionärin innerhalb der Gruppe gelten kann.

5.5.7 Gewaltdarstellungen

In *RANI RADOVI* mag die Häufigkeit der Gewaltdarstellungen überraschen, welche in einem semantischen Nahverhältnis zu sexuellen Thematiken stehen. Die Kombination der beiden Bereiche ergibt sich aus der Tatsache, dass „Ge-

³³⁰ Vgl. Gržnić 2006: 66.

³³¹ Die Meinung, dass die Liebe und das damit verbundene persönliche Glück stets wichtiger als die Politik ist, wurde auch vom Regisseur selbst vertreten. Vgl. Angelus 1.1969.

walt und Sexualität [...] physisch-psychische Erregungszustände [sind], die in ihrer Exzessivität einander vergleichbar sind“.³³²

Die Verbindung von Sex und Gewalt wird in RANI RADOVI etwa am Liebespiel zwischen Jugoslava und Dragiša vorexerziert, welches mit dem Griff zur Waffe endet. Als ein weiteres eindrückliches Beispiel sei hier die Vergewaltigung der Hauptfigur angefügt, die den Höhepunkt einer anfänglich harmlosen Prügelei darstellt. Dabei wird der sexuelle Übergriff der Bauern durch den bestehenden Konflikt legitimiert, da gerade in Streitsituationen der weibliche Körper seit jeher als bevorzugte Beute gilt.³³³ Der Angriff auf die Weiblichkeit findet nicht nur in dem brutalen Vorgehen der Männer, sondern auch im tatsächlichen Beschmutzen des Körpers statt.³³⁴ Trotz einer Reduktion des Tones auf die Geräusche, die beim Wälzen auf dem schlammigen Untergrund entstehen, verliert die Szene nichts von ihrer schockierenden Wirkung.

Ähnlich dem Sex wird die Gewalt im Film allerdings auch als eine Möglichkeit zur (intensiven) Körpererfahrung präsentiert, was ihre negative Konnotation bis zu einem bestimmten Punkt nivelliert. In RANI RADOVI legitimieren zwei unterschiedliche Sachverhalte die Anwendung von Gewalt. Innerhalb der Gruppe wird Gewaltausübung als spielerische und deshalb harmlose Umgangsform gesehen und inszeniert. Etwa, wenn die vier Möchtegern-Revolutionäre bei einer Militärübung ihren Tod durch Erschießen simulieren, raufend einen Hügel hinunterrollen oder sich gegenseitig mit Kohlköpfen bewerfen. Auf der Metaebene referieren diese Szenen meist die realpolitische Situation der damaligen Zeit. Der jugoslawische Staat fühlte sich durch die Invasion des Warschauer Paktes in der Tschechoslowakei in seiner Existenz bedroht und zog als Vorbereitung für den Ernstfall seine Jugend zu militärische Übungen ein.³³⁵ Die im Film gezeigten Militärübungen sind zugleich auch eine Karikatur der

³³² Metz 2010: 69.

³³³ Vgl. ebd.

³³⁴ Besonders zu dieser Szene im Film äußerten sich die Kritiker vorwiegend negativ. Vgl. Ranković 1970: 259.

³³⁵ Vgl. Žilnik nach DeCuir o.D.

Vergangenheit des eigenen Landes, welches seine Partisanen in historischen Tradierungen zu unbesiegbaren und unsterblichen Kämpfern werden ließ. Werkimmanent bereiten die Szenen den Zuschauer auf den grausamen und tragischen Ausgang des Filmes vor, der durch das spielerisch-aggressive Verhalten der Gruppenmitglieder eingeleitet wird.

Eine Legitimierung findet Gewalt auch in Form von der Bestrafung. Für ihr nonkonformes Verhalten wird die Gruppe um Jugoslava sowohl von den Dorfbewohnern mit Prügeln, als auch von den Polizisten bestraft, die den drei Männern zu einem Kurzhaarschnitt zwingt. Das Kürzen des Haares ist ein gewaltsamer Angriff auf die Individualität, der den revolutionären Willen brechen und auf symbolischer Ebene die männliche Potenz schwächen soll.



Das breite Spektrum körperlicher Bestrafungen

In der Gruppe selbst werden nur ein einziges Mal Strafmaßnahmen gegen ein Mitglied eingeleitet. Dragišas Flucht vor der bereits beschriebenen Schlägerei wird ihn von seinen Mitstreitern verübelt. Für seinen Verrat an der Gruppe erntet er anfänglich noch mahnende Worte und wüste Beschimpfungen, doch die Bestrafung wird schon bald in Form von körperlicher Züchtigung fortgesetzt. Dragiša wird an den Füßen an das Auto gebunden, das losfährt und ihn hinter sich her über schlammigen Untergrund zieht. Unterlegt wird diese Szene mit der Geräuschkulisse eines Gefechts, welche den gruppeninternen Konflikt plötzlich den Anstrich einer ernstzunehmenden kriegerischen Ausein-

andersetzung verpasst.³³⁶ In der darauffolgenden Einstellung wird Dragiša ein Strick um den Kopf gelegt, der stetig enger zusammengezogen wird und sich immer tiefer in seine Stirn drückt. Dragišas teilnahmsloser Gesichtsausdruck gibt keinerlei Aufschluss über sein Schmerzempfinden. Erst als Jugoslava die Papierstreifen, die er sich zwischen seine Zehen geklemmt hat, anzündet und die Flammen seiner Haut gefährlich nahe kommen, zeigt er eine erste Reaktion auf die körperliche Bestrafung und entfernt hastig das brennende Papier. Was hier in den Vordergrund gestellt wird, ist eine intensive, aber schmerzliche Körpererfahrung, welche der Läuterung des Bestraften dient. Offen bleibt, ob die Bestrafung angeordnet oder von Dragiša selbst gewünscht wurde. Jugoslava nämlich überlässt es ihm, die Bestrafung entsprechend seinem eigenen Ermessen fortzusetzen oder abubrechen. Da ihr Dragiša keine Antwort gibt und stattdessen zu lächeln beginnt, ist zudem unklar, ob er die körperliche Gewalt als Buße oder masochistisches Vergnügen erfährt. Mit Sicherheit lässt sich aber sagen, dass Dragišas Verhalten den Ausschlag für interne Kontroversen und eine Spaltung der Gruppe gibt. Er ist der erste, der aus der Gruppe exkludiert wird und erst nach den Strafmaßnahmen als vollwertiges Mitglied zu ihr zurückfindet.

5.5.8 Innere Zerwürfnisse und das bittere Ende

Bereits vor dem eigentlichen Ende der Handlung zeichnet sich das Scheitern der Männer hinsichtlich des revolutionären Ideals ab. Deutlich wird dies an der Figur von Dragiša sichtbar, der dem Unterfangen gelassener und weniger verblendet als die anderen Mitglieder gegenübersteht. Seine häufig realistische Einschätzung der Situation stößt beim Rest der Gruppe allerdings auf Ablehnung, so etwa, als er für die Resignation der Zementarbeiter im Hinblick auf die schlechte Situation am Arbeitsmarkt Verständnis zeigt. Auch sein eigener

³³⁶ Die Aufnahmen wurden einer Berichtserstattung zum Vietnamkrieg entnommen. Zum referentiellen Charakter der Szene siehe weiter unten.

Idealismus und der Wunsch nach Veränderung schwinden angesichts solcher Lebenswirklichkeiten des jugoslawischen Durchschnittsbürgers.

Dass das Scheitern der Vier besonders gut an seiner Figur vorexerziert werden kann, liegt aber auch an seiner Vorrangstellung innerhalb der Gruppe. So ist er nämlich nicht nur der gesprächigste, handlungsfreudigste und auffälligste der drei Männer, sondern verfügt abgesehen von Jugoslava über die meiste *screen time*.³³⁷ Und schließlich ist es auch Dragiša, der die endgültige Auflösung der Gruppe heraufbeschwört. Jugoslava, die niedergeschlagen und frustriert über den ausgebliebenen Erfolg ihrer Bestrebungen in ihr Elternhaus zurückgekehrt ist, wird unter seiner Führung von ihren ehemaligen Mitstreitern aufgesucht. Sehr schön wird in ihrem Zusammentreffen bereits auf der bildsprachlichen Ebene aufgezeigt, dass die Gruppe als solche nicht mehr existiert. Während die Männer immer noch in ihre „Uniformen“ gekleidet sind, trägt Jugoslava beim Holzhacken (!) einen hellen Rock und einen gleichfarbigen Pullover. Damit unterläuft sie den bis zu diesem Zeitpunkt bestehende Kleiderordnung, welche zur Kenntlichkeit der vier jungen Menschen als Gruppe gedient hat. Als Rädelsführer fordert Dragiša Jugoslava auf, ihnen auf das offene Feld zu folgen und provoziert sie, indem er sie zum Sex mit ihnen allen auffordert. Als die junge Frau ihr Desinteresse an den Männern bekundet und das Weite suchen will, wird sie von ihnen eingeholt und unter Androhung von Gewalt zum Bleiben gezwungen. Erst jetzt scheint ihr die Ernsthaftigkeit der Situation bewusst zu werden. Keuchend, in leicht gebückter Haltung und von dem tätlichen Angriff gezeichnet – ihre Zöpfe haben sich gelöst, die Kleidung ist zerrissen – bemüht sie sich, Haltung zu bewahren. Selbstsicher und erbost demütigt sie schließlich die Männer, indem sie in ihre Richtung spuckt, sie als unfähig und ihre Taten als unzureichend beschreibt: „Ihr Idioten habt stets nur gespielt. Nichts habt ihr jemals zu Ende gebracht“. Auf ihre Anschuldigungen

³³⁷ Eine Erklärung dafür ist sicherlich die Begeisterung des Regisseurs über die Leinwandpräsenz des die Figur verkörpernden Filmkritikers und Laiendarstellers Bogdan Tirnanić. Vgl. Angelus 5.12.1968.

reagieren die Männer – wie könnte es anders sein? – mit Gewalt. Marko feuert drei Schüsse aus einem Revolver auf sie ab.³³⁸ Jugoslava sinkt wie bereits viele Male zuvor zu Boden, ist nun aber wirklich tot. Ein *close-up* zeigt Marko und Dragiša, wobei Erstgenannter entschlossen und selbstsicher, letzterer schockiert und überrascht wirkt. Kruno bedeckt Jugoslavas Leichnam mit der kommunistischen Flagge und legt die Hand auf den von Dragiša entzündeten Molotowcocktail. Mit seiner Geste verleiht er der Szene den Charakter einer zeremoniellen Verabschiedung. Nach einem kurzen Moment des Innehaltens vor dem brennenden Leichnam verlassen die Männer den Tatort. Ein eingeblendete Zitat des französischen Revolutionäres Saint-Just beendet den Film: „Jene, die die Revolution nur bis zur Hälfte ausführen, schaufeln sich ihr eigenes Grab.“

Dieses Ende wurde – wie bereits angedeutet – oftmals im Sinne des fehlenden revolutionären Kampfgeistes bei den männlichen Gruppenmitgliedern gedeutet, die Promiskuität der Hauptfigur als eine Kränkung ihre männlichen Stolzes erfahren und sich deshalb an ihr rächen. Meines Erachtens muss hier allerdings nicht von einem geplanten Mord ausgegangen werden, selbst wenn der Revolver, der Molotowcocktail und die kommunistische Flagge den Zuschauer wahrscheinlich zu anderen Schlüssen kommen lassen. Jugoslavas Ermordung scheint mir eher das Resultat einer dynamischen Entwicklung der Situation zu sein, die durch den gewohnt spielerischen Umgang der Mitglieder miteinander begünstigt wird. Die vernünftige Artikulation der eigenen Gedanken, Gefühle u.ä. in der Endsequenz ein letztes Mal zu Gunsten der Intuition und des affektiven Handels aufgegeben. Jugoslavas Tod ist demnach ein willkürliches, wenn auch logisches Ende dieses Spieles zwischen den Mitgliedern.³³⁹

³³⁸ Ähnlich wie in der Sexszene mit Dragiša verfügt die Anzahl der Schüsse über eine symbolische Bedeutung. Jeder Schuss kann als Vergeltungsschlag jedem einzelnen der drei männlichen Gruppenmitglieder zugerechnet werden.

³³⁹ Vgl. o.N. 24.07.1970.

5.5.9 Abschließende Bemerkungen zur Körperlichkeit

Žilnik setzte sich bereits vor seinem Spielfilmdebüt *RANI RADOVI* sehr intensiv mit der Beziehung zwischen Gesellschaft und Individuum auseinander, wobei er ein besonderes Interesse am menschlichen Körper zeigte. Dieser übernimmt bei Žilnik eine doppelte Funktion. Einerseits dient er dem Individuum als wichtigstes Instrument zur Subjektbildung und zum sinnlichen Erfahrungsgewinn.³⁴⁰ Andererseits aber legt der Körper bei Žilnik auch Zeugnis über den Zustand und die Entwicklung der Gesellschaft ab. Eine Demonstration dieser doppelten Körperfunktion lieferte der Regisseur bereits in einem seiner frühesten Kurzfilme. In *NEZAPOSLENI LJUDI* thematisiert er das Schicksal arbeitsloser Männer, deren Körper durch die Erwerbslosigkeit stark in Mitleidenschaft gezogen worden sind. Viele leiden auf Grund ihrer Mangelernährung an immer schlechter werdenden Zähnen, können sich aber keinen Zahnarztbesuch leisten. Aber auch ihr eigener Umgang mit dem Körper verändert sich, etwa weil sie zum Besuch öffentlicher Bäder gezwungen sind.

In *RANI RADOVI* geht Žilnik in seinem Verständnis von Körperlichkeit darüber hinaus. Hier wird der Körper zu einem Instrument im Kampf um eine sozialistische Gesellschaft, zum Ausdruck des Widerstands gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung. Der Protest erfolgt nicht mehr in Worten, sondern unter Rückgriff auf den eigenen Körper. Besondere Erfolgchancen spricht Žilnik dabei dem nackten Körper zu, der in einem deutlichen Kontrast zur Zivilisation den eigentlichen Urzustand des menschlichen Geschlechts präsentiert. Nacktheit hat bei Žilnik demnach nicht immer etwas mit Sex, sondern vielmehr mit Befreiung und Revolte zu tun:

„Der nackte menschliche Körper, welcher bis zum jetzigen Zeitpunkt noch nie aus dieser Perspektive in unserer Kinematographie zu sehen war, diene ihm als Ausdruck der Rebellion, als befreiter Gedanke im Raum.“³⁴¹

³⁴⁰ Vgl. Roksandić 21.10.1969.

³⁴¹ „Nago ljudsko telo, još nevideno iz tih uglova [...] u našoj kinematografiji, poslužio mu je kao izraz bunta, kao oslobođenja misao u prostoru.“ Angelus 1.1969.

In RANI RADOVI dient der menschliche und insbesondere der nackte Körper den Protagonisten als Experimentierfeld, auf welchem die eigenen und die fremden Grenzen ausgelotet und Tabus und eingefahrene Vorstellungen gebrochen und widerlegt werden.

„Mit dem Zeigen des nackten Körpers in diesem Film rufen wir nicht die Begierde der jungen Generation hervor, sondern wir versuchen, indem wir die Natürlichkeit dieses Körpers zeigen, diejenigen aus dem Takt zu bringen, welche sich an der Nacktheit stoßen.“³⁴²

Weit weniger beabsichtigt als eine Provokation der offiziellen Stellen war demnach ein Nachdenken über den eigenen Körper als eine grundlegende Voraussetzung zur Umgestaltung bestehender Systeme. Die Forderung nach gesellschaftlicher Veränderung wird vom Regisseur dabei nicht nur an den jugoslawischen Sozialismus gestellt.³⁴³ Durch präzise gesetzte (simulierte) Referenzen – etwa jene Szene, die die Arbeiter beim Verlassen der Fabrik zeigt und den ersten Spielfilm der Brüder Lumière referiert, oder Dragišas Bestrafung, die an die Berichterstattung im Vietnamkrieg erinnert – zwingt der Regisseur den Zuschauer auch zur kritischen Auseinandersetzung mit dem westlichen Kapitalismus. Letztendlich geht es ihm also ganz unabhängig vom Begriff der Ideologie um die auch heute noch aktuelle Frage: In was für einer Gesellschaft ist ein humanes und freies Leben möglich?

³⁴² „Mi nagim telom u ovom filmu ne izazivamo strasti mlade generacije, već pokušavamo, pokazujući izvesnu prirodnost tog tela, da izvedemo iz takta one koji se te nagosti sablažnjavaju.“ Žilnik nach o.N. 2.07.1969.

³⁴³ Zur grenzüberschreitenden Bedeutung des Filmes vgl. Orozović 9.08.1969.

6 Körper im Neuen Jugoslawischen Film

Die ausführliche Beschäftigung mit einzelnen Werken hat einen guten Einblick in die Thematiken und Funktionsweisen des *Neuen Jugoslawischen Films* bzw. der *Schwarzen Welle* gewährt. Gleichzeitig ist in den Filmbesprechungen bereits deutlich geworden, wie und welche gesellschaftlichen Kräfte und individuellen Bedürfnisse die Figuren als fiktive Wesen determinieren und strukturieren. Neben der Sexualität sind dies besonders der Wunsch nach Freiheit und das Streben nach Macht.

Auf der Grundlage dieser fünf Filmanalysen werde ich nun die Bedeutung von Körperlichkeit und die Funktion von Körperbildern für den gesamten *Neuen Jugoslawischen Film* untersuchen. Das Ziel ist es, Gemeinsamkeiten in den diversen Inszenierungen von Körpern herauszufiltern und Körperlichkeit damit einer brauchbaren Kategorie bei der Klassifikation der Filme zu machen. Gleichzeitig wird auf diesem Weg auch der politische Gehalt der Filme offengelegt und argumentiert.

Im ersten Teil des folgenden Abschnitts widme ich mich dem menschlichen Körper in seinem unterschiedlichen quantitativen Auftreten: als Individuum, als Paar, Gruppe oder Masse. Im zweiten Teil beschäftige ich mich dann ausführlicher mit dem geschlechtlichen Körper, wobei ich auf die Unterschiede in der Inszenierung des weiblichen und männlichen Körpers eingehe und deren Bedeutung für die politische Aussage der Werke erkläre.

6.1 Antihelden: Die Abwesenheit des Neuen Menschen

Im sozialistischen Jugoslawien hing die kommunistische Partei der Illusion an, den *Neuen Menschen* erschaffen zu können³⁴⁴:

„Was ihr [Anm.: der kommunistischen Partei] vorschwebte, war die totale Transformation der Individuen und der Gesellschaft, d.h. die Überwindung sowohl der bäuerlich-rückständigen wie der bürgerlich-kapitalistischen Relikte und die grundsätzliche Neugestaltung des als formbar vorgestellten Menschen mit dem Ziel, eine kommunistische Gesellschaft zu verwirklichen: frei, gerecht, solidarisch, moralisch, gebildet und zukunftsorientiert.“³⁴⁵

Gleich dem kollektiven Gesellschaftskörper sollte der individuelle Körper gesund, stark, athletisch, „gestählt“ und unerschütterlich in seiner Präsenz und seinem Auftreten sein.³⁴⁶ Die als „krank“ und verrückt“ beschriebenen Klassenfeinde wurden deshalb, angeblich zum gesundheitlichen Schutz der Gesellschaft, zwangsläufig entfernt.³⁴⁷

Das ideologische Konzept des *Neuen Menschen* wurde von den Regisseuren des *Neuen Jugoslawischen Films* bewusst zerstört und gegen „Gefühle und das wahre Leben“ eingetauscht.³⁴⁸ In ihren Werken stellten sie die sowohl im biologischen, als auch ideologischen Sinn devianten Körper zur Schau. Der tatsächlich entstellte, beeinträchtigte und kranke Körper ist in vielen Produktionen a priori gegeben. Die Ursache der Krankheit oder Behinderung und ihre Auswirkungen auf die Betroffenen werden niemals erläutert, was sich unter anderem aus ihrer Handlungsfunktion ableiten lässt. Kranke und körperlich Behinderte treten ausschließlich als Nebenfiguren auf, deren Funktion auf der Handlungsebene das Erhellende der Hauptfigur ist. Wegen ihrer gesellschaft-

³⁴⁴ Die Idee des *Neuen Menschen* zieht sich durch die gesamte Kultur- und Geistesgeschichte des Menschen und findet sich in der Religion genauso wie in der Kunst oder Politik. Vgl. Rittner 1976. Zur sowjetischen Geistesgeschichte vgl. Müller 1998.

³⁴⁵ Sundhaussen 2012: 145.

³⁴⁶ Eine sehr präzise Vorstellung des *Neuen Menschen* im Sozialismus gab Walter Ulbricht 1958 auf dem 5. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) in Form seiner *10 Gebote der sozialistischen Moral*. Vgl. o.N. o.D.(a).

³⁴⁷ Foucault erwähnt dieses „gesellschaftssanitäre Projekt“ am Beispiel der Sowjetunion im Rahmen seiner biopolitischen Überlegungen. Vgl. Lemke 2007: 56.

³⁴⁸ Makavejev zitiert in Mortimer 2009: 9.

lichen Außenseiterposition wird ihnen oftmals Weisheit und Lebenserfahrung suggiert, die sie in Form von Ratschlägen an die Protagonisten weitergeben.³⁴⁹ In ihrer beratenden Funktion machen sie aber auch auf sich aufmerksam und schreiben so ihr „Anderssein in die Wahrnehmung der Allgemeinheit“³⁵⁰ ein. Weit seltener thematisieren die Regisseure des *Neuen Jugoslawischen Film* in diesem Zusammenhang das Unverständnis, die Abneigung und den Hass, mit welchem sich die „unperfekte“³⁵¹ konfrontiert sehen. Die Brutalität, mit welcher gegen die körperlich unterlegenen Figuren vorgegangen wird, wird dann aber als abschreckendes Beispiel für die Grausamkeit der menschlichen Natur statuiert.³⁵²

In seiner ideologischen Bedeutung tritt der „kranke“ Mensch hingegen vorwiegend als Hauptfigur auf.

„Protagonisten ohne Vergangenheit, Kriminelle, Prostitution, das soziale Elend, Minderjährige, Saisonarbeiter, Arbeitslose, Alkoholiker, deklassierte Menschen, Landstreicher u.Ä., das sind die Helden unserer „schwarzen“ Filme. Mit einem Wort: Thema ist der niedrigste Mensch, jener, vor dem die Gesellschaft oftmals die Augen verschließt.“³⁵³

Boglič' Aufzählung erinnert stark an Karl Marx' Beschreibung des Lumpenproletariats. Als solches bezeichnete dieser jene heterogene Gruppe von Menschen, deren Widerstand gegen die herrschende Klasse nicht mehr gegeben war und von welcher bei der proletarischen Revolution keine Hilfe mehr zu

³⁴⁹ Beispiel hierfür sind etwa der sehbehinderte Invalide Serjoschka in *Povratak* und der beinlose Romajunge in *Skupljači perja*. Es gilt darauf hinzuweisen, dass diese beiden auch im Hinblick auf ihre Herkunft bzw. auf ihren ethnischen Hintergrund gesellschaftliche Außenseiter sind. Die Figuren erfahren also eine doppelte Stigmatisierung.

³⁵⁰ Seeßlen 2004: 33.

³⁵¹ Die Bezeichnung „unperfekte Menschen“ habe ich von Seeßlen übernommen. Vgl. ebd.: 33.

³⁵² Ein gutes Beispiel ist die taubstumme und geistig behinderte Goca in *BICE SKORO PRO-PAST SVETA*, die vom Protagonisten aus egoistischen Gründen heraus eiskalt ermordet wird.

³⁵³ „Junaci bez biografije, kriminalci, prostitucija, socijalna bijeda; malodobnici, sezonski radnici, nezaposleni, alkoholičari, deklasirani ljudi, litalice i sve slične kategorije, eto to su junaci naših 'crnih' filmova. Jednom riječi: tema je onaj najmanji čovjek, onaj pred kojim društvo često zatvara oči“. Boglič 19.06.1967: 61. Zur Beschreibung der „Antihelden“ im *Neuen Jugoslawischen Film* siehe auch Munitić 2005: 2016. Zu den Protagonisten in den Filmen von Živojin Pavlović siehe etwa Bogdanović 8.10.1966: 11 und Peterlić 8.10.1966: 37.

erwarten war.³⁵⁴ Resignation in politischen Belangen lässt sich auch bei einem Großteil der Protagonisten im *Neuen Jugoslawischen Film* feststellen. Ihr eifriges Engagement für den Sozialismus haben die meisten längst hinter sich gelassen. Enttäuscht von der sozialistischen Lebenswirklichkeit wenden sie sich dem Alkohol, Prostituierten und ihren privaten Angelegenheiten zu.³⁵⁵ Nur einigen wenigen gelingt es, sich aus ihrer Politikverdrossenheit zu befreien und zu einem revolutionären Kampfgeist zurückzufinden. Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung äußern vorwiegend jugendliche Charaktere, die nicht müde werden, auf die Kluft zwischen den kommunistischen Versprechen und der Realität hinzuweisen.³⁵⁶ All diese Figuren definieren sich über ihre politische Haltung, in welcher sie die Idee des *Neuen Menschen* von sich weisen und damit zu devianten Körpern im jugoslawischen Sozialismus werden. Das kommunistische Kollektiv greift deshalb zu drastischen Mitteln bei der Bekehrung dieser politischen Abkömmlinge. Im *Neuen Jugoslawischen Film* endet dies nicht selten mit dem Tod des Protagonisten.

6.2 Paare

„A body is, spatially speaking, a slice of forces that have specific qualities, relations, speeds and rates of change. Their common denominator is that they are intelligent matter, i.e., are endowed with the capacity of affect and be affected, to inter-relate. Temporally speaking, a body is a portion of living memory that endures, that lasts, that goes on – for a while – by undergoing constant internal modifications following the encounter with other bodies and forces. The key point is the embodied subject's capacity of encounters and inter-relations. As such, desire and yearning for inter-connections with others lies in the heart of subjectivity.“³⁵⁷

³⁵⁴ Eine Aufzählung der zum Lumpenproletariat gezählten Existenzen findet sich bei Marx und Engels 1983: 142.

³⁵⁵ Sehr eindrücklich wird die politische Resignation von nahezu allen Figuren in den Filmen von Živojin Pavlović verkörpert. Ein weiteres Beispiel liefert Kokan Rakonjac mit *PRE ISTINE*.

³⁵⁶ Filme, welche politischen Aktivismus der Jugend thematisieren, entstanden vermehrt vor dem Hintergrund der (sich abzeichnenden) Studentenproteste. Einige Beispiele dafür sind *RANI RADOVI*, *WR:MISTERIJE ORGANIZMA*, *MLAD I ZDRAV KAO RUŽA*, *PLASTIČNI ISUS*.

³⁵⁷ Braidotti 2002a: 12.

Im *Neuen Jugoslawischen Film* dienen Paare vorwiegend der Sichtbarmachung von gesellschaftlichen und individuellen Gegensätzen.³⁵⁸ Dabei handelt es sich ohne Ausnahme um heterosexuelle Liebespaare, wohingegen Homosexualität nie im Beziehungskontext und ausschließlich in sekundären Handlungssträngen thematisiert wird. Dort werden gleichgeschlechtliche Liebschaften auf dem Weg zur Selbstfindung der Figuren beschrieben (PLASTIČNI ISUS; BUBAŠINTER, dt.: DER KAMMERJÄGER) oder, wenn auch mit einem Augenzwinkern, zur Perversität degradiert (VRANE, dt.: KRÄHEN; BUBAŠINTER).³⁵⁹ In der Darstellung der heterosexuellen Beziehungen wiederum ist ihre kurze Bestandsdauer besonders auffällig. Als häufiger Trennungsgrund gilt die polygame Veranlagung eines Partners, welche wiederum mehrheitlich beim weiblichen Geschlecht auftritt (RANI RADOVI, LJUBAVNI SLUČAJ, KAD BUDEM MRTAV I BEO etc.). Darauf wird im Hinblick auf die im Film transportierten Geschlechterrollenbilder noch zurückzukommen sein.

Die Chancen auf eine gelungene und glückliche Beziehung stehen ohnehin meist schon beim ersten Kennenlernen schlecht. Die männlichen und weiblichen Figuren nämlich werden im Hinblick auf ihre sexuellen Vorlieben, ihr Wesen und ihre politischen Ansichten divergent zueinander konzipiert oder finden als Protagonist und Antagonist zueinander. So trifft der Wunsch nach Bindung des einen auf den Freiheitsdrang des anderen Partners (KAD BUDEM MRTAV I BEO, PASTIČNI ISUS), Ideologietreue auf Reformbestrebungen (WR: MISTERIJE ORGANIZMA, ZASEDA), Offiziere auf Gefangene (TRI, dt.: DREI), Alter auf Jugend (ČOVEK NIJE TICA, SKUPLJAČI PERJA, dt.: DIE FEDER-SAMMLER), belebte auf unbelebte Materie (ANTONIJEVO RAZBIJENO OGLEDALO, dt.: ANTONS ZERSPUNGENER SPIEGEL; SPOMENICIMA NE TREBA VEROVATI, dt.: TRAUE KEINEN DENKMÄLERN). Diese Liste ungleicher Paare

³⁵⁸ Dass die im Spielfilm dargestellten Zweierbeziehungen auch als empirisches Material für die Paarforschung nutzbar gemacht werden können, zeigt Lenz 2006: 117-147.

