



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit:

Von „Müttern“ und „Huren“:
Zur Konstruktion von Frauenbildern in den Filmen
Emir Kusturicas

Verfasserin
Ivana Pilic

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, Oktober 2008

Studienkennzahl: A066841
Studienrichtung: Publizistik - Kommunikationswissenschaft
Betreuerin: Ass. Prof. Dr.ⁱⁿ Johanna Dorer

DANKE!

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
2	Forschungsinteresse.....	8
3	Gliederung der Arbeit	10

Teil I: Der theoretische Rahmen

4	Feministische Theorie.....	13
4.1	<i>Gleichheitsansatz</i>	<i>16</i>
4.2	<i>Differenzansatz.....</i>	<i>17</i>
5	(De-) Konstruktivismus	19
5.1	<i>Zum Begriff der Macht.....</i>	<i>23</i>
5.2	<i>Unterdrückung</i>	<i>25</i>
5.3	<i>Soziale Gruppen.....</i>	<i>27</i>
5.4	<i>Zum Begriff der Differenz: Typisierung und Stereotypisierung</i>	<i>30</i>
5.4.1	<i>Differenz als Typisierung</i>	<i>31</i>
5.4.2	<i>Differenz als Stereotypisierung</i>	<i>31</i>
5.5	<i>Fünf Formen der Unterdrückung.....</i>	<i>34</i>
5.5.1	<i>Ausbeutung.....</i>	<i>34</i>
5.5.2	<i>Marginalisierung</i>	<i>35</i>
5.5.3	<i>Machtlosigkeit.....</i>	<i>35</i>
5.5.4	<i>Kulturimperialismus.....</i>	<i>37</i>
5.5.5	<i>Gewalt</i>	<i>38</i>
6	Feministische Filmtheorie	40
6.1	<i>Zum Verhältnis von Medienrealität und Realität.....</i>	<i>40</i>
6.2	<i>Zum Verhältnis von Film und Realität.....</i>	<i>41</i>
6.2.1	<i>Das Kino als ideologieproduzierender Apparat.....</i>	<i>43</i>
6.3	<i>Geschichtlicher Überblick</i>	<i>44</i>
6.4	<i>Psychoanalytischer Ansatz.....</i>	<i>46</i>
6.4.1	<i>Zum Begriff der Identität.....</i>	<i>47</i>
6.4.2	<i>Laura Mulvey</i>	<i>48</i>
6.4.2.1	<i>Blicktheorie.....</i>	<i>48</i>
6.4.2.2	<i>Kritik an Mulveys Theorie.....</i>	<i>51</i>
6.4.3	<i>Mary Ann Doane: Raum für die Zuschauerin.....</i>	<i>52</i>
6.5	<i>Neue Perspektiven in der Feministischen Filmtheorie.....</i>	<i>53</i>

6.5.1	Filmhistorische Forschung	55
6.5.2	Anlehnung an die philosophische Tradition	55
7	Zusammenfassung Teil I.....	56

Teil II: Die Methode

8	Forschungsverlauf	58
8.1	Methodische Durchführung.....	60
8.2	Forschungsfragen	61
8.3	Thesen	62
9	Die Methode: Eine theoretische Aufarbeitung	63
9.1	Diskursanalyse	63
9.2	Filmanalyse.....	66

Teil III: Durchführung der Analyse

10	Analytisches Vorgehen.....	72
11	Kusturica und seine Filme	73
11.1	Biographie.....	73
11.2	Filmographie.....	74
11.3	Kusturicas Werk	75
12	Begründung der Filmwahl	76
13	Die Filme.....	78
13.1	Erinnerst du dich, Dolly Bell?.....	78
13.1.1	Filmkontext.....	78
13.1.2	Filminhalt	79
13.1.3	Die Frauen im Film.....	81
13.2	Papa ist auf Dienstreise	82
13.2.1	Filmkontext.....	82
13.2.2	Filminhalt	83
13.2.3	Die Frauen im Film.....	85
13.3	Underground	86
13.3.1	Filmkontext.....	86
13.3.2	Filminhalt	87
13.3.3	Die Frauen im Film.....	91