³⁵⁹ Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Homosexualität im *Neuen Jugoslawischen Film* findet sich im Kapitel *Deterritoralisierte Sexualität*.

ließe sich noch ins Unendliche fortführen. Die angeführten Beispiele sollten aber ausreichen, um einen ersten Eindruck von den für die Liebenden meist unüberwindbaren Schwierigkeiten zu gewinnen. Neben den Unterschieden in ihrem Wesen, Alter, ihren gesellschaftlichen Stellungen etc. wird die Paarbildung nicht zuletzt auch durch die Befangenheit und Unsicherheit der Figuren im Umgang mit dem anderen Geschlecht erschwert. Die Liebenden sind stets von ihren eigenen Gefühlen, dem Gegenüber oder der Situation überfordert, was zum Rückzug der Figuren in sich selbst (BUĐENJE PACOVA, NEPRIJATELJ, LJUBAVNI SLUČAJ) oder zur Gewalt gegen das Gegenüber und zum Tod des Partners führt (BIĆE SKORO PROPAST SVETA, dt.: DAS ENDE DER WELT NAHT, LJUBAVNI SLUČAJ, WR:MISTERIJE ORGANIZMA, RANI RADOVI, PASTIĆNI ISUS etc.).

Ein eindrückliches Beispiel für das tragische Ende einer unschuldigen Liebesgeschichte lieferte Boro Drasković mit HOROSKOP (1969). Nach der zögerlichen und romantischen Annäherung des Protagonisten und seiner Angebeteten vergewaltigt er sie unter dem Druck und den Augen seiner Freunde. Gedemütigt und erniedrigt kehrt sie daraufhin in ihre Heimatstadt zurück. HOROSKOP verdeutlicht sehr gut, was Paar-Sein im *Neuen Jugoslawischen Film* bedeutet, nämlich: das Scheitern an sich selbst und der eigenen Umwelt, die von Kriminalität, Aggressionen und Gewalt geprägt jedes noch so positive Gefühl zum Erlöschen bringt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Regisseure des *Neuen Jugoslawischen Film* in ihren Werken weniger das Verbindende und die Gemeinsamkeiten zweier einander zugeneigten Menschen thematisieren, sondern sich auf die die Charaktere voneinander trennenden Sachverhalte konzentrieren. Die Unmöglichkeit der Liebe wird zur Realität, die glückliche Liebe zur Illusion.

Happy-Ends und romantische Verklärungen gibt es nie, und so muss sich der Zuschauer mit tragischen Liebesgeschichten zufriedengeben.³⁶⁰

6.3 Viele Menschen bilden eine...

Die meisten der hier untersuchten Filme bauen ihre Handlung auf Zweierbeziehungen auf. Der Fokus auf Paare schließt jedoch die Darstellung weiterer, größerer Menschenansammlungen nicht aus. In den folgenden Kapiteln widme ich mich deshalb der Darstellung und den erzähltechnischen Aufgaben von Gruppen und Massen im *Neuen Jugoslawischen Film*.

6.3.1 ... Gruppe

Im *Lexikon zur Soziologie und Sozialtheorie* findet sich unter „Gruppe“ folgender, vom Soziologieprofessor Bernhard Schäfers verfasster, Eintrag:

„Eine soziale Gruppe umfasst eine bestimmte Anzahl von Mitgliedern, die ein gemeinsames Ziel verfolgen und für die Erreichung ihres Ziels dauerhaft in einem relativ kontinuierlichen Kommunikations- und Interaktionsprozess stehen, aus dem sich ein Zusammengehörigkeitsgefühl entwickelt.“³⁶¹

Im *Neuen Jugoslawischen Film* lässt sich eine große Anzahl von Gruppen finden, die dieser Definition entsprechen. Als Handlungsträger und Akteure treten sie etwa in VRANE, RANI RADOVI, HOROSKOP, PRAZNIK, TRI, POVRA-TAK, MLAD I ZDRAV KAO RUŽA [dt.: JUNG UND GESUND WIE EINE ROSE] u.a. auf. Von den Autoren interessiert sich lediglich Dušan Makavejev weniger für Gruppen, der sich in seinen Werken bevorzugt auf Zweierbeziehungen konzentriert.³⁶²

In den erwähnten Filmen ist die Gruppengröße starken Schwankungen unterworfen und mit Ausnahme von VRANE und HOROSKOP, die mit jeweils

³⁶⁰ Das fehlende Happy-End wird von Aleksandar Kostić in einer Diskussion über den *Neuen Jugoslawischen Film* als dessen Kennzeichen genannt. Vgl. o.N. 1967: 1104.

³⁶¹ Farzin und Jordan 2008: 96.

³⁶² In der Soziologie werden Paare gelegentlich auch als Kleingruppen verstanden. Zum Beispiel bei Fuchs-Heinritz, Lautmann u. a. 2007: 253.

fünf Mitgliedern aufwarten, niemals gleich. Die quantitative Spannbreite der Gruppe reicht von vier bis schätzungsweise dreißig Akteuren. Alle Mitglieder sind durch ein gemeinsames Ziel miteinander verbunden, welches sich in den Filmen recht unterschiedlich darstellt. In VRANE will die Gruppe die Sicherung des Lebensunterhalts, in RANI RADOVI die Bekehrung der Umwelt zum Kommunismus, in HOROSKOP den gemeinsamen Zeitvertreib und in PRAZNIK die Abwehr des Feindes und die Aufrechterhaltung der dörflichen Ordnung. Es bleibt jedoch fraglich, ob sich unter den Mitgliedern deshalb ein Zusammengehörigkeitsgefühl einstellt. Beispiele wie VRANE, wo der Protagonist sich um ein ständiges Abwimmeln seiner Mitstreiter bemüht, oder MLAD I ZDRAV KAO RUŽA bzw. POVRATAK, wo die Gruppen streng hierarchisch organisiert sind und unter der Kontrolle eines Anführers stehen, lassen dies unwahrscheinlich erscheinen.³⁶³

Aus genau diesem Grund bietet sich meiner Meinung nach die Arbeit mit dem von Elias Canetti, Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägten Begriff der Meute an. Ein weiteres Argument hierfür ist das kurze Bestehen der Gruppe und deren spontane und situationsabhängige Formierung und Auflösung. Allen Gruppen wohnt ein destruktives Moment inne, das sich im aggressiven und gewalttätigen Vorgehen gegen die Umwelt und die eigenen Gruppenmitglieder veräußert. Diese negative Kodierung der Gruppe schafft einen nun eindeutigen Brückenschlag zu Canettis Definition der Meute, welche bereits im Rahmen der Analyse von PRAZNIK gegeben wurde.³⁶⁴ Zur Erinnerung soll diese hier nochmals kurz aufgegriffen werden.

Für Canetti zeichnet sich eine Meute durch ihre Unfähigkeit zum Wachstum aus. Ihre Größe beschränkt sich meist auf bis zu zwanzig Mitglieder, die sich untereinander alle kennen. Ihr Verhalten ist von einem starken Aktivismus

³⁶³ Meuten versuchen, die Konzentration der stabilen Macht in einem einzelnen Mitglied, d.h. dem Anführer der Meute, zu verhindern, indem sich etwa Mitglieder miteinander und gegen ihn verbünden. Die Ausrichtung auf ein Machtorgan widerspricht nämlich der rhizomatischen Natur der Meute. Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 491.

³⁶⁴ Siehe dazu das Kapitel *Funktion der Masse*.

geprägt. Canetti differenziert zwischen Jagd- und Kriegsmeute, die sich in ihrem Verhalten und Verhältnis zur Umwelt deutlich voneinander unterscheiden. Erstere richtet ihr gesamtes Handeln auf ein Opfer aus, das es zu erlegen bzw. zu töten gilt, letztere hingegen wird selbst von mehreren Gegnern bedroht. Nicht zufällig lassen Canettis Beschreibungen an jagende Tiere denken.

„Die Wahl des Ausdrucks »Meute« für diese ältere und begrenzte Form von Masse soll daran erinnern, daß auch sie ihre Entstehung bei den Menschen einem tierischen Vorbild verdankt: Dem Rudel gemeinsam jagender Tiere.“³⁶⁵

Diese Ähnlichkeit zwischen Mensch und Tier wird von den Filmemachern Goran Mihić und Ljubiša Kozomara in ihrem gemeinsamen Regiedebut VRANE [dt.: KRÄHEN], thematisiert³⁶⁶. Krähen gelten in der Biologie als kluge, anpassungsfähige und sehr soziale Vögel, die als Aasfresser einen wichtigen Beitrag zum Ökosystem leisten. Nur in seltenen Fällen verhalten sie sich aggressiv, etwa bei der Verteidigung des eigenen Verbundes bzw. der Jungtiere oder bei der Futterbeschaffung. Ansonsten gilt auch hier das im Volksmund verbreitete Sprichwort „Eine Krähe hackt der anderen kein Auge aus“.³⁶⁷

In VRANE überprüfen die Regisseure dieses Sprichwort anhand einer Gruppe von fünf Mitgliedern - einem Kleinkriminellen, seiner Mutter, einem Balletttänzer und zwei Ballerinen - auf seine Richtigkeit. Die Erwerbslosigkeit macht die Figuren zu Stadtvagabunden und zwingt sie zu unkonventionellen Maßnahmen hinsichtlich der „Futterbeschaffung“. Sie stehlen, prellen die Zechen oder bieten zur Begleichung der für Kost und Logis anfallenden Kosten Unterhaltung und sexuelle Dienste an. Doch als die Nahrungssuche immer schwieriger wird, richtet die Gruppe ihre Aggressionen plötzlich gegen sich selbst und führt damit ihre eigene Zerstörung herbei. Die Mitglieder bestehlen sich, üben Verrat und bringen einander um. Das Ende des Films zeigt

³⁶⁵ Canetti 2011: 113.

³⁶⁶ Der Filmtitel kann als Anspielung auf den sechs Jahre zuvor erschienenen Hitchcock-Klassiker DIE VÖGEL (1963) gedeutet werden.

³⁶⁷ Zur mythologischen, religiösen und psychologischen Symbolik von Krähen vgl. Zerling 2012: 171.

die toten Gruppenmitglieder, die wie im Traum oder Wahn vor dem Protagonisten, dem einzigen Überlebenden, Aufstellung nehmen und in krächzendes Gelächter ausbrechen.

„Sie [Anm. die Meute] muntert sich durch gemeinsames Kläffen auf. Die Bedeutung dieses Lärms, in dem die Stimmen der einzelnen Tiere zusammenfallen, ist nicht zu unterschätzen. Er kann nachlassen und wieder anschwellen; aber er ist unbeirrbar, er enthält den Angriff.“³⁶⁸

Auf der akustischen Ebene wird somit ein letztes Mal die Verwandtschaft zwischen den Figuren und Krähen betont, wobei auch die Position des Protagonisten innerhalb der Meute neu bestimmt wird. Dieser macht sich angreifbar und entsagt sich der Gemeinschaft, in dem er nicht in das Lachen miteinstimmt. Während er bis zu diesem Zeitpunkt das Zentrum der Meute war, wird er nun durch das „gemeinsame Kläffen“ der Mitglieder nach außen gedrängt. Wechselnde Positionierungen der Mitglieder innerhalb der Gruppe sind ein weiteres Merkmal der Meute, worin sich auch ihr ambivalentes Verhältnis zum Individuum offenbart. Denn der Zusammenhalt ist lose, keineswegs verpflichtend, und kann sehr schnell nicht mehr gegeben sein.

„Canetti schreibt, daß in einer Meute jeder alleine bleibt und trotzdem mit den anderen zusammen ist (so wie die Wölfe bei der Jagd); jeder verfolgt seine eigenen Ziele, während er gleichzeitig zum Rudel gehört.“³⁶⁹

Deleuze und Guattari sehen aber genau darin die Stärke von Canettis Definition der Meute, denn so lässt sich in ihren Augen auch das Verhältnis des Schizos zur Gesellschaft beschreiben lassen, dem sie wiederum positiv gegenüberstehen.³⁷⁰ Unter Schizo verstehen sie nämlich nicht einen dem psychiatrischen Krankheitsbild entsprechenden Patienten, sondern ein Individuum, das sich den normativen Kräften entzieht und widersetzt. Deleuze und Guattari befreien so sowohl den Begriff der Meute, als auch jenen des Schizos von seiner negativen Konnotation. Von beiden dieser Begriffe wird bei der Untersuchung

³⁶⁸ Canetti 2011: 113.

³⁶⁹ Deleuze und Guattari 1992: 52.

³⁷⁰ Vgl. ebd.: 53.

der männlichen Figuren im *Neuen Jugoslawischen Film* später im Text ausführlich Gebrauch gemacht werden.

Abschließend soll noch eine Bemerkung zum Unterschied von Meute und Masse gemacht werden, welche mir auch im Hinblick auf die untersuchten Filme notwendig erscheint. In einigen Werken nämlich ließe sich die auftretende Personengruppe durchaus auch als Masse beschreiben. Canetti stellt im Wesen und Verhalten der beiden Gruppen zwar Unterschiede fest, setzt aber die Meute als Bedingung für die Entstehung von Masse voraus. Anders gesagt funktioniert die Meute für ihn als „Massenkristall“.³⁷¹ Die Untersuchung von Masse wiederum setzt folglich eine Beschäftigung mit der ältesten Form der Menschenmenge, der Meute, voraus.

6.3.2 ... Masse

RANI RADOVI zeigt zornige Bauern, PRAZNIK aggressive Soldaten, MLAD I ZDRAV KAO RUŽA rebellische Jugendliche. Die Adjektive signalisieren, dass sich diese Menschenansammlungen in einem gemeinsamen Erregungszustand befinden und eine Entladung anstreben. Masse ist im alltäglichen Sprachgebrauch und in soziologischen Definitionen selten positiv konnotiert.³⁷²

„Der Begriff Masse [...] kann viele Bedeutungen haben. Allen Definitionen gemeinsam ist die Annahme, dass es sich bei einer Masse um eine große Anzahl von Menschen handelt. Masse fungiert häufig als Rest- und Krisenkatégorie, indem sie beschreibt und meist auch abwertet, was mit etablierten sozialen Kategorien nicht beschrieben werden kann (z.B. die »Überflüssigen« oder das »Lumpenproletariat«).“³⁷³

Im 19. Jahrhundert wurde „Masse“ als negativer Gegenbegriff zu „Volk“ verwendet.³⁷⁴ Mit Karl Marx erfährt „Masse“ dann eine positive Umwertung, da

³⁷¹ Canetti 2011: 137. Zur Problematik der Differenzierung von Masse und Meute und zur Brauchbarmachung des Begriffs für den Film vgl. Ott 2010: 201-218.

³⁷² Besonders im Hinblick auf die für die Arbeit relevante Thematik der Geschlechterrollenbilder mag interessant erscheinen, dass Masse von Gustave Le Bon, dem Gründervater der Massenpsychologie, als „weibisch“ beschrieben wurde. Vgl. Pross 1984: 7.

³⁷³ Farzin und Jordan 2008: 172.

³⁷⁴ Vgl. Lüdemann 2010: 10.

dieser von ihr als einer revolutionären Kraft spricht.³⁷⁵ In Anlehnung an die Schriften von Baruch de Spinoza und Gilles Deleuze erlebt Masse als *multitude* in der gegenwärtigen politischen Philosophie eine erneute Aufwertung.³⁷⁶ Ein solch vages und breit gefächertes Verständnis von Masse findet sich auch im *Neuen Jugoslawischen Film* bzw. in der *Schwarzen Welle* wieder. Die Masse nimmt hier sowohl als passive, häufiger jedoch als aktive Ansammlung von Menschen eine zentrale Stellung ein.

In ihrer Passivität stellt die Masse den Gegenentwurf zur handelnden bzw. handlungstragenden Figur dar. In dieser Funktion kann sie auch abstrakt und nicht sichtbar sein, dennoch steht sie immer für das große Ganze. In PRAZNIK werden die Tschetniks, die Deutschen, die Partisanen oder die Amerikaner durch das Sprechen über sie zu solch abwesenden *abstrakten Massen*. Hier pflegen die Mitglieder keinen direkten Kontakt miteinander, reagieren aber unabhängig voneinander identisch auf gleiche Reize.³⁷⁷ Weitere Beispiele für *abstrakte Massen* sind aber auch die Zementafabrikarbeiter in RANI RADOVI, welche dem revolutionären Treiben der vier Protagonisten beiwohnen und die Marktverkäufer in DANI [dt.: TAGE] und DVOJE. Bei letztgenannten handelt es sich gleichzeitig um eine passive Masse, da sie keinen oder nur einen geringen Einfluss auf den Handlungsverlauf nimmt. Das bedeutet allerdings nicht, dass ihre Darstellung nur ein funktionsloses Schmuckelement in der Erzählung ist. Passive Massen symbolisieren die Anonymität der Großstadt. Die aus der Vogelperspektive aufgenommenen Menschenmengen vermitteln dem Zuschauer zudem ein Gefühl der Verlorenheit und gleichzeitiger Bedrohung, welches wiederum das Leben der meisten Protagonisten im *Neuen Jugoslawischen Film* bestimmt. Folgerichtig zeigt sich die Einsamkeit und Isoliertheit

³⁷⁵ Vgl. Fuchs-Heinritz, Lautmann u. a. 2007: 414.

³⁷⁶ Vgl. Farzin und Jordan 2008: 174.

³⁷⁷ Zum Verständnis der *abstrakten Masse* nach dem deutschen Soziologen Leopold von Wiese in Fuchs-Heinritz, Lautmann u. a. 2007: 414.

der Hauptfigur sehr konkret in der Gegenüberstellung mit größeren Menschenansammlungen.

Die *konkrete Masse* tritt im Gegensatz zur *abstrakten Massen* aktiv in Erscheinung. Sequenzen in PARADA [dt.: PARADE], ČOVEK NIJE TICA, LIPANJSKA GIBANJA, PRE ISTINE oder NEMIRNI [dt.: DIE RUHELOSEN] zeigen etwa politische Kundgebungen, Demonstrationen oder andere, ähnliche Menschenaufläufe, welche durch das gemeinsam Ausüben einer Tätigkeit als Masse definiert werden können.³⁷⁸ Ein weiteres Merkmal der *konkreten Masse* ist ihre Tendenz zur unvorhergesehenen und grundlosen Panik sowie zur Unterwerfung unter einen autoritären Anführer.³⁷⁹ Gut ersichtlich wird dieser Wesenszugs der Masse in MLAD I ZDRAV KAO RUŽA von Jovan Jovanović. Junge Erwachsene stürmen in diesem Film ein Einkaufszentrum, wo sie entfesselt und wie im Rausch dessen komplette Einrichtung zerstören. In den darauffolgenden Sequenzen formieren sie sich immer mehr um ihren Anführer, den von Dragan Nikolić verkörperten Stevan, und besetzen das symbolträchtige *Hotel Jugoslaviya*. Ihre Erregung schlägt hier abermals in Gewalt um. Willkürlich und ohne ein Zeichen von Reue erschießen sie das Hotel- und Wachpersonal. In den neu bezogenen Räumlichkeiten kommt es zum Exzess. Frauen und Männer lassen ihre Hüllen fallen und schreiten nackt durch die Korridore, pokern um ihre Ersparnisse, rauchen, saufen, spritzen sich Heroin und treiben ihre sexuelle Befreiung voran. Sie feiern eine Orgie, welche von der Polizei schließlich mit Waffengewalt beendet wird. „Massen richten sich immer gegen die bestehende Ordnung. Indem sie sie attackieren, geben sie Aufschluss über Bruchstellen des gesellschaftlichen Systems.“³⁸⁰ Diese Aussage knüpft in ihrem Inhalt an das Verständnis von revolutionärer Masse nach Marx an, die gesellschaftliche Ver-

³⁷⁸ In dieser Zielgerichtetheit der Aktion unterscheidet sie sich von der Menge, die sich als zufällig am selben Ort befindliche Anzahl von Menschen meint. Vgl. Schäfers und Kopp 2006: 177.

³⁷⁹ Die Klärung für solch spontane Veränderungen im Verhalten der Masse gehört zu den Aufgaben der Soziologie in der Beschäftigung mit dem Phänomen. Vgl. ebd.: 179.

³⁸⁰ Pross 1984: 17.

änderungen anstrebt. Als eine solche kann demnach auch die Jugend in MLAD I ZDRAV KAO RUŽA bezeichnet werden, denn in ihren Randalen und Amokläufen drücken sich die Ablehnung der bestehenden Gesellschaftssysteme und der Wunsch nach Veränderung aus. Ihr Zorn speist sich aus den enttäuschten Hoffnungen und uneingelösten Versprechen des Sozialismus und Kapitalismus. Die Masse, auf welche die Kommunisten zur Umgestaltungen der politischen Verhältnisse gezählt hatten, richtet sich nun gegen sie. Mit MLAD I ZDRAV KAO RUŽA knüpft der Regisseur an die Studentenunruhen der 1968er Jahre an, zeigt gleichzeitig aber auch die Jugend als eine immerwährende und ernstzunehmende Gefahr für die bestehende gesellschaftliche Ordnung.

Die in den Filmen auftretenden und hier erwähnten Massen können mit den Worten von Deleuze und Guattari als *nomadische Kriegsmaschine* bezeichnet werden.³⁸¹ Eine solche Maschine folgt Deterritorialisierungslinien und richtet sich gegen den Staatsapparat, indem sie auch unter Zuhilfenahme von Gewalt glatte, d.h. uncodierte Räume zu erschaffen versucht.³⁸² Ein anderes sprechendes Beispiel für eine *nomadische Kriegsmaschine* im *Neuen Jugoslawischen Film* ist die Gruppe um Jugoslava in RANI RADOVI, die zu Fuß, in Zügen und im Auto durch das Land zieht und gegen den Staatssozialismus kämpft. Deren Mitglieder sehen sich stets dem Risiko einer Vereinnahmung durch den Staatsapparat ausgesetzt, was mit Jugoslavas Ermordung auch geschieht.³⁸³ Als weitere Beispiele für eine Vereinnahmung einer nomadischen Kriegsmaschine kann das gewaltsame Beenden der Studentenproteste 1968 und das

³⁸¹ Deleuze und Guattari widmen dem Begriff ein eigenes Plateau mit dem Titel *1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine*. Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 481-586.

³⁸² Als konkrete Beispiele für Kriegsmaschinen nennt Deleuze künstlerische und revolutionäre Bewegungen, wie etwa die Palästinensische Befreiungsorganisation PLO. Vgl. Deleuze 1993: 243f.

³⁸³ Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 581.

Vorgehen gegen die *Schwarze Welle* genannt werden.³⁸⁴ Die Kriegsmaschine ist zerstört, die Mitglieder kehren in die alte Ordnung zurück.

6.4 Frauen

6.4.1 Hintergrund: Sozialistischer Feminismus

Es wäre anzunehmen, dass der kommunistische Gleichheitsgrundsatz auch eine Verbesserung der gesellschaftlichen Lage der Frauen im sozialistischen Jugoslawien bewirkte.³⁸⁵ Bereits 1943 beschloss der *Antifaschistische Rat der Volksbefreiung Jugoslawiens* unter der Führung der Kommunisten die Gleichstellung der Frau vor dem Gesetz.³⁸⁶ Der Beschluss war Teil der Strategie zur Mobilisierung der weiblichen Bevölkerungsschicht für den Kampf der Partisanen.³⁸⁷ Trotz ihres Versprechens auf geschlechtsspezifische Reformen blieben jedoch auch in ihren Reihen traditionelle Rollenbilder weiterhin bestehen. Frauen durften sich um die Aufnahme in die Partisanenbewegung bewerben, mussten gleichzeitig aber auch klassisch weibliche Aufgaben der Kriegsführung bestreiten:

„Wir sehen in euch die Hauptstütze im Hintergrund [...]. Unsere Kämpfer benötigen Kleidung, sie benötigen Strümpfe – es ist Winter – sie brauchen Handschuhe, Nahrung und noch vieles, vieles mehr. Das hängt am meisten von euch ab, Genossinnen.“³⁸⁸

Da die historischen Ereignisse die Geschlechterhierarchien ins Wanken gebracht hatten, änderte sich die Meinung der kommunistischen Partei zur „Frauenfrage“ auch in den ersten Nachkriegsjahren nicht.³⁸⁹ Schließlich wur-

³⁸⁴ Eine detaillierte Darstellung der studentischen Proteste in Jugoslawien findet sich bei Kanzleiter und Stojaković 2008, zum Ende der kinematographischen Bewegung vgl. das Kapitel *Was ist der neue jugoslawische Film?* in dieser Arbeit.

³⁸⁵ Vgl. Rossade 1997: 95.

³⁸⁶ Vgl. Malešević 2005: 119.

³⁸⁷ Vgl. Stojčić 2009: 112.

³⁸⁸ Tito zitiert nach Govori in Malešević 2005.

³⁸⁹ Erst wenn die durch Praktiken, Diskurse, Mythen, Kunst etc. stabilisierte und tradierte Geschlechterhierarchie durch gravierende Einschnitte in der Historie wie etwa einen Krieg erschüttert wird, versuchen Ideologien diese „natürliche“ Ordnung wieder herzustellen. Lorenz bezieht sich dabei auf Bourdieus Habituskonzept. Vgl. Lorenz 2000: 89.

den Frauen für den Wiederaufbau des Landes und die Besetzung der Posten von gefallenen oder verwundeten Soldaten benötigt. Diese neue Situation brachte Vorteile für beide Seiten: Die Frauen erlangten durch ihre neuen Aufgaben ein bestimmtes Maß an Selbstbestimmung und Unabhängigkeit und die kommunistische Partei sah ihre fortschrittliche Geschlechterpolitik verwirklicht. Neben der „neuen, sozialistischen Arbeiterin“ gab es das Rollenmuster der Hausfrau und Mutter, wobei sich die beiden Beschäftigungsformen nicht gegenseitig ausschlossen. Viele Frauen gingen am Vormittag ihrer Werkstätigkeit nach und kümmerten sich spätnachmittags und abends um den Haushalt und die Kinder.³⁹⁰ Damit blieb ihnen kaum Zeit für sich selbst, ihre Interessen und Freizeitaktivitäten. Bereits um 1950 war deshalb wenig überraschend ein Rücklauf der weiblichen Beschäftigungsquote zu verzeichnen, da viele Frauen der Doppelbelastung nicht gewachsen waren und von Seiten der männlichen Bevölkerung wenig Rückhalt und Unterstützung erfuhren. Sie legten ihre Arbeit nieder und kehrten „freiwillig“ zu Herd und Kind zurück.³⁹¹

Auf der Verwaltungsebene erfuhr die Emanzipation der Frau kurz nach Kriegsende mit der Auflösung der *Antifašistički Front Žena* [Dt.: Antifaschistische Frauenfront] ebenfalls einen Rückschritt. Bereits während des Krieges fungierte sie als offizielles Organ der Frauenbewegung. Auch nach 1945 kümmerte sie sich noch um die Anliegen der Frauen, organisierte Alphabetisierungskurse und Vorträge zu hygienischen und gesundheitlichen Belangen, doch begann die kommunistische Partei ihre stetig anwachsende politische Einflussnahme zu fürchten. Anfang der 1950er Jahre löste sie die AFŽ auf, wodurch die Frau symbolisch von den Entscheidungen in öffentlichen, politischen und wirtschaftlichen Bereich ausgeschlossen wurde.³⁹² Ihren Entscheid rechtfertigte die Partei mit dem Verweis auf die Nutzlosigkeit einer solchen Organisation, da mit

³⁹⁰ Diese Doppelbelastung wuchs sich auch in anderen Ländern des real existierenden Sozialismus über die Jahre hinweg zu einem gesellschaftspolitischen Problem aus. Für das Beispiel Polen siehe Mazierska und Ostrowska 2006: 55-74.

³⁹¹ Vgl. Malešević 2005: 125 und Tomšić 1961: 28.

³⁹² Vgl. ebd.: 110 und Malešević 2005: 124.

der Einführung des Sozialismus und dem inhärenten Gleichheitsgrundsatz die „Frauenfrage“ bereits geklärt war. Darin offenbart sich der „janusköpfige[...] Charakter“³⁹³ der jugoslawischen Geschlechterpolitik, die die Gleichstellung der Geschlechter zwar offiziell betrieb, allerdings nicht umsetzte. In Wahrheit wurde das *balkanische Patriarchat* damit als die „natürliche“ Gesellschaftsordnung anerkannt.³⁹⁴ Ethnologische Studien, welche zwischen 1950 und 1970 in der damaligen Teilrepublik Serbien betrieben wurden, sprechen deshalb von einer „enorm ungünstigen Situation“ für die Frauen.³⁹⁵ Den Männern käme hier nämlich „im Unterschied zu den Frauen eine gesellschaftlich nicht nur dominante, sondern erdrückende Rolle“ zu.³⁹⁶

Vor diesem Hintergrund muss das im *Neuen Jugoslawischen Film* propagierte Frauenbild gesehen werden. Im Folgenden werden dessen Entwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit unter anderem auf ihre Übereinstimmung mit dem kommunistischen Ideal und der gesellschaftlichen Realität untersucht. Zum Einstieg in die Thematik sollen die zwei einflussreichsten Schauspielerinnen jener Zeit und das von ihnen verkörperte Frauenbild kurz charakterisiert werden, denn „stars are indubitaly central to the filmic representation of sex and gender [...]“.³⁹⁷

6.4.2 Weibliche Stars

Kinematographische Bewegungen bzw. Epochen sind häufig untrennbar mit bestimmten Schauspielern verbunden, die durch die Filme zur Berühmtheit gelangen, zu Idolen werden und den Werken ihre unvergleichliche Signatur verpassen. Im italienischen *Neorealismus* der Nachkriegszeit waren solche Schau-

³⁹³ Vgl. Sundhaussen 2012: 141.

³⁹⁴ Connell weist darauf hin, dass der Begriff „Patriarchat“ erst 1970 Verbreitung fand, um das bestehende Geschlechterverhältnis zu Ungunsten der Frauen zu beschreiben. Vgl. Connell 2006: 60. Zu einer ausführlichen Darstellung des *balkanischen Patriarchats* siehe Kaser 1992.

³⁹⁵ Kaser 1997: 244.

³⁹⁶ ebd.: 243.

³⁹⁷ Powrie, Davies und Babington 2004: 5.

spielerinnen etwa Anna Magnani, Silvana Mangano und Sophia Loren³⁹⁸, in der französischen *Nouvelle Vague* Anna Karina, Jeanne Moreau und Brigitte Bardot.³⁹⁹ Die Gesichter des *Neuen Jugoslawischen Films* waren Milena Dravić und Izabela Ras, die in einem Großteil der zwischen 1961 und 1971 entstandenen Produktionen mitwirkten.

Milena Dravić (*1940 in Belgrad, Serbien) gelang der Durchbruch 1962 mit PREKOBROJNA [dt.: DIE ÜBERFLÜSSIGE], einem Film des regimetreuen Altmeisters Branko Bauer. Für ihre Darstellung der Malena wurde sie bei den Filmfestspielen in Pula mit der *Goldenen Arena* ausgezeichnet. Doch erst in Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Puriša Đorđević, Dušan Makavejev oder Kokan Rakonjac fand die attraktive Blondine mit den großen Augen und dem Grübchen im Kinn zu dem ihr eigentümlichen schauspielerischen Ausdruck. Dravić verkörperte blühende Jugend und erotische Eleganz, die selbst durch die einfachen und ärmlichen Kostüme hindurch noch zu sehen war. Ihre weiblichen Reize wusste sie gekonnt und nahezu beiläufig in Szene zu setzen. Reihenweise legten ihr die Männer in den Filmen ihr Herz zu Füßen, und Dravić genoss es sichtlich, als ein Objekt der männlichen Begierde inszeniert zu werden. Unvergesslich ist etwa jene Szene in Makavejeps ČOVEK NIJE TICA, in der sie im schwarzen Spitzenunterkleid mit ihrem deutlich älteren Untermieter im Bett zwischen schwarzen, fransigen Decken zu sehen ist. Intimität bedeutet für ihre Charaktere allerdings auch immer größte Unsicherheit. Sie misstrauen großen Gefühlen und der Gedanke an eine potentielle Ehefrau oder an ein Ende der Zweisamkeit bringt sie ins Wanken. Deshalb treten sie die Offensive an, indem sie sich zu einem neuen Liebhaber aufmachen. „Das ist die Freiheit“, sagt Dravić als Milica in ZASEDA, einem Film über das Ende des Zweiten Weltkriegs von Živojin Pavlović, über ihre sexuellen Abenteuer. Als Strafe für ihre Aussage wird sie von ihrem Freund geohrfeigt.

³⁹⁸ Vgl. Bieberstein 2009: 61-68.

³⁹⁹ Vgl. Grob u. a. 2006.

„Die Nummer eins der jugoslawischen Schauspielerinnen, Milena Dravić, verkörpert die Vision einer Frau, welche mit ihrem anmutigen Aussehen die Männer in tragische Verirrungen stürzt: niemand sieht anfangs, dass ihr kleiner, ebenmäßiger Körper, ihre warme, offene und freimütige Physionomie eines Kindes, ihre spontanen Bewegungen und Handlungen hundert Fallen und Teufeleien verbergen.“⁴⁰⁰

Doch die Stilisierung zur attraktiven und verführerischen Gefahr ist wohl etwas zu kurz gegriffen. Auch wenn die von Dravić verkörperten Figuren die Männer verlassen und ins Unglück stürzen, so tun sie das nur deshalb, weil sie selbst auf der Suche nach einer erfüllten Liebe, einer Liebe ohne Verletzungsgefahr und letztendlich wohl auch nach sich selbst sind.

Eva Ras (*1941 in Subotica, Serbien) besetzte neben Milena Dravić eine kleine Nebenrolle in *ČOVEK NIJE TICA*. Anders als ihre Schauspielkollegin verkörperte sie meist einfache und ungebildete Frauen, die sich mit tragischen Ereignissen konfrontiert sehen. In *ČOVEK NIJE TICA* spielte Ras eine von ihrem Mann unterdrückte und misshandelte Hausfrau, die sich mit der Geliebten ihres Mannes um das nicht rechtmäßig in deren Besitz übergegangene Kleid prügelt. Das eben erst erstandene Huhn flattert davon, die beiden Frauen landen auf einem Haufen Weißkraut. Ihr Körpereinsatz und ihr Gerechtigkeitssinn sind vergebens, denn ihr Ehemann spricht das Kleid auf der Polizeistation ohne zu Zögern seiner Geliebten zu. In *BIĆE SKORO PROPAST SVETA* von Saša Petrović spielt sie die geistig behinderte und taubstumme Goca, die von ihrem Ehemann, einem Schweinehirten, grausam ermordet wird. Überzeugend und authentisch verkörpert sie das Elend dieser Frauen, ohne in ihrem Spiel jemals zur Übertreibung zu neigen.

Nach vielen kleineren Rollen besetzte Dušan Makavejev schließlich die Hauptrolle in *LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE P.T.T.* (1967)

⁴⁰⁰ „Jugoslovenska glumica broj jedan, Milena Dravić, predstavlja neku vrst utjelovljenja zajedničke vizije žene koja ljupkim svojim izgledom dovodi mušarca u tragičnu zabludu: niko na početku ne shvaća da njezino minijaturno skladno tijelo, da njezina topla, otvorena i prostodušna fizionomija djetinjastog izgleda, da njezini spontani pokreti i postupci kriju stotine zamki i vragolija.“ Krelja 25.06.1970.

mit Eva Ras, angeblich, weil sie als einzige dazu bereit war, sich vor der Kamera ausziehen.⁴⁰¹ In Erinnerung bleibt die ästhetische Vollkommenheit der Einstellung, die die nackte Schauspielerin auf dem Bett liegend zeigt, während sich ein schwarzer Kater in die Einkerbung unter ihrem Gesäß schmiegt. Auf den ersten Blick als personifizierte Verführung und biblische Eva inszeniert, erfährt sie wie alle von ihr verkörperte Charaktere auch in diesem Film Demütigung und Leid, Unterdrückung und Schmerz in ihren Partnerschaft, woran sie letztendlich zerbricht.

6.4.3 Analyse der weiblichen Figuren

Die Analyse der weiblichen Figuren im *Neuen Jugoslawischen Film* stellt sich als keine besonders leichte Aufgabe dar, wenn sie auf die Offenlegung der (im Körper eingeschriebenen) Widerstandsmomente abzielt.

Eine wesentliche Schwierigkeit bei der Analyse besteht darin, selbst Teil des Gegenstandsbereichs – in diesem Fall des Herrschaftsdiskurses bzw. des Phallogozentrismus – zu sein. Damit läuft der Wissenschaftler bzw. die Wissenschaftlerin Gefahr, „auf Denkweisen zurückzugreifen, die selbst das Produkt dieser Herrschaft sind“⁴⁰² und damit eine patriarchale Leseart der Werke zu betreiben. Die Analyse soll die im Film bestehende männliche Ordnung jedoch nicht wiedergeben und bestätigen, sondern sie in Anlehnung an die feministisch-poststrukturalistische Literaturkritik gegenlesen und brechen. Sie soll sich in einer „andere[n] Art[...] des Denkens über [...] das Geschlecht versuchen, wie dies von Chris Weedon für die feministische Theorie gefordert wird.“⁴⁰³ Das Nachdenken über Frau-Sein und Weiblichkeit muss demnach anders als über die Differenz zum Mann-Sein und zur Männlichkeit erfolgen.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Erwähnt wurde dies im Gespräch der Autorin mit dem Drehbuchautor des Films Branko Vučićević im März 2010.

⁴⁰² Bourdieu 2012: 14.

⁴⁰³ Weedon zitiert nach Kuhn 2005: 79.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd.: 85.

Dass ein solches Vorhaben nahezu unmöglich ist, liegt auch an den Regisseuren selbst. Was Bourdieu zufolge nämlich für die Wissenschaftler gilt, gilt auch für Künstler, Philosophen und Filmemacher. Ihre Auseinandersetzung mit dem Geschlechterverhältnis erfolgt auf Basis ihrer phallozentrischen Weltsicht und des *balkanischen Patriarchats*. Das Interesse der mehrheitlich männlichen Produktionsteams an der „Frauenfrage“ und der jugoslawischen Geschlechterpolitik war dementsprechend gering und verflüchtigte sich zur Gänze, sobald sich attraktive und junge Schauspielerinnen vor ihnen auszuziehen begannen.⁴⁰⁵ Viele der nachfolgenden Ergebnisse belegen und rechtfertigen den Vorwurf des reaktionären Geschlechterverständnisses an die Regisseure des *Neuen Jugoslawischen Films* und der *Schwarzen Welle*. Ich habe dennoch versucht, mit Hilfe der philosophischen Konzepte von Gilles Deleuze und Félix Guattari einen Ausweg aus dieser determinierenden Denkweise zu finden. Das bedeutet nicht nur, die Filme nicht patriarchal zu lesen, sondern vor allem nach Löchern und molekularen Linien in der Inszenierung der weiblichen Figuren Ausschau zu halten.

Typische Frauen und falsche Protagonisten

„Ihr Vaterland, ihre Familie, ihr Heim, ihr Diskurs halten uns gefangen in abgeschlossenen Räumen, wo wir uns nicht weiter bewegen können, uns nicht weiter leben können.“⁴⁰⁶

Irigarays ernüchternde Feststellung zur gesellschaftlichen Situation der Frau kann ohne weiteres für die weiblichen Figuren im *Neuen Jugoslawischen Film* geltend gemacht werden. Auch sie sind zur Unbeweglichkeit in der Phallokratie verurteilt, was es nun zu aufzuzeigen gilt. Auf den ersten Blick wirken die weiblichen Figuren häufig naiv und unbeholfen, in ihrer Attraktivität schablonenhaft und oberflächlich. Die Erklärung dafür sind ihre Gefüge, die eine

⁴⁰⁵ Branko Vučićević, Übersetzer und (Drehbuch-)Autor mehrerer Produktionen der *Schwarzen Welle*, in einem Gespräch mit der Autorin im März 2010 über die Dreharbeiten zu *Makavejevs LJUBAVNI SLUČAJ*.

⁴⁰⁶ Irigaray 1979: 218.

starke molare Tendenz aufweisen. Im Folgenden werde ich die Lebens- und Erfahrungswelten der weiblichen Figuren untersuchen, welche diese stereotypen Entwürfe bedingen.

Die typische weibliche Figur im *Neuen Jugoslawischen Film* ist Mitte zwanzig, attraktiv, kinderlos, alleinstehend und ungebunden. Manche Figuren sind erwerbstätig und üben einen klassischen Frauenberuf aus. Ihre segregierten Berufe⁴⁰⁷ setzen weder besonderen Qualifikationen noch Führungsqualitäten voraus, bieten aber auch keine Möglichkeit zum Aufstieg. In LJUBAVNI SLUČAJ verdienen sich Izabela und Ruža ihren Lebensunterhalt als Telefonistinnen, in ČOVEK NIJE TICA arbeitet Rajka als Frisörin, die namenlose junge Frau in KAD BUDEM MRTAV I BEO ist Zahnarzthelferin, Milka in HOROSKOP Trafikantin, Olga und Svetlana in VRANE sind Balletttänzerinnen – um nur einige sprechende Beispiele zu nennen. Anders als bei ihren männlichen Pendants, die als Montagetechniker, Sanitätsbeauftragte, Journalisten u.ä. einen wichtigen Beitrag zum technischen und kulturellen Fortschritt der Nation leisten, verfügt ihre Arbeit über geringen gesellschaftlichen Nutzen. Im Unterschied zu den Männern sehen die Frauen ihre Arbeit auch als lästige und unliebsame Notwendigkeit an. Die Frisörin Rajka gibt zu, (ihre) Arbeit nicht zu mögen und die namenlose Zahnarzthelferin kündigt fristlos, als sie in einem dahergelaufenen charmanten, aber erfolglosen Sänger die Chance auf eine bessere Zukunft in Form des Hausfrauendaseins zu erkennen glaubt. Die Protagonistinnen räumen der Arbeit und der damit einhergehenden finanziellen Unabhängigkeit keinen besonders hohen Stellenwert in ihrem Leben ein. Bei der ersten sich bietenden Gelegenheit geben sie beides bereitwillig (für einen Mann) auf.

Die Individuation der Frauen erfolgt offensichtlich nicht im Bereich der Arbeit und wird auf die Freizeit ausgelagert. Als gestalterisches Vorbild und Grundmuster der Freizeitgestaltung kann der Film DVOJE von Aleksandar

⁴⁰⁷ „Berufe gelten als segregiert, wenn der Anteil des jeweils anderen Geschlechts unter 30% liegt.“ Hirsch-Kreinsen in Baur u. a. 2008: 42.

Petrović (1961) genannt werden, in welchem erstmals das später für den *Neuen Jugoslawischen Film* klassische Motiv des ziellosen Herumschlenderns auftaucht.⁴⁰⁸ Über die Jahre der kinematographischen Bewegung hinweg entwickelt sich das Flanieren und Reisen immer mehr zu einer männlichen Domäne. DVOJE, DANI und LJUBAVNI SLUČAJ bilden mit den durch die Stadt streifenden weiblichen Figuren eher die Ausnahme. Frappierend sind auch hier die geschlechtsspezifischen Unterschiede in der Inszenierung. Während die männlichen Figuren meist durch einen Umstand, ein Ereignis etc. zum Aufbruch und Weiterziehen gezwungen werden, kommt im Flanieren der Frauen oftmals ihre Langeweile und das Gefühl der Verlorenheit zum Ausdruck. Sehr bezeichnend wird ihr Herumirren dann auch durch das Auftreten eines fremden Mannes beendet.⁴⁰⁹ Die Begegnung gibt Hoffnung auf einen Neuanfang, auf einen Ausbruch aus dem tristen Alltag und auf die mögliche Erfüllung. Für die weiblichen Figuren birgt das romantische Kennenlernen aber auch die Gefahr eines Abhängigkeitsverhältnisses in sich.

Im Hinblick auf die weiblichen Figuren übernehmen diese Spaziergänge noch eine weitere Funktion. Im öffentlichen Raum finden sich immer wieder überlebensgroße Banner, Plakate und Fotografien kommunistischer Führer. Die Frauen ordnen sich auf ihren Spaziergängen ihrem Blick und damit gleichzeitig der kommunistischen Ideologie und der männlichen Herrschaft unter.⁴¹⁰ Dieser Umstand kann als Erklärung für den Rückzug der weiblichen Hauptfigur aus der Öffentlichkeit in LJUBAVNI SLUČAJ, aber auch aller anderen weiblichen Charaktere im *Neuen Jugoslawischen Film*, dienen. Dem

⁴⁰⁸ Daković erklärt die Beliebtheit des filmischen Motivs aus der Geschichte der Balkanländer heraus, die als ein „Dazwischen“ beschrieben werden kann. Vgl. Daković 2008: 45.

⁴⁰⁹ Als Beispiele hierfür sind etwa DVOJE, LJUBAVNI SLUČAJ und KAD BUDEM MRTAV I BEO zu nennen.

⁴¹⁰ Eine solche Codierung der Umwelt und die damit einhergehende öffentliche Determinierung der Frau findet sich bei Makavejev (*ČOVEK NIJE TICA, LJUBAVNI SLUČAJ...*), bei Petrović (*BIĆE SKORO PROPAST SVETA*) und Pavlović (*ZASEDA*).

männlichen Geschlecht wird auf diese Weise der öffentliche, dem weiblichen der private Raum zugesprochen.⁴¹¹

Doch selbst in privaten Räumen stellt sich die Situation für die weiblichen Figuren kaum verändert dar. Während die meisten männlichen Figuren das Elternhaus bereits sehr früh verlassen und den Kontakt zu ihren Eltern bzw. insbesondere zu ihren Müttern auf ein Mindestmaß reduziert haben – wie etwa Đzimi Barka in *KAD BUDEM MRTAV I BEO* oder Đuka in *VRANE* –, wird von den weiblichen Figuren die Einordnung in die patriarchalen Strukturen und die Unterordnung unter den dominanten und strengen Vater erwartet. Sehr selten bringen sie wie Rajka in *ČOVEK NIJE TICA*, Jovana in *KROS KONTRI* [DT.: *CROSS COUNTRY*] und Jugoslava in *RANI RADOVI* ihren Unmut darüber zum Ausdruck, indem sie ihren Vätern schnippisch widersprechend den ihnen zustehenden Raum für Individuation einfordern.⁴¹² Von den Vätern kassieren sie dafür Rüge und Schläge. Der einfachste Ausweg aus der Unterdrückung ist die wortwörtliche Deterritorialisierung. Die Frauen fliehen aus der Enge des Familienheims in die unbekannte, weite Welt (*RANI RADOVI*, *NEMINRI*) oder heiraten. Ihre Deterritorialisierungsbewegung verwandelt sich jedoch sehr selten zu einer positiven Fluchtlinie. Der Ausbruch endet hingegen meist mit der Wiederherstellung der alten patriarchalen Ordnung im ehelichen Leben oder im Tod der Protagonistin.⁴¹³

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die molaren Segmente der weiblichen Figuren durchwegs vom Geschlecht gebildet werden. Sie üben typische Frauenberufe aus und unterstehen in den öffentlichen und privaten Räumlichkeiten der männlichen Ordnung, wodurch ihnen größtenteils auch die Entwicklung und das Beschreiten molekularer Linien vorenthalten wird. Als eine solche kann dennoch ihr sexuelles Begehren gedeutet werden.

⁴¹¹ Zur sozialen Ordnung der Geschlechter vgl. Bourdieu 2012: 18. Dort findet sich auch eine Auflistung der willkürlich verteilten, geschlechtsspezifischen Tätigkeiten, Begriffe etc.

⁴¹² In *KROS KONTRI* von Puriša Đorđević wird die männliche Herrschaft gleich verdoppelt, denn der Vater tritt hier gleichzeitig auch als Priester auf.

⁴¹³ Vgl. dazu das Kapitel *Tod*.

Macht und (sexuelles) Begehren In der jugoslawischen Presse jener Zeit finden sich auffallend viele Artikel zur weiblichen Sexualität im *Neuen Jugoslawischen Film*. Die Kritiker beschreiben darin die weiblichen Figuren als *femmes fatales*, welche mit ihrer Schönheit und ihrem Charme die männlichen Protagonisten ins Unglück stürzen.⁴¹⁴ „Dieser widerspruchsvolle Frauentyp, [...], ist durch seine Teilnahmslosigkeit, seine Fremdheit, Unnahbarkeit und seine dadurch gefärbte Erotik gekennzeichnet.“⁴¹⁵ Sexualität wird hier also nicht als ein Trieb verstanden, sondern unter dem Aspekt der Macht betrachtet.⁴¹⁶ Die Kritiker erliegen jedoch einem Irrtum, wenn sie die Frauen als den stärkeren Part in diesen Machtbeziehungen beschreiben. Dies gilt es nun zu argumentieren.

Die Machtbeziehung der Geschlechter offenbart sich bereits im Moment des zufälligen Kennenlernens der Figuren.⁴¹⁷ In der *Pick-up-Situation* stellt der Mann durch Blicke und Worte den Kontakt zur Frau her und bestimmt den Verlauf ihrer ersten Begegnung.⁴¹⁸ Das Interesse ist dabei keineswegs einseitig, doch die Frauen verhalten sich meist auffallend passiv. Anstatt zu agieren und ihr Schicksal selbst zu gestalten, reagieren sie lediglich auf die Situation und lassen sich von den Männern im Schein des Zufalls erwählen.⁴¹⁹ Diese Kombination aus Zufall und Passivität ermöglicht ihnen auch die Bekanntschaft mit einem zweiten oder dritten Liebhaber, der sich ihnen im weiteren Verlauf der Handlung annähert. Während die männlichen Figuren im *Neuen Jugoslawischen Film* nur eine einzige und bestimmte Frau begehren, begehren

⁴¹⁴ Vgl. Krelja 25.06.1970 und Bulajić 29.05.1971.

⁴¹⁵ Henschel 1989: 24.

⁴¹⁶ Bereits Foucault beschreibt die Sexualität als einen sehr „dichte[n] Durchgangspunkt für Machtbeziehungen“. Foucault 1983: 103.

⁴¹⁷ Die Bekanntschaften beruhen stets auf einem Zufall. In Pavlovićs KAD BUDEM MRTAV I BEO wird die Zufälligkeit des Aufeinandertreffens durch die Wiederholung der *Pick-up-Situation* besonders deutlich. Als weitere bezeichnende Beispiele für zufällige Straßenbekanntschaften sind DVOJE und LJUBAVNI SLUČAJ zu nennen.

⁴¹⁸ Zur Definition von *Pick-up-Situation* vgl. Lenz 2006: 118.

⁴¹⁹ Als Ausnahme von dieser Regel sind die beiden weiblichen Charaktere in RANI RADOVI und besonders WR:MISTERIJE ORGANIZMA zu nennen. Vgl. dazu deren Analyse weiter hinten im Text.

die Frauen mehrere und meist miteinander austauschbare Männer.⁴²⁰ Wenn die jugoslawische Presse von den weiblichen Figuren als männerverschlingende und unheilvollen Schönheiten spricht, ist dies keine neutrale Leseart der Filme.⁴²¹ Die weiblichen Figuren werden vielmehr in eine aus männlicher und patriarchaler Perspektive vorgedachte Geschlechtsidentität gedrängt, sodass die begehrenden Frauen eben auf die Figur der *femmes fatales* reduziert werden können.⁴²²

Eine rhizomatische bzw. feministische Leseart ermöglicht einen differenzierten Blick auf das Machtverhältnis, welches sich am deutlichsten in der Darstellung der Sexualität ausdrückt. Die Frau ist dann nicht nur diejenige, die wahllos und mehrere Männer begehrt, sondern sie ist auch selbst stets einem doppelten und dreifachen männlichen Begehren ausgesetzt und erfährt dadurch eine wesentliche Determinierung ihrer Person. Dies gilt sowohl für die weiblichen Haupt-, als auch die Nebenfiguren. Das männliche Begehren äußert sich dabei nicht nur in der physischen Anwesenheit des betreffenden Mannes, sondern auch im Sprechen über ihn. Wirksam wird dieser Aspekt besonders in jenen Filmen, deren Handlung während des Zweiten Weltkriegs spielt und die Abwesenheit der männlichen Figuren durch die Umstände bedingt ist. In PRAZNIK erinnert Feldwebel Katić Sindelija an ihren sich in Kriegsgefangenschaft befindenden Mann und an ihre Pflicht zur Treue. Neben dem Gespräch fungieren Katić, der junge Liebhaber und der Dorfnarr als Substitut für das Begehren des abwesenden Mannes. Sindelija wird damit auf akustischer, inhaltlicher und visueller Ebene regelrecht in ein Netz männlichen Begehrens eingeschnürt. Die Dominanz des männlichen Begehrens, welches hier als Macht

⁴²⁰ Eine Ausnahme gibt es auch bei den Männern. Džimi Barka lässt sich in KAD BUDEM MRTAV I BEO von mehreren Frauen verführen und „gebrauchen“.

⁴²¹ Zur Problematik der als neutral angenommen androzentrischen Sicht vgl. Bourdieu 2012: 14 und 21.

⁴²² Vgl. Von Sychowski 2004: 87 und Henschel 1989: 25.

verstanden wird, drängt die weibliche Sexualität in den Hintergrund. Als Objekt der Begierde verlieren die weiblichen Figuren ihre Selbstbestimmtheit.⁴²³

„Die männliche Herrschaft konstituiert die Frauen als symbolische Objekte, deren Sein (*esse*) ein Wahrgenommenwerden (*percipi*) ist. [...] Sie existieren zuallererst für und durch die Blicke der anderen, d.h. als liebenswürdige, attraktive, verfügbare Objekte. Man erwartet von ihnen, daß sie »weiblich«, d.h. freundlich, sympathisch, aufmerksam, ergeben, diskret, zurückhaltend, ja unscheinbar sind. Und die angebliche »Weiblichkeit« ist vielfach nichts anderes als eine Form des Entgegenkommens gegenüber tatsächlichen oder mutmaßlichen männlichen Erwartungen, insbesondere hinsichtlich der Vergrößerung des männlichen Ego.“⁴²⁴

Die Liebhaber reihen sich in ihrer Erzählfunktion also neben die dominanten, teilweise auch symbolischen Vaterfiguren ein, durch welche die Protagonistinnen zuvor bereits im familiären und öffentlichen Bereich zu weitgehend männlich definierten Subjekten gemacht worden sind. In ihren handlungstragenden Funktionen werden die weiblichen Figuren ins Abseits gedrängt und zu „falschen“ Protagonisten gemacht. Ein aktives und selbstbestimmtes Auftreten der Frau in den Filmen nicht möglich. Vor diesem Hintergrund muss für jede einzelne weibliche Figur jedoch auch die Frage beantwortet werden, inwieweit sie selbst ihre eigene Unterdrückung begehrt.⁴²⁵

Frauen als Kriegerinnen Resolut hingegen treten – zumindest auf den ersten Blick – die Kriegerinnen, welche neben den falschen Protagonistinnen den zweiten weiblichen Figurentypus im *Neuen Jugoslawischen Film* stellen, gegen die männliche Ordnung und ihre Unterdrückung auf.

⁴²³ Die Dominanz des männlichen Begehrens äußert sich auch im Verfügen über den weiblichen Körper. Gewalt gegen und Vergewaltigungen von weiblichen Figuren sind häufige Motive im *Neuen Jugoslawischen Film*. Vergewaltigungsszenen finden sich unter anderem in HOROSKOP, POHOD, RANI RADOVI und POVRATAK. Vgl. dazu auch die Filmbesprechung von RANI RADOVI in dieser Arbeit.

⁴²⁴ Bourdieu 2012: 117.

⁴²⁵ In Anlehnung an die Schriften von Reich wird diese Frage von Makavejev in WR:MISTERIJE ORGANIZMA aufgenommen und zwischen den Hauptfiguren diskutiert. Vgl. Mortimer 2009: 167. Deleuze und Guattari glauben im Mikro-Faschismus die Antwort auf die etwas allgemeinere Frage „Warum begehrt das Begehren seine eigene Unterdrückung, wie kann es seine eigene Unterdrückung wünschen?“ (Deleuze und Guattari 1992: 293) zu finden.

Die Kriegerinnen verfügen über eine politische Verweisfunktion. Sie sind Feministinnen, die niemals nur für sich selbst, sondern stets im Namen aller Frauen, aller Menschen und/oder der kommunistischen Ideologie sprechen und handeln. Um ihre Funktionsweise verstehen zu können, muss der Zuschauer einerseits mit den Grundlagen des Kommunismus, andererseits allerdings auch mit der Bildtradition des Sozialistischen Realismus vertraut sein. In ihrer Darstellung ähnelt die Kriegerin nämlich der Hauptfigur Slavica aus dem gleichnamigen Spielfilm von Vjekoslav Afrić aus dem Jahr 1946.⁴²⁶ Erschwert wird das Verständnis dieser Figuren zudem durch den Rückgriff der Regisseure auf mehrere, aus diversen Kulturkreisen stammende Bildmotive. Die Kriegerin ist immer auch die „neue Frau“ im Sozialismus, Amazone und Märtyrerin.