13.4	<i>Das Leben ist ein Wunder</i>	92
13.4.1	Filmkontext.....	93
13.4.2	Filminhalt	95
13.4.3	Die Frauen im Film.....	98
13.5	<i>Promise me this</i>	99
13.5.1	Filmkontext.....	99
13.5.2	Filminhalt	100
13.5.3	Die Frauen im Film.....	101
14	Filmanalytische Erarbeitung der Frauenbilder	102
14.1	<i>Filmanalytische Fragestellungen</i>	103
14.2	<i>Durchführung der Filmanalyse</i>	103

Teil IV: Ergebnisse

15	Kusturica und seine Frauenbilder.....	105
15.1	<i>Die Frauenfiguren in den Filmen</i>	105
15.1.1	Frauenfigur: Dolly Bell	105
15.1.2	Frauenfigur: Dinos Mutter	108
15.1.3	Frauenfigur: Sena	110
15.1.4	Frauenfigur: Ankica	112
15.1.5	Frauenfigur: Vera.....	114
15.1.6	Frauenfigur: Natalija.....	116
15.1.7	Frauenfigur: Sabaha.....	119
15.1.8	Frauenfigur: Jadranka	121
15.1.9	Frauenfigur: Bosa	123
15.1.10	Frauenfigur: Jasna.....	125
15.2	<i>Kusturicas Frauentypen</i>	127
15.3	<i>Das Bild der (ex-)jugoslawischen Frau</i>	135
16	Beantwortung der Thesen	137
17	Beantwortung der Forschungsfragen	139
18	Resümee.....	143
19	Literaturverzeichnis	146
19.1	<i>Onlinequellen</i>	149
19.2	<i>Filmographie</i>	151

20	Anhang.....	154
20.1	<i>Sequenzprotokolle</i>	<i>154</i>
20.1.1	Erinnerst du dich, Dolly Bell?	154
20.1.2	Papa ist auf Dienstreise.....	156
20.1.3	Underground.....	158
20.1.4	Das Leben ist ein Wunder.....	162
20.1.5	Promise me this	165
20.2	<i>Gruppendiskussion.....</i>	<i>167</i>
20.3	<i>Einstellungsprotokolle.....</i>	<i>168</i>
20.3.1	Dolly Bell	168
20.3.2	Dinos Mutter.....	172
20.3.3	Sena	175
20.3.4	Ankica	179
20.3.5	Vera.....	183
20.3.6	Natalija	187
20.3.7	Sabaha	190
20.3.8	Jadranka.....	196
20.3.9	Bosa.....	198
20.3.10	Jasna	201
20.4	<i>Abstract.....</i>	<i>204</i>
20.5	<i>Lebenslauf.....</i>	<i>205</i>

1 Einleitung

Der Film als Kommunikationsmedium ist in der heutigen Informationsgesellschaft maßgeblich an unserer Sozialisation beteiligt. Er beeinflusst unsere Wahrnehmung der Welt und bietet uns verschiedene Verhaltensmöglichkeiten für unser eigenes Leben an. Der Blick der/des Filmschaffenden wird im Moment der Rezeption zu unserem eigenen. Während wir beispielsweise einen Spielfilm rezipieren/konsumieren, ist uns die Tatsache, dass es sich um eine von der/dem Filmschaffenden konstruierte Realität handelt, wohl bewusst. Dennoch bleiben die Strukturen, die (bewusste) hierarchische Anordnung von Relevanz, das Ausklammern verschiedener Menschengruppen oder Lebensentwürfe, die Rollenzuschreibungen von Männern und Frauen und andere subtile Ebenen während des Filmkonsums oftmals verborgen.

Bei den Filmen von Emir Kusturica verhielt es sich für mich genauso. Mein Interesse war neben der ästhetischen Form seiner Filme, ursprünglich auf die politische Ebene von (Ex-) Jugoslawien beschränkt. Seine vermeintlich pro-serbische Haltung wurde seitens der Massenmedien aber auch in wissenschaftlichen Arbeiten zum Gegenstand der Analyse seiner Werke. Als einer der bedeutendsten Filmschaffenden (Ex-) Jugoslawiens machte er mit Filmen wie *Erinnerst du dich an Dolly Bell* (OT: Sječas li se Dolly Bell?) und *Das Leben ist ein Wunder* (OT: Život je čudo) auf sich aufmerksam. Seine Filme tragen die Geschichte Jugoslawiens, den Zerfall und die Teilung der Republik in sich. Sie sind Bestandteil der Geschichte eines Vielvölkerstaates, seiner Kultur und seiner Menschen. Kusturica erhielt für seine Filme zahlreiche Auszeichnungen, trotz scharfer Kritik an seiner Person und seinen Filmen innerhalb Jugoslawiens. Die Kritik bezog sich vordergründig auf die politische Dimension seiner Filme, man warf ihm beispielsweise pro-serbische Propaganda vor.

Als Teil der so genannten zweiten Generation in Österreich lebender KroatInnen interessierte ich mich vordergründig für die so benannte pro-serbische Haltung Kusturicas, da die „Nationalitätenfrage“ des ehemaligen Jugoslawiens mir als Interessengebiet quasi in die Wiege gelegt wurde. Ich wollte mir ein eigenes Bild über die Filme Emir Kusturicas machen und rezipierte zunächst „Erinnerst du dich an Dolly Bell?“. Damit begann mein Interesse an den Frauenbildern, die Kusturica kreierte und

kreiert. In *Erinnerst du dich an Dolly Bell?* treten zwei weibliche Figuren auf, die relevant erscheinen und eine zentralere Rolle innerhalb des Filmes erhalten. Einerseits die Mutter des Protagonisten und andererseits eine junge Frau, in die er sich verliebt, die jedoch zur Prostitution „freigegeben“ wird. Beide Frauenrollen sind stereotypisiert in den Klischees der „Mutter“ und der „Hure“ und beide sind in ihrer Rolle stets passiv: Die Mutter, die ihrem Ehemann unterlegen ist und die junge Frau, die der Prostitution zugeführt werden soll.

Die Ungleichbehandlung der verschiedenen Volksgruppen und die vermeintlich pro-serbische Haltung verloren für mich an Bedeutung, da die Reduktion von Frauen (egal welcher Nationalität) auf bestimmte Rollenbilder für mich als zentralere Problematik in den Vordergrund geriet. Die von Kusturica geschaffenen Frauenbilder sind stereotyp gezeichnet und können nur als Gegenüber des männlichen Protagonisten verstanden werden, sind demnach über ihn definiert. Dazu meint Smith: „*The role of woman in a film almost always revolves around her physical attraction and the mating games she plays with the male characters.*” (Smith, 1999: 14) Kusturica stützt in seinen Filmen Smiths Aussage, so gewinnen „Kusturicas Frauen“ lediglich an Bedeutung, wenn sie für den männlichen Protagonisten eine zentrale Rolle spielen. Wenn das Frauenbild nicht gerade als Mutter gezeichnet wird, dann wird die Frau als Sexsymbol gesetzt.

Emir Kusturicas Filme müssen im Kontext der Zeit ihrer Entstehung betrachtet werden, da sie immer als Teil der (ex-) jugoslawischen Geschichte fungieren. Während des kommunistischen Regimes unter Josip Tito Broz genossen Frauen formal gesehen die gleichen Rechte wie Männer. In Kusturicas Filmen spiegelt sich dies allerdings nicht wieder.

2 Forschungsinteresse

Die Frauenbilder in den Filmen Emir Kusturicas sollen aus der Kombination von Diskurs- und Filmanalyse heraus erarbeitet werden. Die Analyse seiner Spielfilme dient nicht als Selbstzweck, sie ist vielmehr eingebettet in feministische Theorie, die

den Grundstein dieser Arbeit bildet. Des Weiteren beschäftige ich mich mit den Begriffen Macht, Unterdrückung und Stereotypisierung, da diese zum grundlegenden Verständnis der Thematik notwendig sind. Macht wird hier im Sinne Foucault'scher Diskurstheorie als mehr als von einer Instanz ausgehend verstanden und angewandt.