Die zwei Beispiele, an welchen dies näher erklärt wird, sind RANI RADOVI von Želimir Žilnik und WR:MISTERIJE ORGANIZMA von Dušan Makavejev. In der gestalterischen und charakterlichen Übereinstimmung der weiblichen Hauptfiguren sollen die wichtigsten Merkmale der Kriegerinnen verständlich werden.

„Who, then, are these new women? They are not the pure, 'nice' girls whose romance culminates in a highly successful marriage, they are not wives who suffer from the infidelities of their husbands, or who themselves have committed adultery. Nor are they old maids who bemoan the unhappy love of their youth, just as little as they are 'priestesses of love', the victims of wretched living conditions or of their own depraved natures. No, it is a wholly new 'fifth' type of heroine, hitherto unknown, heroines with independent demands on life, heroines who assert their personality, heroines who protest against the universal servitude of woman in the State, the family, society, who fight for their rights as representatives of their sex. Single women are the ones who more and more determine this type.“⁴²⁷

So charakterisiert die russische Revolutionärin Aleksandra Kollontaj bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die neuen Frauen im Sozialismus. Ihre Beschreibung kann für die hier untersuchten weiblichen Figuren der *Schwarzen*

⁴²⁶ Vgl. dazu das Kapitel *Der Körper der Partisanen: Slavica* weiter oben im Text.

⁴²⁷ Kollontaj 1971.

Welle geltend gemacht werden. Milena (WR:MISTERIJE ORGANIZMA) und Jugoslava (RANI RADOVI) kämpfen ebenfalls gegen die Unterdrückung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft, für die Gleichberechtigung und nicht zuletzt auch für die freie Liebe, in der sie die Möglichkeit zu einem neuen Humanismus sehen.⁴²⁸ Sie sind der Überzeugung, dass gesellschaftspolitische Veränderungen ohne die gleichzeitige Befreiung der Sexualität nicht möglich sind. In ihrer Argumentation berufen sich beide auf Karl Marx und Friedrich Engels. Während Jugoslava in ihren feministischen Forderungen zusätzlich an die Werke der Sozialistin und Frauenrechtlerin Clara Zetkin⁴²⁹ anknüpft, ist Milena eine überzeugte Anhängerin des Psychoanalytikers und Sexualtherapeuten Wilhelm Reich⁴³⁰ und der eben erwähnten Aleksandra Kollontaj.⁴³¹

Unter der Zuhilfenahme der (feministischen) Theorie findet in den Figuren der Kriegerinnen eine Zusammenführung von Politik und Sexualität statt. Als fiktive Wesen vergessen die beiden in ihrem Kampf um eine bessere Welt jedoch nicht ihre weiblichen Reize, die sie gerne und großzügig zur Schau stellen. Jugoslava ist in mehreren Szenen vollkommen nackt, Milena hingegen zeigt sich dem Publikum nur teilweise entblößt. Neben ihrer kämpferischen Natur und ihrem jungen Alter liefert damit auch das Entkleiden einen entscheidenden Hinweis auf die gestalterische Ähnlichkeit mit der Amazone, die in der bildenden Kunst häufig mit entblößter Brust gezeigt wird.⁴³²

„Krieg ist das Handwerk der Männer. Wenn Frauen Krieg führen, dann sind sie zwangsläufig „männergleich“. Ein einziges Wort beschreibt den Kern der Amazonenlegende: ein Volk von kriegerischen Frauen.“⁴³³

⁴²⁸ Vor dem Hintergrund der Studentenunruhen wurde in der Zeitschrift *Filmska kultura* unter Philosophen, Filmwissenschaftlern, -kritikern und Regisseuren die Frage diskutiert, ob die im Film dargestellte Sexualität wirklich eine neue Form des Humanismus sein könnte. Vgl. o.N. 24.07.1970.

⁴²⁹ Einen guten Überblick über das Leben und Werk Clara Zetkins gibt etwa Ünlüdağ 2003.

⁴³⁰ Reich nahm an, dass durch die Unterdrückung des sexuellen Begehrens totalitären Systemen eine ideale Grundlage geschaffen würde. Vgl. Reich 1974.

⁴³¹ Zur Bedeutung der Sexualität in den Emanzipationsbestrebungen der Frau vgl. Kollontaj 1991.

⁴³² Vgl. Stupperich 2010: 72.

⁴³³ Börner 2010: 17.

Der Kampfgeist der Amazonen, ihre Aggressionen und ihre Brutalität sind mit der stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit unvereinbar, in welchen die Frau als sanfte und liebende Mutter auftritt.⁴³⁴ Der bewaffnete Kampf der Amazonen gegen die Griechen wird deshalb notgedrungen als ein Akt der Verteidigung interpretiert, der ihre Unabhängigkeit und ihre Jungfräulichkeit sichern soll.⁴³⁵ Auf der Metaebene aber ist dies die praktizierte „Überkreuzung herkömmlicher Geschlechtertypologien“.⁴³⁶

Da beide Regisseure ihre Protagonistinnen als sexuell emanzipierte Frauen inszenieren, muss hier – anders als bei den Amazonen – selbsterklärend auf die Jungfräulichkeit als ein wesentliches Charakteristikum der Figur verzichtet werden. In ihren kriegesischen Aggressionen stehen sie ihren mythischen Vorlagen allerdings um nichts nach. Jugoslava prügelt sich mit den Bauern und richtet den Revolver gegen ihre männlichen Mitstreiter, Milena hält im Innenhof ihres Wohnhauses eine aggressive Kampfrede gegen die männliche Herrschaft und für die freie Liebe. Zwar lassen die Regisseure ihre Protagonistinnen nicht bis zum letzten Extrem gehen, sprechen ihnen jedoch auch nicht den Status einer Kriegerin ab. Die Gewalt besteht häufig nur als Möglichkeit und wird nie zur tötenden Gewalt, was von Jugoslava verurteilt wird und letztendlich ihr tragisches Ende besiegelt. Sie wird von ihren Mitstreitern erschossen und angezündet, Milena wird von ihrem Liebhaber kurz nach dem Liebesakt der Kopf mit einem Eislaufschuh abgetrennt. Hier findet sich die letzte Gemeinsamkeit der filmischen und mythologischen Frauenfiguren. Wie die Amazonen unterliegen auch die Kriegerinnen in der *Schwarzen Welle* im direkten Kampf letzten Endes immer auf Grund ihrer romantischen Gefühle für den Gegner.⁴³⁷

⁴³⁴ Bis in die 1980er Jahre wurde Gewalt im Film hauptsächlich an männlichen Figuren thematisiert. Vgl. Friedrich 2008: 71.

⁴³⁵ Vgl. Poeschel 2009: 324f.

⁴³⁶ Preußner 2010: 267. Solch eine Überkreuzung der Geschlechtertypologie wird von Milena und Jugoslava in ihrem *cross-dressing* praktiziert. Siehe dazu das Kapitel *Molekulare Politik? Cross-dressing und Ausbruchsversuche*.

⁴³⁷ Vgl. ebd.: 269.

Vor dem Hintergrund des politischen Kampfes ist ihr Ende jedoch nicht notgedrungen als Niederlage, d.h. als Bestätigung der bestehenden Geschlechterordnung zu verstehen. Hier kommt nämlich auch das kulturelle Deutungsmuster des unnatürlichen Todes zu tragen.⁴³⁸ Durch die Ermordung werden die beiden Frauen zu Märtyrerinnen, die ihr Leben für ihre politische Gesinnung zu opfern bereit gewesen sind. Ihr Tod kann in der Annahme eines „notwendige[n] und unumgehbare[n] Opfer[s] für die Herstellung neuer politischer Verhältnisse“⁴³⁹ und die Gleichstellung von Frau und Mann im jugoslawischen Sozialismus rezipiert werden.

Trotz der hier beschriebenen Spezifika haben die Kriegerinnen allerdings auch etwas mit den typischen Frauen im *Neuen Jugoslawischen Film* gemein. Obwohl und gerade weil sie emanzipatorisch auftreten, definieren sie sich über ihr Verhältnis zu den männlichen Figuren und fixieren das Geschlechterverhalten in der Rekrutierung mythischer Frauenbilder.⁴⁴⁰ Milenas und Jugoslavas Engagement für die Gleichberechtigung der Frau ist als historischer Moment wünschenswert und notwendig, allerdings verfolgen sie damit eine molare Politik, die die binäre Opposition der Geschlechter beibehält.⁴⁴¹

„Es ist sicherlich unerlässlich, daß Frauen eine molare Politik verfolgen, durch die sie ihren eigenen Organismus, ihre eigene Geschichte, ihre eigene Subjektivität zurückgewinnen. „Wir als Frauen...“ tritt als Subjekt der Aussage auf. Aber es ist gefährlich, sich auf ein solches Subjekt einzuschränken, das nicht funktioniert, ohne eine Quelle auszutrocknen oder eine Strömung aufzuhalten.“⁴⁴²

Deleuze und Guattari schlagen deshalb eine „molekulare weibliche Politik“ vor, „die in die molaren Konfrontationen hineinschlüpft und unter ihnen oder

⁴³⁸ Haucke sieht den tragischen Tod der weiblichen, selbstbewussten und meist städtischen Figuren sehr richtig in Zusammenhang mit dem Motiv der Männerherrschaft, welches bevorzugt von den hier erwähnten Regisseuren der *Belgrader Schule* thematisiert wurde. Vgl. Haucke 2009: 96 und das Kapitel *Typische Frauen und falsche Protagonisten* in dieser Arbeit.

⁴³⁹ Weigel 2007: 15.

⁴⁴⁰ Vgl. Preußner 2010: 272.

⁴⁴¹ Zum Zusammenhang von binären Systemen und harter Segmentarität vgl. Deleuze und Guattari 1992: 289.

⁴⁴² ebd.: 375f.

durch sie hindurchgeht.“⁴⁴³ Ob und wie so etwas aussehen könnte, wird im Folgenden besprochen.⁴⁴⁴

Molekulare Politik? Cross-Dressing und Ausbruchsversuche Die Möglichkeiten eines Ausbruchs aus den molaren Segmenten fallen für die typischen Frauen und für die Kriegerinnen wegen der Dominanz des *balkanischen Patriarchats* reduziert aus. Eine Möglichkeit besteht in der bereits erwähnten Flucht. Im folgenden Abschnitt geht es nun um Deterritorialisierungsversuche, die nicht als eine zielgerichtete Bewegung von A nach B zu verstehen sind.

Wenden wir uns zunächst den Kriegerinnen zu. Ein erster Angriff auf die molaren Segmente stellt ihrer Kleidung dar. Für die Frauen wird sie zu einem Mittel des Widerstandes gegen die männliche Herrschaft und zum gleichzeitigen Versuch, der binären Geschlechterordnung zu entkommen. Jugoslava nivelliert mit dem Anziehen der Arbeitskleidung ihre weibliche Silhouette und gleicht ihr Aussehen an das Erscheinungsbild ihrer männlichen und uniform gekleideten Mitstreiter an. Da sie ihre Verwandlung allerdings nicht weiter vorantreibt und ihr Aussehen nicht gravierend verändert, wie dies etwa durch das Abschneiden oder Färben des langen, hellen Haars möglich wäre, bleibt sie auch weiterhin in ihrer Differenz zu den Mitstreitern als Frau erkennbar.

Milena greift bei der Auflösung der mit der Kleidung sichtbar gemachten geschlechtlichen Unterschiede auf andere Mittel zurück. In einem ersten Schritt stattet sie sich mit einem typisch männlichen Accessoire aus: der Zigarre. Durch die Nutzung eines phallischen Symbols überträgt sie die damit suggerierte Kraft und Stärke auf ihre eigene Person.⁴⁴⁵ Noch deutlicher wird dies in ihrem nächsten Schritt. Milena zieht das Jackett eines Soldaten über ihr

⁴⁴³ Deleuze und Guattari 1992: 376.

⁴⁴⁴ Zur feministischen Kritik an Deleuzes und Guattaris „molekularer weiblicher Politik“ und dem Frau-Werden vgl. Braidotti 1991, Braidotti 1994, Braidotti 2002b und Kuhn 2005: 77-89.

⁴⁴⁵ *Cross-dressing* geht beim weiblichen Geschlecht meist mit dem Wunsch nach Machtgewinn einher. Vgl. Garber 1993: 9. Milena wird so zur „phallischen Frau“. Der Ausdruck ist von Garber entlehnt, die ihn im Zusammenhang mit männlicher Travestie verwendet. Vgl. ebd.: 3.

Negligé an, setzt sich dessen Schiffchen auf den Kopf, und tritt so vor die Haustür.⁴⁴⁶ Die anfänglich adrette Blondine verwandelt sich hier zur faschistoiden Führerin.⁴⁴⁷ Ihre Einkleidungsaktion lässt sich in Anlehnung an Butler als Parodie bzw. Travestie und damit als eine politische Strategie verstehen.⁴⁴⁸ Auch wenn vom Regisseur im Gegensatz zu Butlers Verständnis dieses Aktes seine politische Konnotation intendiert ist, handelt es sich hier dennoch um einen Ausbruch aus der fixierten Geschlechtsidentität. Denn: „Die parodistische Wiederholung der Geschlechtsidentität deckt [...] die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) auf, die als unergründliche Tiefe und innere Substanz erscheint.“⁴⁴⁹ Zur Machtverschiebung oder gar einer Aufhebung der Geschlechterordnung kommt es durch dieses *cross-dressing* jedoch nicht. Trotz Milenas scharfen Worten und ihrer expressiven Mimik regt sich unter der vorwiegend männlichen Zuhörerschaft rasch Unmut und schließlich Widerstand gegen die weibliche Dominanz. Mit einem traditionellen Volkstanz beenden die Männer schließlich die politische Rede. Milena kommt ihrer Aufforderung zum Tanz nach und wird so explizit in die männliche Ordnung rückgeführt. Die Imitation der männlichen Entität bringt also keine Veränderung des bestehenden Geschlechterverhältnisses hervor.

Eine Erklärung für Milenas Scheitern findet sich im Konzept des Minoritär-Werdens von Deleuze und Guattari. Die Majorität par excellence ist für sie der weiße, erwachsene, heterosexuelle, europäische, städtische Mann⁴⁵⁰, wobei Majorität hier nicht als absolute Mehrheit zu verstehen ist. Mit dem Begriff ist der etablierte Standard gemeint, „auf den bezogen die größten Mengen eben-

⁴⁴⁶ Die „erotische“ Komponente des Auftritts wird nicht nur durch das Negligé, sondern auch durch den Fetischcharakter der Uniform betont. Vgl. Mortimer 2009: 164.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd. Durgant beschreibt Milenas Kostümierung als eine „halbe“ Geschlechtsumwandlung. Vgl. Durgant 1999: 37.

⁴⁴⁸ Butler selbst versteht solche parodistische Körperakte nicht als ein bewusstes Spiel, sondern als einen „nicht-intentionale[n] Prozess der Wiederholung und Reinszenierung von Normen, der Identität konstituiert“. Pfahl 2011: 40.

⁴⁴⁹ Butler 1991: 215. Vgl. auch Bublitz 2002: 115.

⁴⁵⁰ Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 396.

so als minoritär bezeichnet werden wie die kleinsten“.⁴⁵¹ Dieser Standard geht also mit einem Herrschaftsanspruch einher. Ein Abweichen von der herrschaftlichen Norm und das Ausbauen der revolutionären Distanz zu ihr bezeichnen Deleuze und Guattari als ein Werden, ein Zerstören des „festgeschriebenen Status“⁴⁵² und das Ziehen von Deterritorialisierungs- und Fluchtlinien.

„Werden heißt, ausgehend von den Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man es wird, am nächsten sind. In diesem Sinn ist das Werden der Prozess des Begehrens.“⁴⁵³

Werden bedeutet niemals „Ähnlichkeit, eine Imitation oder gar eine Identifikation“.⁴⁵⁴ Für Deleuze und Guattari gibt es unendlich viele Arten des Werdens – das Kind-Werden, Tier-Werden, Minoritär-Werden, Molekular-Werden etc. –, welche alle immer mit dem Frau-Werden beginnen.⁴⁵⁵ Ein Majoritär-Werden im Sinne eines Strebens nach der Mehrheitsidentität ist weder erstrebenswert noch möglich, da das Werden „ein Rhizom und kein klassifikatorischer oder genealogischer Baum“⁴⁵⁶ und minoritär ist.⁴⁵⁷

„When 'the people' do become majority, this new model will still exist at another level from the people as varied and creative, and the two, therefore, do co-exist. Just as 'nobody' is the majority, 'the people' is for Deleuze always minoritarian and about to become (other).“⁴⁵⁸

In einem Mann-Werden der Frau bliebe das binäre Ordnungssystem erhalten.⁴⁵⁹ Und weil es deshalb kein Mann-Werden gibt und geben kann, müssen Milena und Jugoslava scheitern.

⁴⁵¹ Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 396.

⁴⁵² Kuhn 2005: 181.

⁴⁵³ Deleuze und Guattari 1992: 371.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd.: 324.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd.: 278.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd.: 326.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd.: 326.

⁴⁵⁸ Busk 2001: 117.

⁴⁵⁹ Vgl. Sutton und Martin-Jones 2008: 72.

6.5 Männer

6.5.1 Männliche Stars

Dragan Nikolić

„Mit seiner Gestalt und seinen Gesten verkörpert er einen Typen, der für die aktuelle Darstellung der Jugend wichtig und unverzichtbar erscheint. Dabei ist Nikolić selbstverständlich weder ein Schönling, noch besonders geistreich.“⁴⁶⁰

Mit solchen Worten wird der junge Schauspieler Dragan Nikolić (*1943 in Belgrad, Serbien) beschrieben, welcher 1967 in seiner ersten Hauptrolle in Živojin Pavlovićs Werk KAD BUDEM MRTAV I BEO zu sehen war. So verächtlich die Beschreibung des Journalisten klingen mag, so ist sie dennoch nicht von der Hand zu weisen. Nikolić verkörperte mit seinen markanten Gesichtszügen, den spitz hervortretenden Wangen- und Kieferknochen und der auffällig langen und schmalen Nase wohl nicht das Schönheitsideal der damaligen Zeit. Doch in seinem hohen und schlaksigen Körperwuchs und den langen, dunklen Haaren, die ihm bis weit in die Stirn fielen, fand sich eine gewisse Lässigkeit, mit welcher er sowohl Regisseure und Kritiker, als auch das (weibliche) Publikum zu begeistern wusste. Nikolić kann ohne Zweifel als Macho bezeichnet werden, der gekonnt über seine Schwächen hinwegzutäuschen weiß. Als Beleg für eine solch dreiste Behauptung dient eine Anekdote aus seinen Anfangsjahren als Schauspieler. Nikolić sprach bei Pavlović für die Rolle des Džimi Barka in KAD BUDEM MRTAV I BEO vor, für welche ein Mindestmaß an Gesangstalent vorausgesetzt wurde.⁴⁶¹ Aus unerfindlichen Gründen kam es allerdings nie zu einem Vorsingen und Nikolić wurde für die Hauptrolle engagiert. Beim Drehen der Gesangsszenen traf der Schauspieler zur Überraschung und Enttäuschung des gesamten Filmteams keinen einzigen Ton. Doch die Dreharbeiten waren bereits zu weit fortgeschritten. Ungewollt und ungeplant erzählt der Film also

⁴⁶⁰ „Fah koji on trenutno predstavlja likom i gestom kao da je veoma potreban i neophodan u oslikavanju savremenog mladića. Pri tome, naravno, Nikolić nije nikakav ljepotan i najmanje je duhovit. Glas mu je prigušen.“ H. 3.12.1968.

⁴⁶¹ Vgl. dazu die Erinnerungen des Schauspielers an die Dreharbeiten in Ivkov 2006: 60.

die Geschichte eines Jünglings, der nicht singen kann, und dennoch von seinem Talent überzeugt ist. Trotzdem wurde er zum Publikumserfolg und Džimi Barka zur Kultfigur.

Die Grenzen zwischen dem fiktiven Wesen und dem Schauspieler verschwammen auch in Nikolić' späteren Rollen, sodass dieses Moment des „so-tun-als-ob, und das aus voller Inbrunst“ in der Darstellung stets gegeben ist. All seine Charaktere wirken unbeschwert und lässig, selbst wenn sie sich wie in HOROSKOP oder MLAD I ZDRAV KAO RUŽA unvorhergesehen brutal gegenüber den übrigen Charakteren verhalten. Die Frage nach den Beweggründen für ein solches Verhalten trat in den Filmkritiken jener Zeit in den Hintergrund, auch wenn dadurch das Verständnis für den real existierenden Generationskonflikt und die Studententenproteste befördert worden wäre. Vielleicht liegt dies an der Ästhetisierung der Gewalt, die durch die Lässigkeit des Schauspielers erzielt wird. Vielleicht aber auch an dem erregenden Gefühl aus Faszination und Furcht, welches der Rezipient bei seiner Begegnung mit den Figuren empfindet. Schließlich könnte Nikolić in seiner Rolle als rebellischer und mordender Stevan in MLAD I ZDRAV KAO RUŽA Recht behalten, wenn er am Ende des Films folgende Worte in die Kamera richtet: „Ich bin eure Zukunft.“

Slobodan Perović Wenn Dragan Nikolić in seinen Rollen eine apokalyptische Vision der Zukunft bietet, verkörpert der Schauspieler Slobodan Perović (*1926 in Kragujevac, †1978 in Belgrad, Serbien) hingegen den gegenwärtigen Menschen im damaligen Jugoslawiens. Wie ihre Rollen stehen die beiden Schauspieler auch in ihrem Leben für Extreme. Während der Jungspund Nikolić bereits in den ersten Jahren seiner Schauspielkarriere große Erfolge verbuchen konnte, blieb Perović trotz seiner großen Präsenz in den heimischen Kinos lange Zeit unbemerkt und erfuhr auch nach seinem frühen Tod im Alter von nur 52 Jahren keine posthume Würdigung.⁴⁶² Während seiner Lebzeiten

⁴⁶² Bei meiner Sichtung der zum *Neuen Jugoslawischen Film* bzw. zur *Schwarzen Welle* erschienenen Artikel stieß ich auf keine Äußerung zu seiner schauspielerischen Leistung.

engagierten die Autoren des *Neuen Jugoslawischen Films* Perović mit Vorliebe für die Rolle des bodenständigen und scheinbar alltäglichen Mannes, der jeglichen Extremen entsagt.⁴⁶³ Was Perović allerdings in der Darstellung der Figuren vollbrachte, ist nahezu unbeschreiblich. Trotz oder gerade auf Grund seiner Wortkargheit und der reduzierten Mimik verlieh er den Charakteren menschliche Tiefe. Er spielte sie mit ihren Ticks, ihren Konzentrationsschwächen, ihrer Unbeholfenheit und inneren Unruhe auf eine Art, die das Publikum augenblicklich Sympathie und Mitleid für die Figuren empfinden ließ. Die große Einsamkeit, von denen sie umgeben sind, lässt selbst teilnahmslose Zuschauer nicht unberührt. Einsam und ohne Hoffnung auf Hilfe stehen die Figuren ihrem Schicksal gegenüber. So etwa der Knecht Ćira in POHOD [dt.: DER FELDZUG], der sein Kalb in den Unruhen des Zweiten Weltkriegs in Sicherheit zu bringen versucht. Oder Bamberg in BUĐENJE PACOVA, der ein tristes Dasein als Krawattenschneider fristet und immer noch ein weiteres Mal von seiner Umwelt enttäuscht wird. Oder der alternde Boxer Đuka in VRANE, der sich Ruhe und finanzielle Sicherheit wünscht und sich stets in fremdverschuldeten Schwierigkeiten wiederfindet.

Wenn Nikolićs Charaktere sogar in ihren Niederlagen als Sieger erscheinen, sind jene von Perović verkörperten Figuren die ewigen Verlierer. Zu schwach, um eine Veränderung in ihrem Leben herbeizuführen, zu stark, um sich für immer geschlagen zu geben.

6.5.2 Männer und die molare Linie der Politik

Wissenschaftlichen Analysen von Männlichkeit im populären Film orientieren sich oftmals an einem dreiteiligen Modell, welches die Protagonisten in Helden, Bösewichte und Verrückte einteilt.⁴⁶⁴ Eine psychoanalytische Heran-

⁴⁶³ Zu seinen Rollen siehe o.N. o.D.(b).

⁴⁶⁴ Vgl. Spicer 2001: 3.

gehensweise widmet sich zudem der Rolle des Vaters, da dieser in nahezu allen Gesellschaften als eine männliche Schlüsselfigur gilt.⁴⁶⁵

Diese Modelle taugen allerdings kaum für eine Beschäftigung mit dem im *Neuen Jugoslawischen Film* suggerierten Männlichkeitsbild, selbst wenn gewisse Ansätze zu einer entsprechenden Figurenzeichnung gelegentlich zu finden sind. Dies trifft auf die Filme über den Zweiten Weltkrieg zu, in welchen der Auftritt von Helden bzw. Tätern eine Bedingung des Genres darstellt.⁴⁶⁶ Doch meistens sind die Protagonisten weder kriminell, gefährlich oder verrückt, noch treten sie als Helden, Erzeuger oder gar als liebende Väter auf. Sehr häufig präsentieren sie sich dem Zuschauer in der untypischen Rolle des männlichen Opfers, wobei die Gesellschaft als Täter auftritt. Die Definition von Männlichkeit im *Neuen Jugoslawischen Film* ergibt sich deshalb meist aus der Beziehung der Protagonisten zum real existierenden Sozialismus.

Dušan Makavejevs PEĆAT [dt.: DER STEMPEL] aus dem Jahr 1955 liefert einen brauchbaren und leicht verständlichen Einstieg in das vom *Neuen Jugoslawischen Film* propagierte Männerbild. In diesem Kurzfilm lässt ein Toter sein Leben Revue passieren und denkt über die Schwierigkeiten nach, mit welchem er sich auf Grund eines fehlenden Stempels zu Lebzeiten konfrontiert sah. Der Stempel als Markierung des Neugeborenen ist nämlich ein Initiationsritus, womit seine Stellung innerhalb der Gesellschaft festlegt wird. Diese Symbolik lässt sich wunderbar auf die gesellschaftspolitische Situation im Nachkriegsjugoslawien übertragen. Die Ideologie ist hier der Stempel, welcher den jugoslawischen Körpern aufgedrückt wird. Die „richtige“ politische Prägung entscheidet, ob das Individuum zum Inklusions- oder Exklusionsbereich der Gesellschaft zählt.

⁴⁶⁵ Vgl. Powrie, Davies und Babington 2004: 9.

⁴⁶⁶ Beispiele für Filme mit Kriegsthematik sind TRI (1965) von Aleksandar Petrović, DEVOJKA (1965) von Puriša Đorđević, PRAZNIK (1967) und POHOD (1969) von Đorđe Kadijević und ZASEDA (1969) von Živojin Pavlović. Vgl. dazu auch Haucke 2009: 120-128.

Im *Neuen Jugoslawischen Film* erfährt jede männliche Figur eine derartige ideologisch-politische Prägung. Am wenigsten deutlich ist sie überraschenderweise in jenen Produktionen, die sich in der Aufarbeitung der nationalen Kriegsvergangenheit versuchen. Dieser Umstand erklärt sich aus der humanistischen, naturalistischen bzw. empiristischen Zugangsweise der Regisseure, die ihre Werke zu einem allgemeinen und nicht zeit- und raumgebundenen filmischen Beispiel für die Mechanik des Krieges machte.⁴⁶⁷ Propaganda und politische Gesinnung wurden deshalb außer Betracht gelassen. Das identifikationsstiftende Moment wird im Gegenzug durch die archaische Gesellschaft und von einem männlichen Stereotyp ermöglicht. Dieses wird „durch Aktivität, Stärke und Fähigkeiten, Durchsetzungsfähigkeit und Leistungsstreben“⁴⁶⁸ gekennzeichnet, was auf körperlicher Ebene in einem hohen Wuchs, breiten Schultern und einem kräftigen Körperbau Ausdruck findet.⁴⁶⁹ Für die männlichen Figuren ist Gewalt ein Mittel zur „Aneignung und Unterwerfung von Natur, Menschen und Produktionskräften“⁴⁷⁰ und zur Sicherung ihrer Vormachtsstellung innerhalb der Gesellschaft. Die Demonstration von Gewalt vor einer - meist der eigenen - Gruppe dient als ein Beweis der eigenen Männlichkeit.⁴⁷¹ Der Kontext des Krieges macht das brutale Vorgehen gesellschaftsfähig und bedarf, ähnlich der vorherrschenden männlichen Ordnung, keiner weiteren Legitimierung.⁴⁷² Beispiele für ein solches archaisches Männerbild sind TRI, PRAZNIK, POHOD und ZASEDA.

Je weiter der *Neue Jugoslawische Film* in seiner historischen Entwicklung voranschreitet und je mehr sich das Interesse der Regisseure auf den Alltag

⁴⁶⁷ Siehe dazu das Kapitel zu PRAZNIK.

⁴⁶⁸ Hißnauer 2002: 25.

⁴⁶⁹ In Verbindung mit dem weiblichen Stereotyp sprechen die beiden Autoren von Emotionalität, Soziabilität, Passivität und praktischer Intelligenz. Im Gegensatz zu den männlichen Figuren im *Neuen Jugoslawischen Film* erfüllen die weiblichen also weitgehend die Vorstellung von ihrem Geschlecht. Vgl. dazu das Kapitel über die weiblichen Figuren weiter oben im Text.

⁴⁷⁰ Schnell 1987: 14.

⁴⁷¹ Vgl. Bourdieu 2012: 94f.

⁴⁷² Vgl. dazu die Untersuchung der Gewaltdarstellung in PRAZNIK weiter oben im Text und ebd.: 21.

als Thema und Handlungsrahmen verlagert, desto seltener kommt es zum Auftritt aggressiver Rädelsführer. Die Identität der Figuren und ihre Männlichkeit definieren sich nicht mehr ausschließlich über Körperlichkeit, sondern über geschlechterkonnotiertes Verhalten.⁴⁷³ Die hier stattfindende Verhandlung von Männlichkeit präsentiert sich deshalb gleichwohl als facettenreicher und interessanter, auch wenn dabei nicht gänzlich auf patriarchale Identitätskonstruktionen verzichtet wird.⁴⁷⁴

Die ersten Repräsentanten dieses neuen Männerbilds sind Protagonisten im reifen Alter, die den Zweiten Weltkrieg bewusst miterlebt haben und sich nun für die sozialistische Gesellschaft engagieren. Ihre filmischen Körper werden zu Instrumenten der Ideologie bzw. sind die Inkarnation der Ideologie.⁴⁷⁵ Dies zeigt sich ganz deutlich an den Hauptfiguren Jan Rudinski in *ČOVEK NIJE TICA* und Ahmed Bušatlija in *LJUBAVNI SLUČAJ*.⁴⁷⁶ Arbeitsam und pflichtbewusst gehen sie ihren Tätigkeiten nach, welche einen Mehrwert für die Gesellschaft haben. Jan kommt als erfahrener Maschinentechniker in die Bergbaustadt Bor, wo er einen Montageprozess in einer lokalen Fabrik überwachen soll. Am Ende seines Arbeitseinsatzes wird er für seine außerordentliche Leistung im Rahmen einer Zeremonie geehrt. Eine berufliche Auszeichnung wird auch Ahmed in *LJUBAVNI SLUČAJ* zuteil, welcher als Sanitätsbeauftragter in die nationale Lebensmittelkommission aufsteigen darf. Die Arbeit der Männer präsentiert sich weniger als eine Möglichkeit zur Selbstverwirklichung, sondern ist ein ein-

⁴⁷³ Vgl. dazu auch den für den Film brauchbar gemachten soziologischen Zugang zur Männlichkeit in Hißnauer 2002: 17-49.

⁴⁷⁴ Identität wird häufig mit Geschlechtsidentität gleichgesetzt. Siehe Von Sychowski 2004: 87.

⁴⁷⁵ In der Sowjetunion missbrauchte die kommunistische Partei reale Helden als „Fleischwerdung der eigenen Ideologie und Propaganda.“ Satjukow und Gries 2002: 18f.

⁴⁷⁶ Hier gilt es darauf hinzuweisen, dass es sich bei diesen Filmen um Werke von Dušan Makavejev handelt, der unter den besprochenen Regisseuren auf Grund seiner Vorliebe zu absoluten und extremen Figuren eine besondere Stellung einnimmt. Zur Beziehung seiner Figuren zu totalitären Systemen vgl. das Interview in Lekić 1996.

deutiger Dienst an der sozialistischen Gesellschaft. Beide Figuren verkörpern damit sehr gut die Vorstellung des *Neuen Menschen* im Sozialismus.⁴⁷⁷

Als ein Negativbeispiel, weil eben nicht im Sinne der Staatsdoktrin, funktioniert die politische Codierung des männlichen Körpers hingegen in ZAZIDANI oder BUĐENJE PACOVA. In ZAZIDANI passiert dies durch die Erinnerungen des Gefangenen und die Kommentare des Wärters, welche Strahinja als Andersdenkenden und damit als Volksverräter markieren.⁴⁷⁸ In BUĐENJE PACOVA liefert Bambergs Schnauzbart einen eindeutigen Hinweis auf seine politische Gesinnung, der als sichtbares Bekenntnis zu Stalin und damit als ein Stigma im Titoismus funktioniert. Ähnlich wie bei den beiden Vorzeigebispielen Jan und Ahmed dringt auch hier die Politik durch die Haut in den Körper des Protagonisten ein und unterwirft den menschlichen Habitus. Die staatliche Überwachungs- und Kontrollpolitik findet ihre Fortsetzung in Bambergs Voyeurismus. Der menschliche Körper ist von Macht durchdrungen.⁴⁷⁹

Das Vordringen der Politik in sämtliche Lebensbereiche erschwert auch die Kommunikation und den natürlichen Umgang der Geschlechter miteinander. Für die männlichen Figuren lassen sich Politik und Liebe/Begehren/Sexualität nicht miteinander vereinbaren. Zwar verhalten sich die männlichen Figuren den Frauen gegenüber stets zuvorkommend und höflich, bleiben so aber auch immer (emotional) distanziert. Ihre Haltung ist ein Indiz fehlender Selbstsicherheit, zu welcher sie ausschließlich in ihrer Rolle als Kämpfer für die politischen Ideale der kommunistischen Partei finden.⁴⁸⁰ Die Ideologie präsentiert sich den Männern als ein System klarer Richtlinien und Handlungsanweisun-

⁴⁷⁷ Makavejev inszeniert den *Neuen Menschen* natürlich mit der Ironie, die sein gesamtes Werk auszeichnet. Vgl. Mortimer 2009: 8f. und das Kapitel *Körper im Neuen Jugoslawischen Film*.

⁴⁷⁸ Strahinja hat nicht zuletzt auch deshalb Schuld auf sich geladen, weil er mit dem Liebhaber seiner Frau und ehemaligen Kriegsgegner auch einen Parteifunktionär ermordet hat, was der Zuschauer allerdings erst am Filmende durch Gavriilo erfährt.

⁴⁷⁹ Vgl. dazu das Unterkapitel *Sexualität und Identität* in der Besprechung von BUĐENJE PACOVA.

⁴⁸⁰ Doch selbst dann erfahren die Männer in den seltensten Fällen die gewünschte Reaktion der Frauen in Form von Bewunderung und Wertschätzung, was ihnen die emotionale und körperliche Annäherung womöglich erleichtern würde.

gen, welche es zu befolgen gilt. Die Sicherheit dieses Systems wird dabei der Unsicherheit und den Risiken eines amourösen Abenteuers gegenübergestellt. Die Aussicht auf eine tiefergehende Beziehung wird so von vornherein ausgeschlossen.⁴⁸¹ Vor die Wahl gestellt, entscheiden sich letztendlich alle für die Ideologie und gegen die Liebe, weil sie sich sonst verloren wüssten.

Die letzte Kategorie Mann, welche ebenfalls über die molare Linie der Politik verfügt, gehört der ersten Nachkriegsgeneration an. Diese Männer sind Anfang bis Mitte Zwanzig, gut aussehend und sportlich und zeigen auffallend wenig Interesse an Politik und gesellschaftlichen Idealen. Der Großteil von ihnen ist, gewollt oder ungewollt, arbeitslos und verfügt über Zeit im Überfluss. Dies führt zu Lethargie und Dummheiten – wie etwa bei den Männern in HOROSKOP, die aus Langeweile riskante und lebensbedrohliche Wetten abschließen –, selten jedoch zur Bemühung um eine neue Anstellung. Erst wenn die letzten Ersparnisse aufgebraucht, das Essen knapp geworden und der Strom abgestellt ist, beginnt die Suche nach dem schnellen Geld. Dabei bedienen sich die Männer ihres Einfallsreichtums, Notlügen und der Gaunerei. Džimi Barka gelangt mit einer vorgetäuschten Kopfverletzung aus der Kindheit zu einer Anstellung und raubt kurz darauf seine Arbeitskollegen aus.⁴⁸² Die männlichen Figuren in VRANE wiederum machen krumme Geschäfte mit toten Tieren und helfen bei Raubüberfällen mit.⁴⁸³ Auf Grund ihrer finanziellen Notsituation sehen sie sich gezwungen, ihre Verantwortung gegenüber den Mitmenschen, der Umwelt und der Gesellschaft abzulegen, um das eigene Überleben zu sichern. Selbst in homogenen Kleingruppen, wie sie in HOROSKOP oder VRANE zu finden sind, werden die jungen Männer zu Einzelkämpfern. Die Tatsache, dass ihnen keine Möglichkeiten zur Identifikation mehr gegeben sind und sie

⁴⁸¹ Vgl. dazu auch das Kapitel *Paare*.

⁴⁸² Džimi Barka wird im Hinblick auf seinen Überlebenskampf oftmals als der Prototyp aller Figuren der *Schwarzen Welle* genannt. Seine Einstellung zur Arbeit diskutiert Saša Radojević in seinem Aufsatz *Srmt na poslu*. Vgl. Radojević 1997: 53-63. Zu Džimi Barka im Allgemeinen siehe Ranković 1970: 95, Kalafatović 20.12.1968: 52f. und Kalafatović 7.12.1969: 66.

⁴⁸³ Zu VRANE vgl. Ranković 1970: 105 und Tirnanić 11.11.1969.

sich auf sich allein gestellt wissen, lässt sie zu einer Gefahr für die bestehende gesellschaftliche Ordnung und nicht zuletzt auch für sich selbst werden. Ihre Lethargie verwandelt sich immer in Zorn über die Aussichtslosigkeit der eigenen Lebenssituation. Ein Ventil dafür finden sie im Vandalismus und in der Gewalt gegen Frauen (HOROSKOP), die Gruppenmitglieder (VRANE) oder gegen die staatliche Ordnung (MLAD I ZDRAV KAO RUŽA, PLASTIČNI ISUS).⁴⁸⁴ Damit wird von den Regisseuren erneut die Vorstellung einer anarchischen und wilden Männlichkeit bedient, wobei aber der legitimierende Handlungskontext, wie etwa Krieg, fehlt. Die sozialistische Ideologie fällt hier nicht mehr mit den Körpern der männlichen Figuren zusammen, bleibt aber als dessen Gegenpol auch weiterhin als molare Linie bestehen. Diese letzte Kategorie Mann kann deshalb als eine (sozialistische) Variante des in den 1950er Jahren auftretenden kulturellen Phänomens des *angry young man* gedeutet werden, der von Penelope Houston sehr treffend wie folgt beschrieben wird:

„A young man in a provincial lodging, precariously poised between working-class origins and professional future, openly derisive of the »system«, the Establishment, taking out his frustration on buccaneering talk and a raw social and political awareness.“⁴⁸⁵

Während das molare Segment der weiblichen Figuren also das Geschlecht ist, ist es bei den männlichen Figuren die Politik. Trotz der ähnlichen Ausgangslage gelingt den Männern weitaus häufiger als den Frauen der Ausbruch aus der starren Segmentarität. Den „männlichen“ Deterritorialisierungslinien ist das folgende Kapitel gewidmet.

⁴⁸⁴ Vgl. dazu das Kapitel *Viele Menschen bilden eine... und Meuten und das Tier-Werden der Protagonisten*.

⁴⁸⁵ HOUSTON zitiert in Spicer 2001: 150.

6.5.3 Fluchtlinien und Selbstzerstörung

Tanzend den Ausstieg wagen Der *Neue Jugoslawische Film* wird auffallend oft getanzt. Gezeigt werden traditionelle Paartänze und Balletteinlagen ebenso wie individueller Ausdruckstanz oder Menschenmassen, die sich ekstatisch der Musik hingeben.⁴⁸⁶ Dem entspricht die Spannbreite der Orte, an welchen Figuren tanzen: auf der Straße, in den Clubs, auf Feldern, in dörflichen Allzwecksälen, auf Bahnsteigen, in Restaurants und kleinen Cafés. Die Musik am Schauplatz wird entweder von Bands und Orchestern gespielt oder von den Figuren durch das Bedienen von Schallplattenspielern und Jukeboxen erzeugt und ist Teil der Diegese.

„At first glance, one could argue that dance is predestined for political mobilization due to its emphasis on the body, on the corporal movement and on performance. It seems to be that these circumscriptions of dance potentiate its ability to resist, to subvert in synthesis to articulate itself politically. But this is more a universalizing ideology of what dance should be than what diverse dance practices actually are.“⁴⁸⁷

Entgegen dieser kritischen Bemerkung von Barrionuevo Anzaldi zum Zusammendenken von Politik und Körper im Tanz funktioniert dieser im *Neuen Jugoslawischen Film* gerade als ein Mittel zur Gesellschaftskritik. Wie und auf welche Art dies geschieht, soll an einigen Beispielen skizziert werden.

Am offensichtlichsten erfolgt die Politisierung des Tanzes in seiner Abgrenzung vom allgemeinen und normativen Körperverständnis, welches sich in der sozialistisch-patriarchalen Lebenswelt aus (körperlicher) Arbeit und Folklore speist.⁴⁸⁸ Dies geschieht entweder im Aufzeigen des Gegenteils oder im Austreten aus der binären Ordnung, wobei beide Optionen als Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung funktionieren. Auf die erste Möglichkeit greift Boro Drašković in *HOROSKOP* zurück, indem er den Machtkampf zwischen Tradition und Moderne auf die Tanzfläche bringt. Bei einer Tanzveranstaltung kommt es

⁴⁸⁶ Zur Bedeutung der Kameraeinstellung und –bewegung in den Tanzszenen und der visuellen „Übersetzung“ von Bewegung vgl. Rabenalt 1960 und Rosiny 2013: 34-38.

⁴⁸⁷ Barrionuevo Anzaldi 2013: 160.

⁴⁸⁸ Vgl. dazu das Kapitel *Körper im Neuen Jugoslawischen Film*.

zum blutigen Zusammenstoß zwischen zwei sich feindlich gegenüberstehenden Gruppen, den Traditionalisten und Modernisten.⁴⁸⁹ Der Konflikt manifestiert sich auf der körperlichen Ebene im Zurückdrängen der feiernden und westlich orientierten Jugend durch die eintreffende Hochzeitgesellschaft. Ihr Eroberungsfeldzug endet schließlich in einer Massenschlägerei. Parallel dazu findet auch auf akustischer Ebene das symbolische Kräftemessen zwischen der bereits anwesenden Popband und den Blechbläsern statt, welche die Hochzeitgesellschaft begleiten. Am Ende steht hier eine Kakophonie, das klangliche Synonym der im Gerangel ineinander verkeilten menschlichen Körper.

Interessanter im Hinblick auf ihr politisches Potential ist jedoch die zweite Möglichkeit der so geübten Kritik. Der Austritt aus der binären Ordnung mit Hilfe des Tanzes gelingt sowohl der Masse als auch dem Einzelnen. Männer und Frauen, die sich nicht in der konservativen Paarkonstellation, sondern als Individuen rhythmisch zu denselben diegetischen Musikklingen bewegen, schmelzen in der Bewegung zu einer gesichtslosen und homogenen Masse zusammen. Vor dem Hintergrund des Einswerdens der Individuen ist Tanz als eine molekulare Linie aus den binären Geschlechterstrukturen der molaren Segmentierung zu verstehen, denn in der Bewegung sind alle gleich. Rakonjac und Pavlović visualisieren die sowohl das Geschlecht als auch das Individuum nivellierende Vereinigung in den tanzender Clubbesucher in NEMIRNI und BUDENJE PACOVA.

Tanz wird so zum Ausdruck eines neuen und modernen Lebensgefühls und zur Möglichkeit eines intensiven und hemmungslosen Körpererlebnisses. Das Musikhören geschieht hier nicht nur mit den Ohren, sondern mit dem ganzen Körper, der die Musik in sich aufnimmt bzw. von den Rhythmen regelrecht

⁴⁸⁹ Neben der beschriebenen Szene findet sich noch eine weitere Tanzeinlage im Film. In der sommerlichen Hitze tanzen sich die am Bahnhof eintreffenden Fahrgäste in Ekstase, während die weibliche Hauptfigur in ihrem Zimmer von einem ehemaligen Liebhaber vergewaltigt wird. Der Tanz wird hier zum sichtbaren Substitut der sexuellen Gewalt.

durchdrungen wird.⁴⁹⁰ Das Zusammenwirken von Musik und Bewegung führt zu einem ekstatischen Zustand, der die tanzenden Figuren den Kontakt zu ihrer Umwelt verlieren und dadurch schwerelos wirken lässt.⁴⁹¹ Im Tanz entgehen sie also den auf sie einwirkenden normierenden gesellschaftlichen Kräften.

„Das soziale Ich, das durch symbolische Ordnungen wie Herkunft, berufliche und private Beziehungen, Bildung etc. markiert ist, wird in der ekstatischen Erfahrung abgestreift. Damit vollzieht sich ein Prozess, bei dem es übergeht in einen unterschiedslosen Zustand der Aufgehobenheit. Die Vertreibung der Differenz, d.h. die Vertreibung der Individuation der Moderne ist ein wesentlicher Faktor der [...] ekstatischen Zustände.“⁴⁹²

Sehr schön wird dieser ekstatische Moment von Rakonjac in *PRE ISTINE* eingefangen, welcher sich in *ZAZIDANI* als Erinnerung des Protagonisten wiederfindet. In dieser Szene tanzen die zwei ehemaligen Kriegsgegner gemeinsam zu amerikanischer bzw. englischer Popmusik.⁴⁹³ Als in der jubelnden Menge ein Gast einer Frau den Reißverschluss ihres Kleides öffnet und dieses daraufhin zu Boden fällt, tanzt sie in ihrer Unterwäsche vor Strahinja weiter, der von den rhythmischen Klängen berauscht seine körperliche Selbstkontrolle vergisst und mit selbstvergessenem, leeren Blick zuckende Bewegungen vollführt.⁴⁹⁴ Der Tanz überwindet hier nicht nur die politischen Differenzen der beiden Männer, sondern wird zum befreienden Rausch, der erst mit dem Einschreiten der Ordnungskräfte endet.

Auch bei Bamberg in *BUĐENJE PACOVA* bewirkt das Tanzen eine Befreiung. Als er bei seinem Rendezvous mit der namenlosen Nachbarin erstmals die musikalischen Töne der im Hintergrund spielenden Live-Band bewusst wahrnimmt, hält ihn nichts mehr auf seinem Stuhl. Er springt auf und zieht seine

⁴⁹⁰ Nach Vilém Flusser verwandelt sich die Haut beim Musikhören von einer Grenze in eine Membran. Vgl. Caduff u. a. 2007: 38.

⁴⁹¹ Vgl. Stiglegger 2006: 125.

⁴⁹² Vgl. Caduff u. a. 2007: 54.

⁴⁹³ Die Aufgabe des Popstars ist es gerade, sein Publikum in einen ekstatischen Zustand zu versetzen. Vgl. ebd.: 39.

⁴⁹⁴ Das Zucken als Zeichen des weggetretenen Geisteszustands bzw. des Kontrollverlusts über den Körper erinnert hier an das Krankheitsbild der Epilepsie und der filmischen Darstellung der Teufelsaustreibung.

Begleitung auf die Tanzfläche, wo er begeistert und sichtbar glücklich auf und ab hüpfet. Seine Bewegungen haben wenig mit denen der anderen Tänzer gemein und erinnern, auch wegen der geballten Fäuste, an die eines Boxers, der um den Gegner herum „tänzelt“. Die Popmusik steht hier im krassen Gegensatz zur klassischen und spirituellen Musik des Chors, in welchem Bamberg mitwirkt. In diesem Gefüge, welches aus dem Zusammenspiel des Ortes, der geheimnisvollen Nachbarin, das Wissen um ihr Liebesleben, Bambergs Voyeurismus, dem Alkohol und vielem mehr besteht, schafft sich der Protagonist mit Hilfe eben dieser Musik und der damit einhergehenden Bewegung eine molekulare Linie aus der Beengtheit seines Lebens heraus.⁴⁹⁵ Verführt bringt ihn die Nachbarin aber gerade dahin wieder zurück, indem sie ihn noch vor dem Ende des Stückes von der Tanzfläche weg und nach draußen zieht.

Solche Ausbruchsversuche aus den gesellschaftlichen Dualismen und der sozialistischen Arbeitsmoral funktionieren allerdings auch ohne Musik. In HOROSKOP findet Vidak zu seinem eigenen, tänzerischen Ausdruck. Als er der schönen Trafikantin Milka die Zusage abringt, ihn zu einer Tanzveranstaltung zu begleiten, hüpfet er über Stühle und Tische und vollführt einen Handstand. In BIĆE SKORO PROPAST SVETA hebt die taubstumme Goca ihre Arme anmutig zum Himmel und dreht sich um ihre eigene Achse, um so dem Schweinehirten Triša ihre romantischen Gefühle für ihn zu zeigen. Diese kurzen Momente sind Ausdruck des Innersten der Figuren. Auf Grund der Unmittelbarkeit der Bewegung zeigt sich hier ihr Begehren deutlicher als in anderen Szenen.⁴⁹⁶ Die Protagonisten schaffen sich im Tanz also ihre eigenen Deterritorialisierungslinien.

⁴⁹⁵ Zur Musik als Deterritorialisierungslinie vgl. Deleuze und Guattari 1992: 421. Zur Funktionsweise eines Gefüges vgl. das Kapitel *Gefüge und ihr Nutzen*.

⁴⁹⁶ Zur Trägheit und Bewegung des Körpers vgl. auch *Meuten und das Tier-Werden der Protagonisten*.

Deterritoralisierte Sexualität Eine weitere molekulare Linie für die männlichen Figuren im *Neuen Jugoslawischen Film* ist neben dem Tanz die Sexualität. Neben Impotenz und sexueller Devianz⁴⁹⁷ verursacht vor allem ihre Homosexualität Risse in der molaren Segmentarität.

Bei der folgenden Auseinandersetzung mit Homosexualität im *Neuen Jugoslawischen Film* liegt der Fokus auf der Körperlichkeit der Figuren, da sie auf emotionaler bzw. Beziehungsebene mit Ausnahme von ZAZIDANI nicht diskutiert wird.⁴⁹⁸ Die „homosexuelle Körperlichkeit“ ist ein direkter Angriff auf das im jugoslawischen Sozialismus bestehende Männlichkeitsideal, d.h. die uniformierten Partisanen, und eine diegetische Deterritorialisierungslinie für die männlichen (Neben-)Figuren.⁴⁹⁹ Die Entscheidung für das männliche Geschlecht in diesem Kontext lässt sich ganz einfach mit der vollkommenen Abwesenheit von weiblicher Homosexualität im *Neuen Jugoslawischen Film* argumentieren.⁵⁰⁰

Als ein Pionier in der filmischen Thematisierung und Darstellung von Homosexualität im jugoslawischen Film gilt der Schauspieler, Drehbuchautor und Regisseur Milan Jelić.⁵⁰¹ Bereits in BUĐENJE PACOVA verkörperte er den homosexuellen Untermieter des Protagonisten. Bamberg - und mit ihm der Zuschauer - erfährt zufällig von dessen sexueller Gesinnung, als er Fotografien des Musikstudenten mit dessen Bekannten Milorad findet, die die beiden in einem

⁴⁹⁷ BUĐENJE PACOVA thematisiert Bambergs Voyeurismus und Impotenz. Als impotenter Liebhaber tritt aber auch Stevan in MLAD I ZDRAV KAO RUŽA auf. Im Bett mit zwei Frauen steckt er sich eine Banane in die Hose und karikiert damit das Aufheben, das um den Phallus gemacht wird.

⁴⁹⁸ Bei den homoerotischen Gefühlen des Wärters für den Gefangenen handelt es sich nur um eine mögliche Interpretation ihrer Beziehung, die jedoch auch ohne weiteres als Freundschaft bezeichnet werden kann. Vgl. dazu die ausführliche Besprechung von ZAZIDANI in der vorliegenden Arbeit.

⁴⁹⁹ Zur Homosexualität als „diametralen Gegensatz“ zum herrschenden Männlichkeitsideal vgl. Rauchfleisch 2011: 171.

⁵⁰⁰ In MLAD I ZDRAV KAO RUŽA sind in einer kurzen Einstellung nackte, ineinander verschlungene und sich küssende Frauen zu sehen. Ihre Darstellung dient auf der Handlungsebene aber ausschließlich der Erregung des männlichen Protagonisten, weshalb es sich nicht weiter darauf einzugehen lohnt.

⁵⁰¹ Cicvara 2012:50.

intimen Moment zeigen. Selbst diese indirekte Thematisierung von Homosexualität wird durch (Neben-)Figuren revidiert und für die heterosexuelle Norm beschönigt. Der junge Untermieter unterhält nämlich eine scheinbar sexuelle Beziehung zur namenlosen Nachbarin, die er wie Bamberg heimlich beobachtet. Seine Homosexualität wird damit genauso wie sein Voyeurismus zu einer verschwiegenen Angelegenheit. Für den Untermieter gilt gewissermaßen, was Deleuze und Guattari in *Anti-Ödipus* feststellen:

„Wir sind, wissentlich oder nicht, unter statistischem oder molarem Gesichtspunkt heterosexuell, unter personalem homosexuell und schließlich unter elementarem, molekularem Gesichtspunkt transsexuell.“⁵⁰²

Die „personale“ Sexualität weicht von der molaren Heteronormativität ab. Der Untermieter wird als ausgesprochen emotional, weinerlich und körperlich schwach dargestellt und damit als krasser Gegensatz zu den übrigen männlichen, heterosexuellen Filmfiguren inszeniert. Homosexualität wird hier entsprechend dem gängigen, selbst in der Wissenschaft gelegentlich anzutreffenden Vorurteil als eine Verweichlichung bzw. Verweiblichung des Mannes verstanden.⁵⁰³

An dieses Körperbild knüpfen Kozomara und Mihić, die auch das Drehbuch für *BUĐENJE PACOVA* geschrieben haben, in ihrem Debütfilm *VRANE* an. Jelić verkörpert hier den Balletttänzer Tredis, der als stark geschminkte Drama-Queen in die Handlung eingeführt wird.⁵⁰⁴ Auf Grund seines Aussehens und Verhaltens oszilliert er zwischen den Geschlechtern und gibt Fragen zu seiner sexuellen Orientierung auf.⁵⁰⁵ Sein Körperbild kann im Verständnis von Deleuze und Guattari als transsexuelles und damit molekulares Moment der Figur gewertet werden. Darauf werde ich im Folgenden noch ausführlicher

⁵⁰² Deleuze und Guattari 1977: 89.

⁵⁰³ Rauchfleisch zufolge stellen solche Vorurteile eine „popularisierte Form psychoanalytischer Theorie dar, die selbst dringend revisionsbedürftig ist.“ Rauchfleisch 2011: 21.

⁵⁰⁴ Nach Rauchfleisch ist der „zarthüftige Balletttänzer“ neben dem „effeminierten Frisör“ u.a. ein Beispiel „schwuler Lebensgestaltung“, die man kennt. Vgl. ebd.: 13.