So wird Macht nicht als Herrschaft eines Individuums beziehungsweise einer Gruppe über andere verstanden, sondern vielmehr als etwas Zirkulatives. (Vgl. Foucault, 1999: 44) Sie ist uns selbst immanent, ist damit Teil unserer Gefühle, Wünsche, Wahrnehmungsschemata etc. Dieses das Individuum eingliedernde Verständnis von Macht ermöglicht es, die Reproduktion von Geschlechterhierarchien nicht nur an Institutionen festzumachen, sondern vielmehr die Logik der Unterdrückung von Frauen als etwas zu verstehen, das uns allen immanent ist, also von jedem und durch jedes Individuum erneut vollzogen wird.

So wurden beispielsweise Frauen in Ex-Jugoslawien aus formal-rechtlicher Position im Arbeitsprozess den Männern gleichgestellt, dennoch blieben sie innerhalb der Gesellschaft der „passive“ Teil der Bevölkerung. Für das Verständnis der Frauenbilder in Kusturicas Filmen benötige ich ebenfalls das Wissen über den Stellenwert der Frauen in (Ex-) Jugoslawien, sowohl in rechtlicher als auch gesellschaftlicher Hinsicht. Diese Mischung aus Film-, Diskursanalyse und Kontextwissen soll zum genaueren Verständnis der Werke Emir Kusturicas beitragen. (Vgl. Hickethier, 2001: 33) Ich stütze mich auf Lummerding (Vgl.1994: 13), die meint, dass die idealistische Auffassung von Kunst als autonomen Bereich nicht haltbar ist, *„vielmehr ist Kunst als Produktion zu sehen, durch Subjekte, die bereits in verschiedene soziale Praktiken und ideologische Positionen eingebunden sind.“* (Lummerding, 1994: 13) Emir Kusturica ist eben nicht nur Künstler, er ist (unter anderem) auch Mann, der mit bestimmten Frauenbildern aufgewachsen ist, die sich in seinen Filmen widerspiegeln und die er damit auch reproduziert. Kunst steht damit nicht außerhalb beziehungsweise über unserer Realität, sie konstruiert diese vielmehr mit.

Wenn Emir Kusturica in seinen Spielfilmen ein Bild kreiert, das (ex-) jugoslawische Frauen als passive, unterdrückte und ewig hinnehmende Wesen deklariert, so

beeinflusst dies auch die Sichtweise, die WesteuropäerInnen beispielsweise von den dort lebenden Frauen erhalten. Es verändert beziehungsweise konstruiert aber auch Frauenidentitäten in (Ex-) Jugoslawien selbst.

Feministische (Film-)Theorie ist die Grundlage dieser Arbeit und der theoretische Rahmen auf den sich die Filmanalyse stützt. Sie erklärt einerseits die Notwendigkeit dieser Arbeit, da die stereotype Darstellung von Frauen und die Reduktion auf einige wenige Rollenbilder ein zentrales Moment in den Massenmedien bildet, und eröffnet andererseits fundierte Wissenszusammenhänge zwischen Ungleichheit, Machtverhältnissen und Medien.

3 Gliederung der Arbeit

Aus den oben genannten Erkenntnisinteressen ergibt sich für meine Arbeit ein Aufbau in vier Teilen, auf die im Folgenden näher eingegangen wird:

Teil I: Der theoretische Rahmen

Die theoretische Aufarbeitung bildet den Rahmen für diese Arbeit. Hier wird ein grundlegendes theoretisches Grundwissen ausgearbeitet, das den praktischen Teil der (Diskurs-/Film-) Analyse erklärt und verständlich macht. Der theoretische Teil wird wie folgt gegliedert:

- Feministische Theorie: Skizzierung der wichtigsten Strömungen innerhalb der feministischen Theorie. Hier werde ich einen Überblick über den Gleichheits- und Differenzansatz ausarbeiten, um darauf aufbauend die neuen Diskussionen der Sex/Gender-Debatte verständlich zu machen.
- Zum Begriff der Macht: Foucaults Machtbegriff gibt der feministischen Theorie einen neuen Ausgangspunkt: Individuen stehen keiner Macht gegenüber, sie ist ihnen immanent.
- Zum Begriff der Differenz: Hier möchte ich mich dem Begriff der Differenz

und ihrer Auswirkung auf soziale Gruppen widmen, um zu eruieren welche Gruppen durch strukturelle Mechanismen unterdrückt werden und warum dies geschieht.