⁵⁰⁵ Vgl. Deleuze 1996: 23. Deleuze spricht hier über die Gefahr, dass Sexualität auf die molare Instanz des Geschlechts reduziert wird. Im unklaren Geschlecht wird die Vielfalt und Molekularität der Sexualität aufrechterhalten.

zu sprechen kommen. Wie in BUĐENJE PACOVA wird auch hier die Sexualität der Figur nicht eindeutig geklärt. Tredis unterhält ein körperliches und durchaus intimes Nahverhältnis zu den beiden Ballerinen, mit denen er sein Bett und die Badewanne teilt und geht zudem eine Verlobung mit einer anderen weiblichen Nebenfigur ein. Als ein Restaurantbesitzer sein sexuelles Interesse an ihm bekundet, bringt Tredis ihn kurzerhand um. All dies könnte natürlich als Schwierigkeiten im Umgang mit der eigenen Sexualität gedeutet werden. Argumentativ und schlüssig belegbar ist Tredis Homosexualität allerdings nicht. 1971 setzt sich Jelić, dieses Mal als Regisseur, mit den Schwierigkeiten eines Homosexuellen im jugoslawischen Kulturkreis auseinander. In seinem Debütfilm BUBAŠINTER persifliert er „die Panik, die in Folge der Aufklärung der Öffentlichkeit entsteht, dass es in der sozialistischen Selbstverwaltungsgesellschaft so etwas wie Homosexuelle gibt.“⁵⁰⁶

Diese Beispiele können als ein erstes aufrichtiges, wenn auch zögerliches Bemühen der Regisseure um eine seriöse und wertungsfreie filmische Auseinandersetzung mit der Homosexualität gewertet werden. Dass das Ergebnis auf den ersten Blick ein wenig enttäuschend anmutet, liegt an der gestalterischen Vagheit der Figuren. Wie gezeigt worden ist, bewegen sie sich zwischen den Geschlechtern und verschiedenen sexuellen Orientierungen. Eindeutig scheint der Begriff Homosexueller nur auf sprachlicher Ebene zu sein, wo er als Schimpfwort zur offenkundigen Beleidigung des Gegenübers verwendet wird. So bezeichnet Bamberg Milorad abschätzig als „Schwuchtel“ und Strahinja unterstellt seinem ehemaligen Kriegsgegner ebenfalls schwul zu sein, als dieser Interesse an seiner Person zeigt. Entgegen der Annahme, dass sich die diffuse gestalterische Darstellung von Homosexualität aus der Unsicherheit, den patriarchalen Denkmustern und den Klischees der Regisseure speist, kann

⁵⁰⁶ „Milan Jelić, [...], režira svoj debitantski dugometražni igrani film *Bubašinter* u kome beskompromisno ismeva paniku koja nastaje kao posledica osveštenja javnosti da u socijalističko-samoupravnom društvu postoji nešto poput homoseksualaca.“ Cicvara 2012:50.

sie in einer anderen Leseart zur molekularen Fluchtlinie der männlichen Figuren werden. Homosexualität bzw. Bisexualität bedeutet dann nicht mehr eine „Verweichlichung“ des männlichen Standards, sondern ein bewusstes Eintreten der männlichen Figuren in ein Werden und einen Ausbruch aus der molaren Ordnung.

Die angebliche Eindeutigkeit der menschlichen Sexualität wird nämlich bereits mit Hilfe geschlechtsspezifischer Kleidung ins Wanken gebracht. Die männlichen Figuren zeigen reges Interesse an weiblichen Kleidungsstücken, Accessoires und Make-up. Milorad trägt ein Haarnetz und einen seidenen Morgenmantel, Tredis schwarze Leggings und der unsichtbare schwule Onkel des Protagonisten bekommt in BUBAŠINTER von seiner Ex-Frau Seidenstrümpfe zugeschickt. In WR:MISTERIJE ORGANIZMA tritt der Eiskunstläufer Vladimir Ilić genau wie seine weiblichen Kolleginnen in einem glitzernden und funkeln- den Kostüm auf. Nach der Vorstellung entledigt er sich seiner Perücke und der falschen Wimpern und wischt sich das dick aufgetragene Make-up vom Gesicht. Makavejev stellt hier den Zusammenhang zu einer vorhergehenden dokumentarischen Sequenz her, welche den Transvestiten Jackie Curtis, den Superstar aus Andy Warhols FLESH (1968), beim Eisschlecken mit seinem Partner zeigt.⁵⁰⁷ Die weibliche Kostümierung der männlichen Figuren wird im Kontext der Travestie weiter zugespitzt. Obwohl Ilić und Curtis wie Milena ein *cross-dressing* praktizieren, schaffen sie sich im Gegensatz zu ihr dadurch eine molekulare Linie. Denn Deleuze und Guattari verstehen die männliche Travestie nicht als einen Imitationsversuch von Weiblichkeit, sondern als ein Werden. In *Tausend Plateaus* findet sich dazu folgender Absatz:

„Die Riten der Transvestie oder der Verkleidung des Mannes als Frau in primitiven Gesellschaften lassen sich weder durch eine gesellschaftliche Organisation erklären, in der bestimmte Beziehungen einander entsprechen, noch durch eine psychische Organisation, die dazu führt, daß der

⁵⁰⁷ Zu den Auftritten von Jackie Curtis im Film WR:MISTERIJE ORGANIZMA vgl. Durgant 1999: 25-27.

Mann sich ebenso sehr wünscht, Frau zu sein, wie die Frau, Mann zu sein.“⁵⁰⁸

Und weiter:

„Die Gesellschaftsstruktur und die psychische Identifizierung lassen zu viele besondere Faktoren außer Acht: die Verknüpfung, die Auflösung und die Kommunikation verschiedener Arten des Werdens, die der Transvestit auslöst; die Macht, die durch das Tier-Werden entsteht; und vor allem die Zugehörigkeit dieser Arten des Werdens zu einer spezifischen Kriegsmaschine.“⁵⁰⁹

Die Männer treten hier in ein Frau-Werden ein, genauso wie sie es durch ihre Homo- bzw. Bisexualität tun. Ihre sexuellen Neigungen und Vorlieben werden zu Deterritorialisierungslinien. Die männlichen Nebenfiguren im *Neuen Jugoslawischen Film* verabschieden sich von Rollenbildern und entziehen sich ihrer gesellschaftlichen Repräsentation. Damit bilden sie ähnlich wie Drogensüchtige, Masochisten, Kinder, Psychopaten und Künstler eine Gruppe, die über subversiv-minoritäre Kräfte verfügt.⁵¹⁰

Meuten und das Tier-Werden der Protagonisten Meute wird bei Deleuze und Guattari in Anlehnung an Canetti als „Massenkristall“ verstanden, welcher zur Bildung von Massen benötigt wird.⁵¹¹ Im Unterschied zu Canetti verwenden sie den Begriff jedoch weniger eindeutig. Meute ist nicht nur als etwas Veräußerlichtes im Sinne eines tatsächlichen Zusammenschluss von Lebewesen, sondern auch als etwas Verinnerlichtes in Form des Unbewussten zu verstehen:

„Man muß alles gleichzeitig berücksichtigen - [...] ; daß jedes Individuum, das von einer Masse ergriffen wird, selber eine Meuten-Unbewußtes hat, das nicht zwangsläufig den Meuten der Masse ähnelt, zu der es gehört; daß ein Individuum oder eine Masse in ihrem Unbewußten die Massen und Meuten einer anderen Masse oder eines anderen Individuums beleben.“⁵¹²

⁵⁰⁸ Deleuze und Guattari 1992: 379.

⁵⁰⁹ ebd.: 379.

⁵¹⁰ Vgl. Kuhn 2005: 159. Guattaris und Lyotards Aufzählung der Gruppen, die ein Minoritär-Werden praktizieren, weisen eine große Ähnlichkeit zueinander auf. Vgl. ebd.: 159.

⁵¹¹ Vgl. dazu das Kapitel *Viele Menschen bilden eine...*

⁵¹² Deleuze und Guattari 1992: 54f.

Das breite Bedeutungsspektrum des Begriffs und nicht zuletzt wohl auch dessen Gebrauch in der Jägersprache prädestinieren ihn für ein Einbeziehen in das Konzept des Tier-Werdens. Beim Tier-Werden handelt es sich wie bei allen Arten des Werdens um einen politischen Akt, dessen wichtigste Wesenszüge im Hinblick auf die nachfolgende Analyse der männlichen Hauptfiguren und ihre Affekte hier nochmals zusammengefasst werden.

„Minoritär-Werden ist eine politische Angelegenheit und erfordert einen Kraftaufwand, eine aktive Mikropolitik. Dies ist das Gegenteil von Makropolitik und sogar von *Geschichte*, wo es nur darum geht, zu wissen, wie man eine Mehrheit erobert oder sich verschafft.“⁵¹³

Wie bereits am Beispiel des Frau-Werdens gezeigt worden ist, handelt es sich dabei stets um ein Abweichen von der normativen Majorität, welche den weißen, erwachsenen, heterosexuellen, männlichen Stadtbewohner als Standard etabliert. Im Werden wird der Organisationsplan, welcher von oben auf das Individuum einwirkt und die „Formbildung und Bildung von Subjekten“⁵¹⁴ verfolgt, außer Kraft gesetzt. Alle Arten des Werdens sind in der Konsistenzebene eingeschrieben, die das Gegenteil zu Entwicklungs- und Bildungsplänen bildet.

„Es gibt keine Form mehr, sondern nur Geschwindigkeitsverhältnisse zwischen kleinsten Teilchen und ungeformter Materie. Es gibt kein Subjekt mehr, sondern nur individuierende Affektzustände der anonymen Kraft.“⁵¹⁵

Mit dieser Aussage knüpfen Deleuze und Guattari an die Schriften des Philosophen Spinoza an. Der Körper, welcher auf der Konsistenzebene nichts mehr repräsentiert und nicht mehr nach seinen Funktionen, Art- und Gattungseigenschaften etc. klassifiziert und in normativen Schemata erfasst werden kann, wird hier durch einen Längen- und einen Breitengrad bestimmt.⁵¹⁶ Der Begriff

⁵¹³ Deleuze und Guattari 1992: 397.

⁵¹⁴ Deleuze 1988: 166.

⁵¹⁵ ebd.: 166. Eine exakte Beschreibung der Konsistenzebene findet sich bei Deleuze und Guattari 1992: 362 und 701f.

⁵¹⁶ Deleuze 1988: 165f. Hier spricht Deleuze allerdings noch von *Länge* und *Breite*.

„Körper“ verfügt des Weiteren über ein breites Bedeutungsspektrum und bezeichnet unter anderem sowohl den menschlichen bzw. tierischen Körper, als auch einen Textcorpus oder Klangkörper und nicht zuletzt ein Kollektiv.⁵¹⁷ Der Längengrad gilt als die Gesamtheit der Verhältnisse von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit zwischen den Teilchen. Der Breitengrad hingegen verweist auf die intensiven Affekte, „zu denen er [Anm. der Körper] bei einem bestimmten Grad von Macht oder Vermögen fähig ist.“⁵¹⁸ Dies bedeutet sowohl die Kraft, zu affizieren, als auch affiziert zu werden. Folgerichtig argumentieren die beiden Autoren in *Tausend Plateaus*:

„Wir wissen nichts von einem Körper, wenn wir nicht wissen, was er vermag, das heißt, welche Affekte er hat, wie sie sich mit anderen Affekten, den Affekten eines anderen Körpers, verbinden können oder nicht, um ihn entweder zu zerstören oder von ihm zerstört zu werden, um entweder zu handeln oder zu leiden, oder um mit ihm einen Körper zu bilden, der noch mehr vermag als er.“⁵¹⁹

Um zu einem Verständnis des Körpers zu gelangen, gilt es also, ihn nicht in binäre Systeme einzuordnen, sondern seine Affekte im Zusammenspiel mit seiner Umwelt bzw. innerhalb des individuierten Gefüges zu betrachten. Dies ist nicht zuletzt auch für das Tier-Werden von großer Bedeutung. Im Folgenden sollen einige Beispiele für das Tier-Werden der Protagonisten gegeben werden, die den Körper, seine Bewegung und seine Affekte in den Mittelpunkt stellen.

Bamberg's Tier-Werden in BUĐENJE PACOVA zeichnet sich bereits in der ersten Einstellung mit dem gewaltsamen Tod der Ratte ab. Auch wenn der Mord an der Ratte vom Hausmeister begangen wird und damit in keiner Beziehung zur Hauptfigur steht, wird hier auf das Zusammenleben von Mensch und Tier aufmerksam gemacht. Menschen und Ratten teilen sich den gemeinsamen Lebensraum und sind durch den Raum in ihren Existenzen verbunden. Die Rattenplage wird wenig später im Gespräch zwischen Bamberg und dem

⁵¹⁷ Deleuze 1988: 165f.

⁵¹⁸ ebd.: 354.

⁵¹⁹ Deleuze und Guattari 1992: 350.

Hausmeister thematisiert, der im Innenhof des Wohnhauses herumliegende Papiere verbrennt. Seine Reinigungsaktion ist ein Angriff auf den Lebensraum der Ratten, welche sich zwischen den Papieren einnisten. Die Präsenz der Tiere gilt als ein erster Hinweis auf das Tier-Werden der Hauptfigur, die ein ähnliches Schicksal ereilt.

Das unerwartete bzw. unbedeutende kleine Detail, das das Werden des Protagonisten einleitet, ist ein Brief von dessen ehemaligen politischen Mitstreiter Lale.⁵²⁰ Die Zustellung des Schriftstückes durch den Briefträger ist für Bamberg mit großer Emotionalität verbunden. Er wehrt sich zunächst heftig gegen die Annahme des eingeschriebenen Briefes, gerade so, als würde er intuitiv begreifen, dass mit ihm Unheil einhergeht. Nach dessen Lektüre zerreißt er das Schriftstück sofort. Die Geste ist der Versuch, den Erhalt des Briefes und das Wissen um dessen Inhalt rückgängig zu machen.

Mit diesem intensiven Erlebnis beginnt also das Werden der Hauptfigur, wobei dessen Art noch nicht geklärt ist. Auch wenn das brutale Vorgehen gegen die Ratten zu einem Synonym für die Behandlung Bambergs durch seine Umwelt wird, ist es keinesfalls eindeutig, dass dieser ein Ratte-Werden praktiziert. Vielmehr legt das kriminelle Dasein der Nebenfiguren die Vermutung nahe, dass sie die Ratten sind.⁵²¹ Als Meute fallen sie in Bambergs Leben ein und nagen an den Grundlagen seiner Existenz. Die Nebenfiguren verfolgen ein eigenes Tier-Werden, treiben durch ihre Ausbreitung gleichzeitig aber auch Bamberg immer weiter in sein eigenes Tier-Werden hinein.

„Die Meute ist zugleich Tier-Realität und Realität des Tier-Werdens des Menschen. Die Ansteckung ist zugleich tierhaftes Bevölkern und Ausbreitung des tierhaften Bevölkerns des Menschen.“⁵²²

⁵²⁰ Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 379.

⁵²¹ Wenn am Ende des Filmes *Milorad*, die Prostituierte und der Kellner eine Ratte über ein freies Feld jagen, nimmt das Ratten-Werden der Nebenfiguren einen neuerlichen Aufschwung. Ratten gibt es auch in *LJUBAVNI SLUČAJ*. Da der Protagonist hier allerdings die Majorität vertritt, kann trotz der Präsenz der Nagetiere kein Tier-Werden stattfinden.

⁵²² Deleuze und Guattari 1992: 331.

Der Unterschied des Tier-Werdens liegt dabei in den Affekten begründet, die bei den Nebenfiguren aktiv und bei der Hauptfigur passiv sind. Bambergs Tier-Werden ist deshalb am ehesten als ein Kuh-Werden zu beschreiben. Der Protagonist wird eindeutig als ein Nutztier ausgewiesen, wenn er sich in einem Schlachthaus einfindet und sich zwischen den an Haken hängenden Tierkadavern bewegt. Der tote Leib, welcher über den gesamten Film immer wieder in Erscheinung tritt – neben den toten Ratten wird auch der Leichnam des Freundes und jener Lales gezeigt –, wird hier zu einem Stück Fleisch degradiert. Dem Zuschauer wird klar, dass es sich bei Bamberg ebenfalls um ein Schlachttier handelt, das von der Schwester, Lale, Milorad, der Nachbarin und der Prostituierte ausgenommen wird. Bamberg ist das aushängende Stück Fleisch, das keine Innereien, kein Handlungsvermögen und keine Gefühle mehr hat und lediglich zum Verkauf und damit zum Profitgewinn für andere bestimmt ist. Es mag so gesehen auch kaum verwunden, wenn ein Metzger den Protagonisten als Ehemann für seine körperlich beeinträchtigte Tochter kaufen will und mit ihm in eine Verhandlung über den Wert seines „Fleisches“ eintritt.

Bambergs Tier-Werden zeigt sich allerdings nicht nur in der visuellen Hervorhebung des (toten) Fleisches, sondern auch in seinem ausgeprägten Fluchtinstinkt. Stets entzieht er sich problematischen Situationen und Meinungsverschiedenheiten und verweilt nie länger an einem Ort als unbedingt notwendig. Ähnlich einer Kuh auf der Weide deterritorialisiert er sich auf der Suche nach grünem Gras und einer angenehmeren Umgebung. Wenn der Fluchtinstinkt zunächst seinen sozialen Beziehungen entgegenwirkt – etwa, wenn er auf Dobrilas Geburtstagsparty vor den Gästen auf den Balkon oder vor dem Angebot des Metzgers flieht –, so verdankt er diesem letztendlich sein Leben. Im Gegensatz zu Lale gelingt ihm nämlich die Flucht vor dem Geheimpolizisten. Ein weiteres, wenn auch wahrscheinlich letztes Mal kommt der Protagonist mit seinem Leben davon.

Passive Affekte bestimmen auch das Tier-Werden des Protagonisten in VRANE von Mihić und Kozomara. Die Bedeutung der Tiere wird hier bereits im Vorfeld abermals durch den Filmtitel (dt.: KRÄHEN) klar. Đuka wird dem Zuschauer als der kriminelle Gehilfe einer Metzgerin vorgestellt. Gemeinsam schlagen sie Schafe tot, um die Kadaver dem Eigentümer wenig später unter einem Vorwand einer Epidemie billig abkaufen zu können. Đuka produziert totes Fleisch und handelt mit ihm, macht es aber im sprichwörtlichen Sinn auch zu einem Teil seiner selbst. Nach einem Boxkampf bedeckt die Metzgerin sein schmerzendes Gesicht mit rohem Fleisch. Allein die Nähe zum Fleisch löst das Tier-Werden der Hauptfigur aber auch hier nicht aus, bildet jedoch wie bereits in BUĐENJE PACOVA eine wichtige Voraussetzung dafür. Während Đuka die Schafe totschießt, muss er den Todeskampf der Tiere mitansehen. Beide werden gegenseitig voneinander affiziert und miteinander verbunden. Das leidende Schaf setzt sich als Gedanke im Protagonisten fest und treibt ihn in sein Tier-Werden.⁵²³



Fleischlichkeit und Tier-Werden in VRANE

Den eigentlichen Startschuss für sein Tier-Werden gibt die Begegnung mit seinem alten Bekannten Tredis, der sich in Begleitung von zwei Ballerinen befindet. Im Gegensatz zu den Schafen bilden sie eine aktive Meute, die Đuka affiziert und ihn in sein Tier-Werden geradezu hineinreißt.

⁵²³ Eine ähnliche Faszination empfand Hofmannsthal beim Anblick des sterbenden Rattenvolkes und Moritz bei den sterbenden Kälbern. Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 327f.

„Beim Tier-Werden hat man es immer mit der Meute zu tun, mit einer Bande, einem Rudel, einer Population, einer Bevölkerung, kurz gesagt, mit einer Mannigfaltigkeit.“⁵²⁴

Es ist möglich, dass Đukas Wunsch nach einem Tier-Werden in der Meute bereits vor ihrem Zusammentreffen vorhanden war. Doch erst in der Begegnung mit Tredis, dem Rudelvorsteher, vollzieht sich die Verwandlung seiner passiven in aktive Affekte. So verfügt er nun plötzlich selbst über ausreichende Kraft zur Affektion von anderen, streift auf der Suche nach Nahrung und Triebbefriedigung durch die Stadt und schafft sich die störende und ungerechte Metzgerin vom Hals.⁵²⁵ Gelegentlich versucht er sein Werden zu unterbrechen, indem er die anderen Meutenmitglieder abzuwimmeln versucht. Sein Verhalten widerspricht in keiner Weise dem Werden, da dieses eben keine lineare und konstante Bewegung ist. Tier-Werden ist „ein Ensemble von klar unterschiedenen Zuständen, die der Mensch durchläuft, während er einen Ausweg sucht“.⁵²⁶ Seine Bemühungen um einen Ausbruch bleiben ohnehin ohne Erfolg. Die Kraft der Meute ist stärker und am Ende findet er sich in der Schar krächzender Krähen wieder.⁵²⁷

In ZAZIDANI vollzieht sich das Tier-Werden der Hauptfigur Strahinja zunächst ebenfalls über passive Affekte, die ihn determinieren. Den Ausgang nimmt Strahinjas Tier-Werden kurz nach seinem gescheiterten Ausbruchversuch in einem Blickwechsel mit seinem Wärter Gavriilo und dem Gefängnisdirektor. Ihr Blick verrät die Absicht, den Häftling für seinen Ungehorsam zu bestrafen und ihn in die hierarchische Ordnung zurückzuführen. Strahinjas Haftbedingungen werden verschärft, er kommt in Einzelhaft und erfährt körperliche Züchtigung. Das Wachpersonal schlägt ihn, diszipliniert und domes-

⁵²⁴ Deleuze und Guattari 1992: 36.

⁵²⁵ Als einzige weibliche Nebenfigur im *Neuen Jugoslawischen Film* bzw. in der *Schwarzen Welle* verfügt die Metzgerin in VRANE über so etwas wie ein Tier-Werden, als dessen Indizien die Nähe zum Fleisch und ihre tierähnlichen Laute gewertet werden können.

⁵²⁶ Deleuze und Guattari 1992: 50.

⁵²⁷ Vgl. dazu das Kapitel *Viele Menschen bilden eine Meute*.

tiziert den wilden Mann.⁵²⁸ Der Häftling bemitleidet seine physische Existenz und gesteht Gavriilo seinen Todeswunsch. Wenn Strahinja in seiner Zelle auf und ab geht, unterscheidet er sich kaum von Rilkes Panther. Denn: „A human who suffers is an animal, an animal that suffers is human. That is the reality of becoming.“⁵²⁹ Durch Gavrilos erniedrigende und qualvolle Behandlung tritt Strahinja in sein Raubtier-Werden ein. Als die Gefangenen den Aufstand wagen und zu „kläffen“ und zu „jaulen“ beginnen, wird Strahinja in seiner Zelle von einer seltsamen Unruhe erfasst. Instinktiv weiß er, dass die übrigen Häftlinge nach ihm verlangen. Dieser Moment verändert seine Affekte, da die Meute sein Tätigkeitsvermögen steigert. Strahinja nimmt die Bestrafungen und Erniedrigungen des Wächters und Direktors nicht mehr wortlos und demütig entgegen, sondern tritt ihnen gestärkt und gefestigt entgegen. Denn er befindet sich nun in seinem Raubtier-Werden und weiß sich als Teil einer Meute.

Ein weiteres Beispiel für das Tier-Werden einer männlichen Hauptfigur im *Neuen Jugoslawischen Film* ist HOROSKOP. Zu Filmbeginn wird ein Lamm geschlachtet, zu dem Vidak im Handlungsverlauf selbst werden wird. Im Fokus dieses Tier-Werdens steht der menschliche Körper bzw. das Fleisch, das zuerst leblos in der Sonne liegt und dann durch Messerstiche und Schlägereien gebrandmarkt wird. Auf diese Art wird Vidaks Führerrolle in der Gruppe deutlich geschwächt. Am Ende ist es er, der trotz seiner Unschuld zum Wohl der anderen Mitglieder geopfert und ermordet wird.

Auf passiven Affekten basiert auch das Tier-Werden des Knechts Ćira in POHOD von Đorđe Kadijević, dem wohl poetischsten unter den hier besprochenen Filmen. Ćira zieht mit seinem Kalb durch eine Winterlandschaft. Es herrscht Krieg, aber auf die Frage eines Soldaten, vor wem oder was genau er flieht, weiß er keine Antwort. Die Flucht von Mensch und Tier ist ihre Futter-

⁵²⁸ Die Zurichtung zum „eigenen kleinen Tier“ beschreiben Deleuze und Guattari als einen Extremfall in der Tier-Mensch-Beziehung. Vgl. Deleuze und Guattari 1992: 248 und 328.

⁵²⁹ Deleuze zitiert in Pisters 2003: 158f.

suche in einer unwirtlichen Umgebung, die die beiden einander näher bringt und unzertrennlich werden lässt. Als Ćira die Bekanntschaft mit einer hübschen und jungen Kriegswitwe macht, entscheidet er sich trotz ihrer Avancen für sein Kalb. Ćiras Tier-Werden vollzieht sich ruhiger und langsamer als jenes der anderen Protagonisten und endet schließlich mit dem Tod des Tieres.

In den besprochenen Beispielen steht das Tier-Werden der Figuren stets in einem engen Zusammenhang mit der Zerstörung der eigenen Person, welche von ihrer Umwelt und ihnen selbst gefördert wird. Ersichtlich wird dies in Vidaks Messerspielereien und lebensmüden Aktionen genauso wie in Bambergers Bemühen, das Geld für den schwesterlichen Kuraufenthalt aufzutreiben. Für das Tier-Werden ist die physische und psychische Gewalt unabdingbar, denn der Masochismus bedeutet den Austritt aus der Herrschaftsbeziehung und ist damit der erste Schritt zur notwendigen Befreiung.⁵³⁰

6.6 Tod

Der Tod ist ein Ereignis, welches in nahezu allen Produktionen des *Neuen Jugoslawischen Films* vorkommt.

In SKUPLJAČI PERJA stirbt der Federhändler Mirta durch die Hand seines Konkurrenten Bora, in TRI wird ein unbekannter Fotograf erschossen und der namenlose Kriegskamerad des Protagonisten durch deutsche Soldaten grausam hingerichtet. Ein ähnliches Schicksal ereilt den Major und seine Soldaten in PRAZNIK, deren Tod Katić' Machtfantasien Tribut zollt. Pavlović lässt Slobodan Antić in NEPRIJATELJ von seinem Doppelgänger ermorden, Lale wird in BUĐENJE PACOVA von einem Polizisten des Geheimdienstes wegen Verdachts auf seine prosozialistische Vergangenheit erschossen, Ivan wird in ZASEDA für einen politischen Gegner gehalten und, weil er sich nicht ausweisen kann, kurzerhand liquidiert, in POVRATAK verwechseln Polizisten den ehemaligen Gefängnisinsassen Al Kapone mit seinem jüngeren Double und strecken

⁵³⁰ Vgl. Žižek 2002: 107.

ihn mit mehreren Gewehrschüssen nieder, und in KAD BUDEM MRTAV I BEO rächt sich der Landwirt für die durch Džimi Barka erfahrene Erniedrigung vor seinen Angestellten und tötet ihn mit einem Kopfschuss, während er auf der Toilette sitzt. In VRANE wird Tredis Kopf von Đuka bis zum Eintreten des Todes gegen einen Eisenbahnwagon geschlagen. In PLASTIČNI ISUS erschießt eine eifersüchtige Liebhaberin Tomislav Gotovac bei einem Ausflug aufs Land, in MLAD I ZDRAV KAO RUŽA stirbt Stevan auf der Flucht vor der Polizei im Kugelhagel. Strahinja Petrović erschießt in PRE ISTINE seinen ehemaligen Kriegsgegner und Geliebten seiner Ehefrau und in ZAZIDANI wird Strahinja schließlich selbst von seinem Gefängniswärter, dessen Hoffnungen auf eine gemeinsame Zukunft mit dem Häftling brutal zunichte gemacht worden sind, wenige Meter vom Gefängnis entfernt erschossen.

Die weiblichen Figuren erfahren ebenfalls kein Happy-End, müssen jedoch seltener ihr Leben lassen. In TRI wird eine Dissidentin hingerichtet, in BIĆE SKORO PROPAST SVETA wird Goca von ihrem Ehemann für die schöne Lehrerin aus dem Weg geräumt und in ihrem Bett zu Tode geprügelt. Izabela wird in LJUBAVNI SLUČAJ von ihrem Liebhaber in einem Streit um das noch ungeborene Kind „versehentlich“ in den Brunnen gestoßen. Milena erfährt zwar in WR:MISTERIJE ORGANIZMA das große Glück in der sexuellen Vereinigung mit dem Eiskunstläufer Vladimir Ilić, doch unmittelbar danach trennt dieser ihr den Kopf mit der Kufe seines Schuhs ab. In VRANE stirbt Đukas Mutter eines natürlichen Todes, dann wird seine Geliebte Svetlana in den Wirren einer Verfolgungsjagd erschossen. Auch die junge Bäuerin in POHOD und Slobodanka in JUTRO [dt.: MORGEN] werden in den Wirren der ersten Nachkriegstage grundlos erschossen.

Damit ist selbst die Inszenierung des Todes noch von der Geschlechterdifferenz bestimmt. Die Frauen sterben meist für ihre (ideologische) Überzeugung bzw. im Glauben an die große, romantische Liebe. Nicht nur Makavejev - wenn dieser auch am offensichtlichsten-, sondern auch Petrović und Đorđević stellen

einen direkten Zusammenhang zwischen Liebe und Tod her. Der Tod ist eine positive Fluchtlinie, die nicht mehr in eine molare Ordnung zurückfindet. Die Frauen werden in ihrem Tod zu Märtyrerinnen. Der Tod der Männer hingegen ist meist sinnlos und ungerecht, ein „dummer Zufall“. Sie treten als Opfer der Umstände auf, auch wenn ihnen in vielen der aufgezählten Beispiele natürlich eigene Verantwortung an ihrem Tod zukommt. Selbst wenn ihre Vergehen in der Vergangenheit liegen, sind sie dennoch existent und „strafbar“. Ihr Tod ist eine negative Fluchtlinie, weil durch ihn die in der molaren Segmentarität bestehende Schuld gesühnt wird.

7 Der Neue Jugoslawische Film als Kriegsmaschine

Der *Neue Jugoslawische Film* ist eine Kriegsmaschine im Sinne von Deleuze und Guattari. Er eignet sich die Waffen des Staatsapparates, die Produktionsmittel, an, um sie gegen ihn zu richten und letzten Endes doch von ihm vereinnahmt zu werden. Die filmischen Werke werden zensuriert und verboten, die Regisseure verlassen das Land. Die Schlacht ist geschlagen, der Kampf entschieden.

Meine Arbeit lässt die Kampfhandlungen nochmals Revue passieren. Sie erklärt, wie und aus welchen Gründen es zu einer Auseinandersetzung zwischen den Filmemachern und der kommunistischen Partei kommen konnte. Dabei habe ich versucht, den Fokus nicht auf den realen Konflikt und seine Folgen für die Regisseure zu legen, sondern auf die subversiven Momente in den Filmen selbst. Denn verfügen die Filme tatsächlich über revolutionäres Potential oder wurden sie nur durch die Reaktionen der Medien, der kommunistischen Partei, der Zensurbehörde etc. zu einem Politikum?

Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, habe ich mich detailliert mit fünf für die kinematographische Bewegung exemplarischen und sowohl im Hinblick auf die Filmsprache als auch auf die Erzählung divergenten Werken auseinander gesetzt. Diese liefern einen Überblick über die formsprachliche und thematische Vielfalt des *Neuen Jugoslawischen Films* respektive der *Schwarzen Welle*, zeigen allerdings bereits auch, wie und durch welche Kräfte und Mächte der Körper gesellschaftlich geformt und determiniert wird.

Im zweiten Teil der Arbeit liegt der Fokus auf den Figuren und deren Konstellationen in den Filmen. In diesem Zusammenhang ist zu vermerken, dass die geschlechtsspezifische Untersuchung der Figuren anfänglich nicht beabsichtigt war und sich erst im Arbeitsprozess als eine Notwendigkeit ergeben hat. Gegen eine Trennung der Geschlechter spricht die Tatsache, dass mit den philosophischen Konzepten der beiden Poststrukturalisten Gilles Deleuze

und Félix Guattari gearbeitet wurde, die sich explizit gegen ein Erfassen der Welt in binären Systemen aussprechen. Um dies zu gewährleisten, schlagen sie das Rhizom als neues Denkmodell vor. Meine rhizomatische Leseart der Filme zeigte zwar, dass sowohl die Figurenkonstellationen, insbesondere die Gruppen und die Massen, als auch die männlichen Figuren „Widerstandspunkte“ im sozialistischen Gesellschaftsdiskurs sind, konnte allerdings die binäre Geschlechterordnung nicht überwinden. Der Grund hierfür findet sich in der Darstellung der weiblichen Figuren, deren Analyse ernüchternd ausfiel und einige unerwartete Resultate mit sich brachte. Die Figuren bergen kaum revolutionäres Potential in sich, obwohl sie als selbstbewusste und moderne Frauen auftreten. Dieser Umstand lässt sich nicht aus dem fehlenden Wunsch der Frauen nach gesellschaftlicher Veränderung oder dem Ausbruch aus der bestehenden Ordnung erklären. Ein solcher ist wegen ihrer starken Verankerung in den patriarchalen Strukturen, welche in sämtlichen Lebensbereichen sichtbar werden, einfach nicht möglich. In vielen Filmen zeugt die Determinierung der weiblichen Figuren von der reaktionären Gesinnung der Regisseure, die sich stets einer revolutionären Geisteshaltung rühmten. In Anbetracht dessen lässt sich feststellen, dass ihre Werke weniger auf eine Veränderung und Aufklärung des Publikums zielen, sondern die gegebene männliche Ordnung vorführen und diese durch das Fehlen von brauchbaren Alternativen bestätigen. Eine wichtige Aufgabe in der weiteren Beschäftigung mit dem *Neuen Jugoslawischen Film* bzw. der *Schwarzen Welle* wird demnach die weibliche Stereotypenforschung sein.

Die Arbeit hat gezeigt, wie Deleuzes und Guattaris Philosophie des Begehrens und ihre Mikropolitik für die Filmtheorie brauchbar gemacht werden können. Zugespitzt formuliert erfüllt die Analyse der territorialen und deterritorialisierenden Linien auch Eagletons Forderung nach einer Rückbesinnung auf den Körper, der die Möglichkeit zur Ideologiekritik bietet. Die feministische Filmtheorie und gender studies können so sinnvoll im Hinblick auf die

Untersuchung des Zusammenspiels von Körpern, Geschlechtern und Macht ergänzt werden. Gleichzeitig bieten Deleuze und Guattari eine neue Möglichkeit zur Beschreibung des politischen Films, dessen Klassifikation nun nicht mehr wie bei Comolli und Narboni ausschließlich über den Ideologiebegriff läuft. In diesem Sinne und an dieser Stelle soll die Arbeit mit den folgenden Worten Guattaris, der natürlich immer auch für Deleuze spricht, beendet werden: „Wir glauben nicht im geringsten an einen Begriff wie die Ideologie, der den Problemen nicht gerecht wird: es gibt keine Ideologien.“⁵³¹

⁵³¹ Deleuze 1993: 33.

Medienverzeichnis

- ABÉCÉDAIRE. GILLES DELEUZE VON A BIS Z, Pierre-André Boutang, Frankreich: 1988.
- ANTONIJEVO RAZBIJENO OGLEDALO [dt.: Antons zersprungener Spiegel], Dušan Makavejev, Jugoslawien: 1957.
- BIĆE SKORO PROPAST SVETA [dt.: Das Ende der Welt naht], Aleksandar Petrović, Jugoslawien: 1968.
- BUBAŠINTER [dt.: Der Kammerjäger], Milan Jelić, Jugoslawien: 1971.
- BUĐENJE PACOVA [dt.: Die Ratten erwachen], Živojin Pavlović, Jugoslawien: 1967.
- ČOVEK NIJE TICA (Der Mensch ist kein Vogel), Dušan Makavejev, Jugoslawien: 1965.
- CRNI FILM [dt.: Schwarzer Film], Želimir Žilnik, Jugoslawien: 1971.
- DANI [dt.: Tage], Aleksandar Petrović, Jugoslawien: 1963.
- DEKALOGIJA O MATERIJ I SMRTI [dt.: Dekalogie über die Materie und den Tod], Marko Novaković, Serbien: 2013.
- DIE VÖGEL [org.: The Birds], Alfred Hitchcock, USA: 1963.
- DVOJE [dt.: Zwei], Aleksandar Petrović, Jugoslawien: 1961.
- FLESH, Paul Morrissey, USA: 1968.
- GRAD [dt.: Die Stadt], Živojin Pavlović, Vojislav (Kokan) Računica, Marko Babac, Jugoslawien: 1963.
- Hajka* [dt.: Die Jagd], Živojin Pavlović, Jugoslawien: 1977.
- HOROSKOP, Boro Drašković, Jugoslawien: 1969.
- IZDAJNIK [dt.: Der Verräter], Vojislav (Kokan) Računica, Jugoslawien: 1963.
- JUTRO [dt.: Morgen], Mladomir (Puriša) Đorđević, Jugoslawien: 1967.
- KAD BUDEM MRTAV I BEO [dt.: Wenn ich tot und bleich bin], Živojin Pavlović, Jugoslawien: 1967.
- KAPI, VODE, RATNICI [dt.: Tropfen, Wasser, Krieger], Živojin Pavlović,

Vojislav (Kokan) Rakonjac, Marko Babac, Jugoslawien: 1962.

KROS KONTRI [dt.: Cross Country], Maldomir (Puriša) Đorđević, Jugoslawien: 1969.

LIPANJSKA GIBANJA [dt.: Juni Unruhen], Želimir Žilnik, Jugoslawien: 1969.

LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT [dt.: Ein Liebesfall oder die Tragödie einer Postbeamtin], Dušan Makavejev, Jugoslawien: 1967.

MLAD I ZDRAV KAO RUŽA [dt.: Jung und gesund wie eine Rose], Jovan Jovanović, Jugoslawien: 1971. NEMIRNI [dt.: Die Ruhelosen], Vojislav (Kokan) Rakonjac, Jugoslawien: 1967.

NEPRIJATELJ [dt.: Der Feind], Živojin Pavlović, Jugoslawien: 1965.

NEVINOST BEZ ZAŠTITE [dt.: Ungeschützte Unschuld], Dušan Makavejev, Jugoslawien: 1968.

NEZAPOSLENI LJUDI [dt.: Die Arbeitslosen], Želimir Žilnik, Jugoslawien: 1968.

PARADA [dt.: Parade], Dušan Makavejev, Jugoslawien: 1962.

PEČAT [dt.: Der Stempel], Dušan Makavejev, Jugoslawien: 1955.

PIONIRI MALENI MI SMO VOJSKA PRAVA, SVAKOG DANA NIČEMO KO ZELENA TRAVA [dt.: Kleine Pioniere, wir sind eine richtige Armee, jeden Tag sprießen wir wie grünes Gras], Želimir Žilnik, Jugoslawien: 1968.

PLASTIČNI ISUS [dt.: Plastic Jesus], Lazar Stojanović, Jugoslawien: 1971.

POHOD [dt.: Der Feldzug], Đorđe Kadijević, Jugoslawien: 1968.

POVRATAK [dt.: Die Rückkehr], Živojin Pavlović, Jugoslawien: 1966.

PRAZNIK [dt.: Ein Feiertag], Đorđe Kadijević, Jugoslawien: 1967.

PRE ISTINE [dt.: Vor der Wahrheit], Vojislav (Kokan) Rakonjac, Jugoslawien: 1968.

PREKOBROJNA [dt.: Die Überflüssige], Branko Bauer, Jugoslawien: 1962.

RANI RADOVI [dt.: Frühe Werke], Želimir Žilnik, Jugoslawien: 1969.

RDEČE KLASJE [dt.: Roter Weizen], Živojin Pavlović, Jugoslawien: 1970.

SKUPLJAČI PERJA [dt.: Die Federsammler], Aleksandar Petrović, Jugoslawien: 1967.

SLAVICA, Vjekoslav Afrić, Jugoslawien: 1947.

SLOBODA ILI STRIP [dt.: Freiheit oder Cartoons], unvollendet, Želimir Žilnik, Jugoslawien: 1972.

SPOMENICIMA NE TREBA VEROVATI [dt.: Traue keinen Denkmälern], Dušan Makavejev, Jugoslawien: 1958.

SVETI PESAK [dt.: Heiliger Sand], Miroslav Antić, Jugoslawien: 1968.

SWEET MOVIE, Dušan Makavejev, Frankreich, Kanada, BRD: 1974.

TRI [dt.: Drei], Aleksandar Petrović, Jugoslawien: 1965.

VRANE [dt.: Krähen], Ljubiša Kozomara, Gordan Mihić, Jugoslawien: 1969.

WR: MISTERIJE ORGANIZMA [dt.: WR: Die Mysterien des Organismus], Dušan Makavejev, Jugoslawien: 1971.

ZASEDA [dt.: Der Hinterhalt], Živojin Pavlović, Jugoslawien: 1969.

ZAZIDANI [dt.: Die Gefangenen], Vojislav (Kokan) Rakonjac, Jugoslawien: 1969.

ŽURNAL O OMLADINI NA SELU, ZIMI [dt.: Journal über die Dorfjugend im Winter], Želimir Žilnik, Jugoslawien: 1967.

Literatur

- Ajanović, M. (17.12.1989). "Vječita utika magarca sa sijenom". In: *Oslobodenje* (siehe S. 57, 60, 62).
- Ajzenštajn (1964). *Montaža atrakcija*. Belgrad: Nolit (siehe S. 62).
- Angelus, J. (01.1969). "Nago telo kao izraz". In: *Filmski svet* (siehe S. 226, 232).
- (05.12.1968). "Kod Žilnika. Opasno po život". In: *Filmski svet* (siehe S. 205, 207, 230).
- Ayfre, A. (2011). "Der Körper und das Gesicht als Spiegel der Seele". In: *Zeit Bild Theologie. Filmästhetische Erkundungen*. Hrsg. von P. Hasenberg. Marburg: Schüren Verlag (siehe S. 155).
- B., B. (12.05.1970). "Nevolje sa anatemicanim filmom". In: *Večernje Novosti* (siehe S. 166).
- Barrionuevo Anzaldi, F. (2013). "Pitfalls of "the Political". Politization as an Alternative Tool for Dance Analysis?" In: *Dance (and) Theory*. Hrsg. von G. Brandstetter und G. Klein. Bielefeld: transcript Verlag (siehe S. 277).
- Baur, N., H. Korte, M. Löw und M. Schroer, Hrsg. (2008). *Handbuch Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (siehe S. 255).
- Benkel, Th. (2010). "Der intime Augenzeuge. Elemente einer Soziologie des Voyeurismus". In: *Soziale Dimensionen der Sexualität*. Hrsg. von Th. Benkel und F. Akalin. Gießen: Psychosozial-Verlag (siehe S. 83 ff.).
- Benkel, Th. und F. Akalin (2010). *Soziale Dimensionen der Sexualität*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

- Bieberstein, R. (2009). *Lost diva - found woman*. Marburg: Schüren Verlag (siehe S. 20, 251).
- Bogdanović, M. (08.10.1966). "Debitanti". In: *Filmska kultura. Jugoslovenski časopis za filmska pitanja* (siehe S. 236).
- Boglič, M. (19.06.1967). "Čovek između". In: *Vjesnik* (siehe S. 134, 136, 236).
- Bojović, D. (31.10.1965). "Kao lice u prolazu". In: *Dnevnik* (siehe S. 166).
- Börner, L. (2010). "Als die "männergleichen" Amazonen kamen". In: *Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen*. Hrsg. von A. Koch. München: Edition Minerva (siehe S. 262).
- Bourdieu, P. (2012). *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 253, 257, 259 f., 272).
- Braidotti, R. (1991). *Patterns of Dissonance. A study of women in contemporary philosophy*. New York: Routledge (siehe S. 265).
- (1994). *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Theory*. New York: Columbia University Press (siehe S. 265).
- (2002a). "Between the no longer and the not yet. On bios/zeo-ethics". In: *Filozofski vestnik* 23.2 (siehe S. 237).
- (2002b). *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity Press (siehe S. 265).
- Brändli, S. (2008). "Historischer Überblick. Von 1968 zum 11. September". In: *New Hollywood bis Dogma 95. Einführung in die Filmgeschichte*. Hrsg. von R. Blanchet und Th. Christen. Bd. 3. Marburg: Schüren Verlag (siehe S. 36).

- Braungart, W. (2012). *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*. Das Politische als Kommunikation 1. Göttingen: Wallstein Verlag (siehe S. 13).
- Brunner, Ph. (2008). "Queer Cinema. Schwullesbische Filmschaffen seit den Achtzigerjahren". In: *New Hollywood bis Dogma 95. Einführung in die Filmgeschichte*. Hrsg. von R. Blanchet und T. Christen. Bd. 3. Marburg: Schüren Verlag (siehe S. 16).
- Bublitz, H. (2002). *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag (siehe S. 266).
- Bulajić, St. (29.05.1971). "Film i politika". In: *Oslobodenje* (siehe S. 258).
- Busk, M. (2001). "Micropolitics. A Political Philosophy from Marx and Beyond". In: *Micropolitics of Media Culture. Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. Hrsg. von P. Pisters. Amsterdam: Amsterdam University Press (siehe S. 267).
- Butler, J. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 266).
- (1997). *Körper von Gewicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 17).
- Caduff, C., S. Gebhardt Fink, F. Keller und St. Schmidt, Hrsg. (2007). *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*. München: Wilhelm Fink Verlag (siehe S. 279).
- Calic, M. - J. (2010). *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*. München: Beck Verlag (siehe S. 37).

- Campbell, R. (2006). *Marked women. Prostitutes and prostitution in the cinema*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press (siehe S. 20).
- Canetti, E. (2011). *Macht und Masse*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (siehe S. 145, 150 f., 242 ff.).
- Caughie, J., Hrsg. (1996). *The sexual subject. A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge.
- Christen, Th. (2008). "Das politische Kino". In: *New Hollywood bis Dogma 95. Einführung in die Filmgeschichte*. Hrsg. von R. Blanchet und T. Christen. Bd. 3. Marburg: Schüren Verlag (siehe S. 14).
- Clark, T. (1997). *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*. Köln: Dumont (siehe S. 19).
- Čolić, M. (12.06.1967). "Novi domaći film. Ljubavni slučaj". In: *Politika* (siehe S. 135).
- (13.05.1970). "Revija filmova kokana Rakonjca". In: *Politika* (siehe S. 165).
- (1984). *Jugoslovenski ratni film*. Bd. 1 und 2. Belgrad und Titovo Užice: Institut za film und Vesti (siehe S. 39 f.).
- (1997). *Čudi našeg filma*. Novi Sad und Belgrad: Prometej und Jugoslovenska Kinoteka (siehe S. 36).
- Comolli, J. und J. Narboni (2004). "Cinema, Ideology, Criticism". In: *Film theory and criticism. Introductory readings*. Hrsg. von L. Baudry und M. Cohen. New York: Oxford University Press (siehe S. 14, 16).

- Connell, R. W. (2006). *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (siehe S. 250).
- Cremonini, A. (2003). *Die Durchquerung des Cogito. Lacan contra Sartre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Daković, N. (2008). *Balkan kao (filmski) žar. Slika, tekst, nacija*. Belgrad: Fakultet dramskih umetnosti i Institut za pozorište, film, radio i televiziju (siehe S. 44, 256).
- DeCuir, G. *Old School Capitalism. An Interview with Zelimir Zilnik*. in: Cineast. America's Leading Magazin on the Art and Politics of the Cinema. Zugriff: 10.04.2014. URL: www.cineaste.com/articles/emold-school-capitalismem-an-interview-with-zelimir-zilnik-web-exclusive (siehe S. 227).
- (2011a). *Serbian cutting: assemblage and the archival impulse in the films of Dušan Makavejev*. in: Jump Cut. A Review of Contemporary Media: Sommer 2011 (Nummer 53). Zugriff: 10.04.2014. URL: www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/deCuirSerbia/text.html (siehe S. 109).
- (2011b). *Yugoslav Black Wave. Polemical Cinema from 1963-72 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*. Belgrad: Film Center Serbia (siehe S. 50, 55, 208 f.).
- Deleuze, G. (1988). *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin: Merve Verlag (siehe S. 286 f.).
- (1992). *Foucault*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 25, 198).

- Deleuze, G. (1993). *Unterhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 28, 30, 247, 298).
- (1996). *Lust und Begehren*. Frankfurt am Main: Merve Verlag (siehe S. 25 f., 282).
- (1997a). *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 28).
- (1997b). *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 28 f.).
- (2005). *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975-1995*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 33).
- Deleuze, G. und F. Guattari (1977). *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 25, 30 f., 33, 282).
- (1992). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Berlin: Merve Verlag (siehe S. 31–34, 113, 241, 243, 247, 260, 264–267, 280, 285–288, 290 ff.).
- (1996). *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 29).
- (2000). *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Đurđević, M. (2008). *Kokan Rakonjac. Parables of the Walled In*. in: Novikadrovi. Sajt o srpskom filmu. Zugriff: 10.04.2014. URL: <http://www.novikadrovi.net/abstracts/16-apstrakt.php> (siehe S. 178).
- Durgant, R. (1999). *WR: Mysteries of the Organism*. London: British Film Institute (siehe S. 266, 284).

- Eagleton, T. (1994). *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart: Metzler Verlag (siehe S. 17).
- (2000). *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler Verlag (siehe S. 15).
- (2011). *Why Marx was right*. New Haven: Yale University Press (siehe S. 9, 17, 26).
- Eder, J. (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag (siehe S. 21 f., 63, 71).
- Elsaesser, Th. und M. Hagener (2007). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag (siehe S. 20, 100).
- Farzin, S. und St. Jordan, Hrsg. (2008). *Lexikon Soziologie und Sozialtheorie. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam Verlag (siehe S. 240, 244 f.).
- Foucault, M. (1978). *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag (siehe S. 24).
- (1983). *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 24, 258).
- (1992). “Andere Räume”. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hrsg. von K. Barck. Reclam Verlag (siehe S. 50).
- (1999). *Botschaften der Macht*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- (2001). *Das Leben der infamen Menschen*. Berlin: Merve Verlag.
- (2005). *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 23, 198 f.).

- Foucault, M. (2008). *Die Hauptwerke. Die Ordnung der Dinge*. Enthält Überwachen und Strafe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 170, 177, 180, 186).
- Freud, S. (1982). “Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie”. In: *Studienausgabe*. Hrsg. von S. Freud. Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 37–145 (siehe S. 82).
- Friedrich, K. (2008). *Film. Gender. Killing. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Tectum Verlag (siehe S. 263).
- Fuchs-Heinritz, W. und A. König (2011). *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*. 2. Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (siehe S. 23, 48).
- Fuchs-Heinritz, W., R. Lautmann, O. Rammstedt und H. Wienold, Hrsg. (2007). *Lexikon zur Soziologie*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (siehe S. 240, 245).
- Garber, M. (1993). *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*. Harmondsworth: Penguin Books (siehe S. 265).
- Genosko, G., Hrsg. (1996). *The Guattari Reader. Pierre-Félix Guattari*. Oxford und Cambridge: Blackwell Publisher Inc. (siehe S. 33).
- Genovese, M. A. (1989). *The political film. An introduction*. Needham Heights: Simon & Schuster (siehe S. 13 f.).
- Gocić, G. (2003). “Early and late works. The Cinema of Zelimir Zilnik in the period of Transition-From the 1960s to this day”. In: *Iznad crvene prašine. Above the red dust*. Hrsg. von M. Stojanović. Belgrad: Institut za film (siehe S. 210, 223).

- Goodchild, Ph. (1996). *Deleuze & Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*. London, Thousand Oaks und New Delhi: Sage Publications (siehe S. 31).
- Goulding, D. (2002). *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press (siehe S. 11, 36, 38, 55 f.).
- Gregor, U. (1978). *Geschichte des Films ab 1960*. München: Bertelsmann Verlag (siehe S. 36).
- Grob, N., B. Kiefer, Th. Klein und M. Stiglegger, Hrsg. (2006). *Nouvelle Vague. Genres & Stile*. Mainz: Bender Verlag (siehe S. 251).
- Grothusen, K. - D. (1975). *Südosteuropa-Handbuch. Jugoslawien*. Bd. 1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (siehe S. 46, 52).
- Groys, B. (2003). "Die Massenkultur der Utopie". In: *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kunst der Stalinzeit*. Hrsg. von B. Groys. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag (siehe S. 38).
- Gržnić, M. (2006). "Rani radovi. Early works." In: *The cinema of the Balkans*. Hrsg. von D. Iordanova. London und New York: Wallflower Press (siehe S. 202, 205 f., 208 f., 226).
- H., Đ. (03.12.1968). "Džimi Barka ide dalje!" In: *Svijet* (siehe S. 268).
- Harmssen, H. (25.03.1971). "Das Salz in der Suppe. Beim XVIII. Belgrader Dokumentar-Festival regte sich wieder Kritik". In: *Spiegel* (siehe S. 45).
- Haucke, L. (2009). *Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südost-europäischen Filmgeschichte 1960-1970*. Berlin: Rhombos Verlag (siehe S. 38 f., 58, 104, 264, 271).

- Heiner, St., Hrsg. (2003). *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Frankfurt am Main: Heiner Verlag.
- Henschel, A. (1989). "Jungfrau, Nymphe, Femme fatale. Zum Wandel des Frauenbilds im Männerfilm". In: *Schaulust. Frauen betrachten Frauenbilder im Film*. Hrsg. von A. Henschel und H. Schlottau. Bad Segeberg: C. H. Wéser (siehe S. 258 f.).
- Hißnauer Ch. und Klein, Th. (2002). "Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit". In: *Männer. Machos. Memmen. Männlichkeit im Film*. Hrsg. von Ch. Hißnauer und Th. Klein. Mainz: Bender Verlag (siehe S. 20, 272 f.).
- Horbrügge, L. (2004). "Eva, die Verführerin; Maria, die Keusche: Die beiden wesentlichen Frauengestalten in der Bibel". In: *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*. Hrsg. von C. Schlicht. Bd. 5. Duisburger Studienbögen. Oberhausen: Karl Maria Laufen.
- Hösch, E. (2002). *Geschichte der Balkanländer. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart*. München: Beck Verlag (siehe S. 37).
- Hudson, K. (2003). *Breaking the South Slav dream. The rise and fall of Yugoslavia*. London, Sterling und Virginia: Pluto Press (siehe S. 46).
- Husić, Đ. (13.12.1968). "Ko koga šokira?" In: *Svijet* (siehe S. 57).
- Ilić, M. P. (2008). *Serbian Cutting*. Belgrad: Filmski Centar Srbije (siehe S. 114, 124).
- Iordanova, D. (2001). *Cinema of flames. Balkan film, culture and the media*. London: British Film Institute (siehe S. 55).

- Iordanova, D., Hrsg. (2006). *The Cinema of the Balkans*. London: Wallflower Press.
- Irigaray, L. (1979). *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag (siehe S. 254).
- Isaksson, F. und L. Fuhrhammer (1971). *Politics and Film*. Worthing: Littlehampton Book Services Ltd. (siehe S. 13, 36, 38 f., 41, 62).
- Ivkov, D., Hrsg. (2006). *Sećanja na Živojina Pavlovića*. Novi Sad: Futura publikacije (siehe S. 102 f., 268).
- Janevski, A., Hrsg. (2011). *As Soon as I Open My Eyes I See a Film: Experiments in Yugoslav art in the 60s and 70s*. Warschau: Museum of Modern Art Warsaw (siehe S. 56).
- Jovičić, V. (03.08.1969). "Crni val u našem filmu". In: *Borba Reflektor* (siehe S. 59).
- Kalafatović, B. (07.12.1969). "Otvorenost beogradskih autora". In: *Filmska kultura* 68/69 (siehe S. 275).
- (20.12.1968). "U znaku jubileja – na liniji antidogmatskog". In: *Filmska kultura* 63/64 (siehe S. 275).
- Kaltenecker, S. (1996). *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*. Basel: Stroemfeld (siehe S. 20).
- Kanzleiter, B. und K. Stojaković (2008). „1968“ in Jugoslawien. *Studentenproteste und kulturelle Avantgarde zwischen 1960 und 1975. Gespräche und Dokumente*. Bonn: Dietz Verlag (siehe S. 38, 45–48, 54, 248).

- Kaser, K. (1992). *Hirten, Kämpfer, Stammeshelden. Ursprünge und Gegenwart des balkanischen Patriarchats*. Wien, Köln und Weimar: Böhlau Verlag (siehe S. 250).
- (1997). “Das Balkanische Patriarchat: Struktur, Mentalität und individuelle Auslegung in Forschungen zur Geschichte des Alpen-Adria-Raumes”. In: *Festgabe für em-o.Univ.Prof. Dr. Othmar Pickl zum 70. Geburtstag*. Graz: Institut für Geschichte an der Karl- Franzens- Universität Graz (siehe S. 250).
- Keesey, D. und P. Duncan, Hrsg. (2005). *Erotic Cinema*. Köln: Taschen Verlag (siehe S. 85).
- Kešetović, Ž. (1997). *Cenzura u Srbiji*. Belgrad: Zadružbina Andrejević (siehe S. 36).
- Klein, G. (2005). “Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen”. In: *Soziologie des Körpers*. Hrsg. von M. Schroer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (siehe S. 18).
- Kodemo, M. (25.06.1967). “Ljubav u suterenu”. In: *Večernje Novosti* (siehe S. 136).
- Kollontai, A. (1971). *New Women. The Morality and the Working Class, in: dies., The Autobiography of a Sexually Emancipated Communist Woman*. Zugriff: 10.04.2014. URL: www.marxists.org/archive/kollonta/1918/new-morality.htm (siehe S. 261).
- Kollontaj, A. (1991). *Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin*. Berlin: Guhl (siehe S. 262).
- König, O. (1990). *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Konstantinović, S. (19.01.1969). "Uvek cu se svlačiti". In: *Politika Ekspres* (siehe S. 58).
- Koprivica, A., Hrsg. (1980). *Titove partizanke*. Belgrad und Titograd: Narodna knjiga und Pobjeda (siehe S. 43).
- Kovačević, B. (09.04.1970a). "Zenica otkazala gostoprimstvo „Ranim radovima“ Želimira Žilnika". In: *Politika* (siehe S. 62).
- (09.04.1970b). "Zenica otkazala gostoprimstvo „Ranim radovima“ Želimira Žilnika". In: *Politika*.
- Krelius, Lj. (18.05.1968). "Zlo je bijela tačka na crnoj površini". In: *Vjesnik* (siehe S. 59).
- Krelja, P. (25.06.1970). "Opake žene jugoslovenskog filma". In: *Filmska kultura. Jugoslovenski časopis za filmska pitanja* (siehe S. 252, 258).
- Kuhn, G. (2005). *Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden. Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus*. Münster: UNRAST-Verlag (siehe S. 253, 265, 267, 285).
- Lacan, J. (1987). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. 3. Aufl. Bd. 11. Das Seminar. Weinheim: Bentz Verlag.
- Lazarević, S. (18.02.1968). "Zar Vam nije neprijatno?" In: *Ilustrovana Politika* (siehe S. 207, 218).
- Lazić, R. (1991). *Rasprave i filmskoj režije*. YU film danas. 7. Novi Sad: Prometej (siehe S. 135).
- Lekić, J. (1996). *Otvoreni prelom*. Belgrad: Vreme knjige (siehe S. 62, 273).

- Lemke, Th. (2007). *Biopolitik zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag (siehe S. 24, 235).
- Lenz, K. (2006). "Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag". In: *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Herbert von Halem Verlag (siehe S. 238, 258).
- Levi, P. (2007). *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford: Stanford University Press (siehe S. 38, 109).
- Lieber, H. -J. (1985). *Ideologie. Eine historisch-systematische Einführung*. Paderborn und Wien: Schöningh (siehe S. 15).
- Liehm, M. und A. Liehm (1989). *Les cinémas de l'est. De 1945 à nos jours*. Paris: Edition de Cerf (siehe S. 52, 56).
- Ljubojev, P. (1995). *Evropski film i društveno nasilje*. Novi Sad und Belgrad: Matica srpska und Prosveta (siehe S. 38).
- Lorenz, M. (2000). *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen: Edition Diskord (siehe S. 18, 248).
- Lüdemann S. und Hebekus, U. (2010). "Einleitung". In: *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs und Mediengeschichte der Menschenmenge*. Hrsg. von S. Lüdemann und U. Hebekus. München: Wilhelm Fink Verlag (siehe S. 244).
- Lummerding, S. (1994). „Weibliche“ Ästhetik? Wien: Passagen Verlag (siehe S. 20).

- Majakovski, M. (1963). *Sang der Gesänge. Zeit-Marsch*. in: Busch, E., Lieder. Eisler – Majakowski, Aurora Schallplatte. Zugriff: 10.04.2014. URL: www.erinnerungsort.de/sang-der-gesaenge--28zeit-marsch-29-_146.html (siehe S. 129).
- Makavejev, D. (25.06.1967). “Zao mu je!” In: *Večernje Novosti* (siehe S. 136).
- Malešević, M. (2005). “Die gesellschaftliche Gleichberechtigung von Männern und Frauen im sozialistischen Jugoslawien. Aufbau- und Ausbaujahre”. In: *Sozialismus. Realitäten und Illusionen. Ethnologische Aspekte der sozialistischen Alltagskultur*. Hrsg. von K. Roth. Wien: Verlag des Instituts für Europäische Ethnologie (siehe S. 248 f.).
- Marx, K. (1962). *Frühe Schriften: Werke, Schriften, Briefe*. Hrsg. von H. - J. Lieber. Bd. 1 und 2. Stuttgart: Cotta Verlag (siehe S. 217).
- Marx, K. und F. Engels (1964). *Werke*. Bd. 13. Berlin: Dietz Verlag.
- (1983). *Ausgewählte Werke*. Moskau und Wien: Verlag Progress und Globus Verlag (siehe S. 237).
- Mazierska, E. und E. Ostrowska (2006). *Women in Polish Cinema*. New York und Oxford: Berghan Books (siehe S. 20, 249).
- Ménil, A. (1999). “The Time(s) of Cinema”. In: *An introduction to the philosophy of Gilles Deleuze*. Hrsg. von J. Khalfa. New York: Continuum (siehe S. 28).
- Metz, K. H. (2010). *Geschichte der Gewalt. Krieg, Revolution, Terror*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (siehe S. 227).

- Milanović Hrašovec, I. (2008). *Hronika jedne pobune*. in: *Vreme*. Zugriff: 10.04.2014. URL: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=635876> (siehe S. 47 f.).
- Milenković, N. (05.12.1968). "Bezmerna je sloboda i drskost mladih ovog filma". In: *Film novosti* (siehe S. 205).
- Miloradović, G. (2012). *Lepota pod nadzorom. Sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji. 1945 – 1955*. Belgrad: Institut za savremenu istoriju (siehe S. 37).
- Monaco, J. (2012). *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (siehe S. 13).
- Morozov, A. (2003). "Der sozialistische Realismus als Fabrik des neuen Menschen". In: *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kunst der Stalinzeit*. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag (siehe S. 38).
- Mortimer, L. (2009). *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*. Minneapolis: Minnesota Press (siehe S. 235, 260, 266, 274).
- Müller, D. (1998). *Der Topos des Neuen Menschen in der russischen und sowjetrussischen Geistesgeschichte*. Geist und Werk der Zeiten. Bern: Peter Lang (siehe S. 235).
- Mulvey, L. (2009). *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave MacMillan (siehe S. 20, 119).
- Munitić, R. (2005). *Adio, Jugo-film!* Belgrad und Kragujevac: Srpski kulturni centar, Centar Film Srbije und Prizma (siehe S. 36, 236).

- Munitić, R. (21.06.1969). "Poetska istina Kokana Rakonjca". In: *Telegram* (siehe S. 165 f.).
- Novaković, S. (07.12.1969). "Naša decenija 1960-69". In: *Filmska kultura. Jugoslovenski časopis za filmska pitanja* (siehe S. 10, 59).
- Nünning, A., Hrsg. (2004). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler Verlag (siehe S. 17, 97).
- Ognjanović, D. und I. Velisavljević (2008). *Novi kadrovi. Skrajnute vrednost srpskog filma*. Belgrad: Clio (siehe S. 140).
- Öhlschläger, C. (1996). *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Hrsg. von G. Neumann und G. Schnitzler. Wissenschaftliche Reihe Litterae 41. Freiburg im Breisgau: Rombach (siehe S. 82).
- o.N. *Die "Norm" der sozialistischen Persönlichkeit*. in: Bildungsserver Berlin Brandenburg. Zugriff: 10.04.2014. URL: bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/havemann/docs/material/9_M.pdf (siehe S. 235).
- *Slobodan Cica Perović. Od Velimira Bambergas do Jakoba Jeriha!* in: Yugopapir. Zugriff: 10.04.2014. URL: yugopapir.blogspot.co.at/2013/10/slobodan-cica-perovic-od-velimira.html (siehe S. 270).
- „Voyeur“. in: Duden. Zugriff: 10.04.2014. URL: www.duden.de/rechtschreibung/Voyeur (siehe S. 82).
- (02.07.1969). "Žilnik, ipak, priznaje". In: *Svijet* (siehe S. 233).
- (07.07.1969). "Die Preisträger". In: *Abendzeitung*.
- (1967). "Novi jugoslovenski film". In: *Gledišta* 08/09 (siehe S. 57 ff., 240).

- o.N. (24.07.1970). "Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam". In: *Filmska kultura. Jugoslovenski časopis za filmska pitanja* 72 (siehe S. 231, 262).
- (28./29.08.1988). "Ti opet osta Marine!" In: *Borba* (siehe S. 40).
- Orozović, R. (09.08.1969). "Seksualna revolucija ili „Rani Radovi“?" In: *Večernje novine Sarajevo* (siehe S. 233).
- Ott, M. (2010). "Massen und Meuten. Eine Frage der Perspektive". In: *Massenfassungen. Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschmenge*. Hrsg. von S. Lüdemann und U. Hebekus. München: Wilhelm Fink Verlag (siehe S. 244).
- Pajkić, N., N. Polimac und S. Šijan, Hrsg. (1982). *Dva razgovora*. Belgrad: Studentski kulturni centar (siehe S. 51, 53, 96, 98 ff., 105).
- Patton, P. (2012). "Deleuze's political philosophy". In: *The Cambridge Companion to Deleuze*. Hrsg. von D. Smith und H. Somers-Hall. Cambridge: Cambridge University Press (siehe S. 35).
- Pavlović, Ž. (16.02.2000). "Briljantan Titov potez". In: *Danas* (siehe S. 48).
- (1982). *O odvratnom. O umetnosti, o induvidui, o mnoštvu*. Belgrad: Prosveta (siehe S. 103).
- (2008). *Ispljuvak pun krvi*. Otpori i zabrane edition. Belgrad: Službeni glasnik (siehe S. 48).
- (23.04.1997). "Raspad jedne iluzije". In: *Telegraf* (siehe S. 60).
- Peterlić, A. (08.10.1966). "Kroz likove protagonista fimova". In: *Filmska kultura. Jugoslovenski časopis za filmska pitanja* (siehe S. 236).

- Pfahl, J. (2011). "Der Körper als Bühne des Selbst. Zur Theatralität des Körpers in ästhetischer und kulturanthropologischer Perspektive". In: *Gender, Queer und Fetisch. Konstruktion von Identität und Begehren*. Hrsg. von M. Schneider und M. Diehl. Hamburg: Männerschwarm Verlag (siehe S. 266).
- Pisters, P. (2003). *The Matrix of Visual Culture*. Stanford: Stanford University Press (siehe S. 34 f., 292).
- Poeschel, S. (2009). *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (siehe S. 263).
- Polikarpova, A. (1995). *U traganju za identitetom. Makavejev-Marković*. Belgrad: Fakultet dramskih umetnosti i Institut za pozorište, film, radio i televiziju (siehe S. 134).
- Powrie, Ph., A. Davies und B. Babington, Hrsg. (2004). *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London und New York: Wallflower Press (siehe S. 20, 250, 271).
- Preußner, H. - P. (2010). "Die überdeterminierte Amazone. Frauen als mordende Racheengel". In: *Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen*. Hrsg. von A. Koch. München: Edition Minerva (siehe S. 263 f.).
- Pross H. und Klewes, J. (1984). "Einleitung". In: *Soziologie der Masse*. Hrsg. von H. Pross und J. Klewes. Heidelberg: Quelle und Meyer (siehe S. 244, 246).
- Puschnerat, T. (2003). *Clara Zetkin. Bürgerlichkeit und Marxismus*. Essen: Klartext Verlag (siehe S. 222).

- Rabenalt, A. M. (1960). *Tanz und Film*. Berlin: Rembrandt Verlag (siehe S. 277).
- Radojević, S. (1997). "Smrt na poslu". In: *Kad budem mrtav i beo. Film Živojina Pavlovića*. Hrsg. von M. Vučković. Belgrad: Institut za film (siehe S. 275).
- Rakonjac, M. (1982). *Seksualnost na filmu i pornografija*. Belgrad: Prosveta und Institut za film.
- Ranković, M. (1970). *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu*. Belgrad: Institut za film (siehe S. 59, 105, 135, 227, 275).
- Rathe, D. (2002). "Soja-eine „sowjetische Jeanne d’Arc“? Zur Typologie einer Kriegsheldin". In: *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*. Hrsg. von S. Satjukow und R. Gries. Berlin: Ch. Links Verlag (siehe S. 43 f.).
- Rauchfleisch, U. (2011). *Schwule, Lesben, Bisexuelle. Lebensweise, Vorurteile, Einsichten*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht (siehe S. 281 f.).
- Reed, M. E. (1989). "Croatian Women in the Yugoslav Partisan Resistance. 1941 - 1945". Diss. Berkeley: University of California (siehe S. 42).
- Rehmann, J. (2008). *Einführung in die Ideologietheorie*. Hamburg: Argument Verlag (siehe S. 15, 23).
- Reich, W. (1974). *Die Massenpsychologie des Faschismus*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (siehe S. 262).
- Reinhold, G., Hrsg. (1991). *Soziologie-Lexikon*. München und Wien: R. Oldenburg Verlag (siehe S. 22).

- republike, Generalni sekretarijat predsednika (05.01.1965). "Informacija o nekim problemima domaćeg filma". Arhiv Jugoslavije, Fond 837, Faszikel II-6-e.
- Rilke, Rainer Maria (1997). *Gedichte*. Stuttgart: Reclam Verlag (siehe S. 172).
- Ristić, Ž. (07.04.1973). "Dugotrajna „crna klima“". In: *Oslobodenje* (siehe S. 60).
- Rittner, V. (1976). *Zur Geschichte des Körpers*. München: Hanser Verlag (siehe S. 235).
- Robinson, D. (1981). *World Cinema. 1895 - 1980*. London: Eyre Methuen Ltd. (siehe S. 61).
- Roksandić, V. (21.10.1969). "Rani radovi Želimira Žilnika". In: *Studentski list Zagreb* (siehe S. 232).
- Rölli, M. (2003). *Gilles Deleuze. Philosophie des transzendentalen Empirismus*. Wien und Berlin: Turia + Kant (siehe S. 35).
- Rosiny, C. (2013). *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: transcript Verlag (siehe S. 18, 277).
- Rossade, W. (1997). *Gesellschaft und Kultur in der Endzeit des Realsozialismus*. Beiträge zur Politischen Wissenschaft 98. Berlin: Duncker und Humbolt (siehe S. 248).
- Rosset, B. und Grove Press, Hrsg. (1969). *Film festival. Grove press international film festival book*. New York: Grove Press (siehe S. 204).
- Ruhs, A. (2010). *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*. Wien: Erhard Locker (siehe S. 97).

- Rusinow, D. (1977). *The Yugoslav Experiment. 1948 – 1974*. London: Hurst (siehe S. 46).
- Rütten, U. (1993). *Am Ende der Philosophie? Das gescheiterte „Modell Jugoslawien“: Fragen an Intellektuelle im Umkreis der PRAXIS-Gruppe*. Klagenfurt: Drava Verlag (siehe S. 46).
- Saar, M. (2010). “Maurice Blanchot. Unterbrechung der Politik”. In: *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Hrsg. von U. Bröckling. Bielefeld: transcript Verlag (siehe S. 152).
- Satjukow, S. und R. Gries, Hrsg. (2002). *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*. Bielefeld: Ch. Links Verlag (siehe S. 273).
- Schäfers, B. und J. Kopp, Hrsg. (2006). *Grundbegriffe der Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (siehe S. 246).
- Schmider, K. (2002). *Partisanenkrieg in Jugoslawien 1941-1944*. Hamburg: E.S. Mittler und Sohn Verlag (siehe S. 37).
- Schnell, R., Hrsg. (1987). *Gewalt im Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag (siehe S. 272).
- Schroer, M., Hrsg. (2005). *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Seeßlen, G. (2004). “Utopische Körper. Der Film”. In: *Utopische Körper*. Hrsg. von K. Hasselmann, S. Schmidt und C. Zumbusch. München: Wilhelm Fink Verlag (siehe S. 21, 236).
- Shaviro, St. (1993). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press (siehe S. 33).

- Sontag, S. (2003). *Das Leid anderer betrachten*. München: Hanser Verlag (siehe S. 19).
- Spicer, A. (2001). *Typical Men. The Representation of Masculinity in Popular British Cinema*. New York: I. B. Tauris (siehe S. 270, 276).
- Springer, P. (2008). *Voyeurismus in der Kunst*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag (siehe S. 82, 84 f., 100).
- Stadler, U. und K. Wagner (2005). *Schaulust*. München: Wilhelm Fink Verlag (siehe S. 82).
- “Stenografske beleške sa konsultativnog sastanka u Komisiji Predsedništva SKJ za kulturu sa grupom filmskih radnika” (24.10.1971). Arhiv Jugoslavije, Fond 147, Savezna komisija pregled filmova (siehe S. 39).
- Stiglegger, M. (2006). *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer (siehe S. 279).
- Stojčić, M. (2009). “Proleter i svih zemalja – ko vam pere čarape? Feministički pokret u Jugoslaviji 1978-1989”. In: *Društvo u pokretu. Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968 do danas*. Hrsg. von Đ. Tomić und P. Atanacković. Novi Sad: Cenzura (siehe S. 248).
- Stojšin, V. (29.04.1968). “Novo delo sa zakrpama ili o cenzuri”. In: *NIN* (siehe S. 51).
- Stupperich, R. (2010). “Die Amazonen von Ephesos”. In: *Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen*. Hrsg. von A. Koch. München: Edition Minerva (siehe S. 262).
- Sundhaussen, H. (1982). *Geschichte Jugoslawiens. 1918 – 1980*. Stuttgart: Kohlhammer (siehe S. 37).

- Sundhaussen, H. (2007). *Geschichte Serbiens. 19. – 21. Jahrhundert*. Wien, Köln und Weimar: Böhlau Verlag (siehe S. 37).
- (2012). *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943-2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien, Köln und Weimar: Böhlau Verlag (siehe S. 235, 250).
- Sutton, D. und D Martin-Jones (2008). *Deleuze Reframed*. New York: I. B. Tauris (siehe S. 29, 31, 267).
- Tadić, D. (2009). *Propagandni film*. Belgrad: YU Spektrum (siehe S. 37, 39).
- Theweleit, K. (2009). *Männerphantasien*. Bd. 1 + 2. München und Zürich: Piper Verlag (siehe S. 19).
- Tirnanić, B. (11.11.1969). “Jugoslovenski film”. In: *Gledišta* (siehe S. 55, 275).
- (2008). *Crni Talas*. Belgrad: Filmski Centar Srbije (siehe S. 60 f., 66, 104).
- (31.01.1971). “Kodeksi lepog ponašanja”. In: *NIN* (siehe S. 104).
- Tomasevich, J. (1975). *The Chetniks*. Stanford: Stanford University Press (siehe S. 143).
- Tomšić, V. (1961). “Problemi društvenog položaja žena”. In: *Socijalizam. Organ centralnog komiteta saveza komunista Jugoslavije* 5/6 (siehe S. 249).
- Tucaković, D. und M. Nikodijević, Hrsg. (2000). *Živojin Pavlović. Pisati za film, pisati filmom*. Vrnjačka Bana: Kulturni Centar Festival Filmskog Scenarija, Narodna Biblioteka Dr. Dušan Radić (siehe S. 50, 59 ff., 66).
- Ünlüdağ, T (2003). *Clara Zetkin. Bürgerlichkeit und Marxismus. Eine Biographie*. Bochum: Klartext Verlag (siehe S. 262).

- Vetter, B. (2007). *Psychiatrie. Ein systematisches Lehrbuch*. Stuttgart: Schlat-tauer (siehe S. 89).
- Volk, P. (1986). *Istorija jugoslovenskog filma*. Belgrad: Institut za film (siehe S. 39).
- Von Sychowski, G. (2004). “Darlegung von Judith Butlers philosophischem Feminismus anhand der Antigone-Analyse”. In: *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*. Hrsg. von C. Schicht. Oberhausen: Karl Maria Laufen (siehe S. 259, 273).
- Vranješ, A (2008). *Partisanski filmovi i propaganda. Jugoslovenski ratni film na temu narodnooslobodilačke borbe kao sredstvo političke propagande*. Banja Luka: Glas srpski - Grafika (siehe S. 36–39, 41, 46).
- Wagner, H. (2007). *Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium*. Bielefeld: transcript Verlag (siehe S. 20).
- Weigel, S. (2007). “Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zur Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen”. In: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*. Hrsg. von S. Weigel. München: Wilhelm Fink Verlag (siehe S. 264).
- Widmer, P. (2005). “Das unbewusste Begehren des Voyeurs”. In: *Schaulust*. Hrsg. von K. Wagner. München: Wilhelm Fink Verlag (siehe S. 85, 97 f.).
- Wiesinger, Barbara N. (2008). *Partisaninnen. Widerstand in Jugoslawien 1941-1945*. Wien, Köln und Weimars: Böhlau Verlag (siehe S. 42 f., 219).
- Wucherpfenning, C. (2010). “Geschlechterkonstruktionen und öffentlicher Raum”. In: *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen und Ortsbeziehungen. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im spatial turn*. Hrsg. von S. Bauriedl, M. Schier und A. Strüver. Münster: Westfälisches Dampfboot.

- Wulff, H. J. „*body genre*“. in: Lexikon der Filmbegriffe. Zugriff: 10.04.2014.
 URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon%5C&tag=det%5C&id=4860> (siehe S. 20).
- Zavarzadeh, M. (1991). *Seeing films politically*. New York: State University of New York (siehe S. 13).
- Zechner, I. (2003). *Der Gesang des Werdens*. München: Wilhelm Fink Verlag (siehe S. 28 f.).
- Zeilinger, C. (2012). *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*. Klein Jasedow: Drachen Verlag.
- Zerling, C.H. (2012). *Lexikon der Tiersymbolik*. Klein Jasedow: Drachen Verlag (siehe S. 242).
- Žižek, S. (2002). „Das erlösende Potential kollektiver Gewalt“. In: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld: transcript Verlag (siehe S. 293).

Kurzfassung

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich das Verhältnis von Ideologie, Gesellschaft und Individuum am Beispiel des *Neuen Jugoslawischen Films*, welcher als kinematographische Strömung von 1961 bis 1971 existent war. Mein Interesse gilt dabei der Inszenierung des menschlichen Körpers, der in seiner Materialität historische und soziokulturelle Verhältnisse einerseits sichtbar macht, andererseits selbst hervorbringt. Aus dieser Doppelfunktion ergeben sich für mich folgende Fragen, die ich im Rahmen meiner Forschung zu beantworten versucht habe: Welche Rolle spielt Körperlichkeit im politischen Film? Können auf ihrer Grundlage gesellschaftspolitische Anliegen diskutiert werden? In meinen Überlegungen knüpfe ich damit an die von Terry Eagleton aufgestellte These an, dass einzig der Körper als ein allen Menschen gemeinsames Gut die Möglichkeit der Ideologiekritik in sich birgt.

Den Einstieg in meine Auseinandersetzung mit dem *Neuen Jugoslawischen Film* bildet der stark theoretische erste Teil, der einen Überblick über vorhandene Definitionen der Begriffe „politischer Film“ und „Körper“ gibt und die Methodik umreißt. Daran anknüpfend erläutere ich die wichtigsten Begrifflichkeiten des Autorenduos Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in ihren Schriften eine Philosophie des Begehrens und das Konzept der Mikropolitik propagieren und damit einen fruchtbaren Ansatz für das Zusammendenken von Körper und Politik liefern. Ihre Konzepte bilden den theoretischen Unterbau meiner Forschungsarbeit.

Das Kernstück der Arbeit bilden die fünf Analysen folgender exemplarischer Werke des *Neuen Jugoslawischen Films*, die besonders im Hinblick auf die Darstellung des menschlichen Körpers und sein Zusammenspiel in den hier porträtierten Figurenkonstellationen erfolgen: BUĐENJE PACOVA/ DIE RAT- TEN ERWACHEN (1967) von Živojin Pavlović, LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT/ EIN LIEBESFALL ODER DIE TRAGÖDIE EINER POSTBE-

AMTIN (1967) von Dušan Makavejev, PRAZNIK/ EIN FEIERTAG (1967) von Đorđe Kadijević, ZAZIDANI/ DIE GEFANGENEN (1969) von Vojislav „Kokan“ Rakonjac und RANI RADOVI/ FRÜHE WERKE (1969) von Želimir Žilnik.

Auf der Basis der angestellten Beobachtungen und der Thesen von Gilles Deleuze und Félix Guattari, Pierre Bourdieu, Elias Canetti, Michel Foucault u.a. arbeite ich in einem weiteren Schritt die Gemeinsamkeiten in der Darstellung des individuellen und kollektiven Körpers heraus, die in ihrer Wiederholung zu einem wesentlichen Merkmal dieser kinematographischen Strömung werden. Als wichtigste, den Körper formende und determinierende Faktoren treten die kommunistische Ideologie und das biologische und soziale Geschlecht auf. Daneben werden Eigenschaften und Verhaltensweisen an den Figuren sichtbar, die als Moment des Widerstands gegen die Vereinnahmung des Individuums durch die Gesellschaft, die Ideologie etc. aufblitzen. Zu den in den Werken präsentierten Befreiungsmaßnahmen zähle ich neben dem gewalttätigen und aggressiven Vorgehen auch das deviante Sexualverhalten der Figuren.

Meine Auseinandersetzung mit dem *Neuen Jugoslawischen Film* soll zeigen, wie sich Macht in den Körper einschreibt, dieser aber auch als ein Instrument zur Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung, nicht nur im politischen Film, sondern auch in der Realität, nutzbar gemacht werden kann.

Abstract

The following paper examines the relationship between ideology, society and the individual using examples drawn from *New Yugoslavian Film*, a movement which existed from 1961 to 1971 as a cinematographic trend. My interest lies particularly in the representation of the human body, which on the one hand incorporates historical and sociocultural relationships in its materiality, on the other hand produces these itself. This double function presented the following questions to me, which I tried to answer in the framework of my research: What role does bodily physicality play in a political film? Can socio-political concerns be discussed on this basis? In my deliberations I build on Terry Eagleton's theory that only the human body, as something common to all people, can embrace the possibility of ideological criticism.

My examination of *New Yugoslavian Film* starts with a strongly theoretical section, which presents a general view of the existing definitions of „political film“ and „body“ and outlines my methodology. This is followed by an explanation of the most important terminologies used by the two authors Gilles Deleuze and Félix Guattari, who preach a philosophy of desire and the concept of micro-politics and thus deliver a fertile starting point for consideration of the connection between the human body and politics. Their concepts provide the theoretical foundation for my research work.

The central part of the paper are the five analyses of the following characteristic works of *New Yugoslavian Film*, which are presented with special regard to the portrayal of the human body and its interactions by the constellation of figures which are portrayed in these works: BUĐENJE PACOVA/ AWAKENING OF THE RATS (1967) by Živojin Pavlović, LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT/ LOVE AFFAIR OR THE CASE OF THE MISSING SWITCHBOARD OPERATOR (1967) by Dušan Makavejev, PRAZNIK/ FEAST (1967) by Đorđe Kadijević, ZAZIDANI/ THE INMATES

(1969) by Vojislav „Kokan“ Rakonjac and RANI RADOVI/ EARLY WORKS

(1969) by Želimir Žilnik.

Based on the observations I carried out and the theses of Gilles Deleuze and Félix Guattari, Pierre Bourdieu, Elias Canetti, Michel Foucault and others, I work out and develop further the common features in the portrayal of the individual and collective body, which become an essential characteristic of this cinematographic trend through their frequent repetition. The most important recurring factors, which shape and determine the view of the human body, are communist ideology, and biological gender and society's view of gender roles. In addition, individual characteristics and modes of behaviour become apparent which break out as a moment of resistance against the subsuming of the individual by society, ideology etc. As well as violent and aggressive actions, I also count dance and the deviant sexual behaviour of the characters as ways towards liberation which are presented in the works. My engagement with the New Yugoslavian Film movement aims to show how power imposes its mark on the human body, but also how the body can be made use of as an instrument of criticism of the existing order of society, not only through political films, but also in everyday reality.

Curriculum Vitae

Charlotte Maria Trippolt

Bildungsweg

- 10/2010-06/2014 Doktoratsstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften
an der Universität Wien
- Titel der Dissertation: „Ein Hauch von Revolte. Repräsentation und
Politik des Körpers im *Neuen Jugoslawischen Film*, 1961-1971.“
- 09/2012-12/2012 Forschungsaufenthalt an der Fakultät Dramskih Umentosti der
Universität Belgrad, Serbien
- 04/2010-09/2010 Stipendiatin des MOEL-Plus-Förderungsprogramms der
Österreichischen Forschungsgemeinschaft
- 09/2004-05/2009 Diplomstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaften an der
Leopold-Franzens-Universität Innsbruck
- Studienschwerpunkte: Literaturtheorie und Intermedialität
- Titel der Diplomarbeit „Gegen die Ideologie - oder doch dafür?
Kritische Filmkunst in Jugoslawien 1967-1971“
- 09/2007-06/2008 Studienaufenthalt im Rahmen des Joint-Study-Programms an der
Universität Belgrad, Serbien
- 06/2003 Matura am Bundesgymnasium Bludenz

Besondere Auszeichnungen

- Stipendium für das Kurzfristige Wissenschaftliche Arbeiten im Ausland von der
Universität Wien 2012
- MOEL-Plus-Forschungsstipendium der Österreichischen Forschungsgemeinschaft für die
Recherche zum Dissertationsthema in Belgrad, Serbien 2010
- Joint-Study Stipendium der Leopold-Franzens-Universität 2008-2009