- Feministische Filmtheorie: Der Punkt Feministische Filmtheorie umfasst einerseits einen geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der Feministischen Filmtheorie und andererseits einen Einblick in die wichtigsten theoretischen Strömungen.

Teil II: Die Methode

Im zweiten Teil meiner Arbeit werde ich den Forschungsverlauf transparent machen. Dies beinhaltet neben der gewählten Methodenwahl, den Forschungsfragen und den Thesen, die theoretische Aufarbeitung der gewählten Methoden. So ergibt sich für diesen Punkt eine Zweiteilung, die sich wie folgt gliedert:

1. Der Forschungsverlauf
 1. Methodenwahl für die Analyse
 2. Forschungsfragen
 3. Thesen
2. Die Methoden: Eine theoretische Aufarbeitung
 - Diskursanalyse
 - Filmanalyse

Teil III: Durchführung der Analyse

In diesem Teil erfolgt die Analyse von Kusturicas Frauenbildern, also der praktische Teil meiner Arbeit. Teil III enthält somit alle Punkte, die sich explizit mit der Analyse der Kusturica Filme beschäftigen:

- Kusturica und seine Filme

- o Biographie
- o Filmographie
- o Kusturicas Werk
- Begründung der Filmwahl
- Die Filme
 - o Filmkontext
 - o Filminhalt
 - o Die Frauen im Film
- Filmanalytische Erarbeitung der Frauenbilder
 - o Filmanalytische Fragestellungen
 - o Sequenzprotokolle der einzelnen Filme
 - o Einstellungsprotokolle der relevanten Szenen

Teil IV: Ergebnisse

Der vierte Teil dient der Beantwortung der Forschungsfragen und Thesen, der Zusammenfassung aller Ergebnisse der Diskurs- und Filmanalyse sowie einem abschließenden Resümee.

Teil I: Der theoretische Rahmen

Im ersten Teil erfolgt eine intensive Auseinandersetzung mit der Grundlage meiner Arbeit: der Feministischen Theorie und der Feministische Filmtheorie. In diesem Teil der Arbeit werden Grundlagen und Begrifflichkeiten besprochen, die für die darauf folgende Analyse der Filme eine prägende theoretische Ausrichtung herstellen.

4 Feministische Theorie

Wenn von feministischer Theorie die Rede ist, können wir nicht von einer einheitlichen Theorie ausgehen, da es viele verschiedene Strömungen gibt, die sich teilweise auch widersprechen. Gemeinsam ist ihnen jedoch die Erkenntnis, dass Frauen eine schlechtere Position in der Gesellschaft haben und in dieser durch verschiedene Unterdrückungsformen (strukturell) benachteiligt werden. Diese Unterdrückungsformen beziehen sich beispielsweise auf die wenig ruhmreiche, unbezahlte Reproduktionsarbeit ebenso wie auf die Diffamierung vermeintlich „weiblicher“ Werte.

Der „Mann“ wird als Ideal gesetzt und die „Frau“ somit als das Andere, Mindere positioniert. So wird etwa die vermeintlich männliche Rationalität als Maßstab gesetzt, der Frau bleibt dann im Gegensatz die Position des (hysterischen), emotionalen Anderen. Aus dieser Logik heraus ist es kaum verwunderlich, dass Frauen aus prestigereichen Positionen ausgeschlossen werden oder ihnen der Zugang zu Entscheidungspositionen verwehrt bleibt. Entscheidend ist hier letztlich nur der Punkt, dass diese Ungerechtigkeiten immer zu Lasten der Frauen gehen.

Trotz der divergierenden Strömungen spricht man von Feministischer Theorie im Singular, dies liegt daran, dass sie keine Theorie der „Frau“ oder des „Geschlechts“ ist, sondern auf einem gemeinsamen Erkenntnisinteresse basiert, „*das die Produktion von*

Wissen zur Aufdeckung und Transformation von epistemischen und sozialen Geschlechterhierarchien umfasst.“ (Dorer/Klaus, 2008: 92) So werden einerseits patriarchale Machtmechanismen, die zur Ungleichbehandlung der Geschlechter führen, analysiert und reflektiert und andererseits lösungsorientierte, emanzipatorische Arbeit geleistet. Die Erkenntnisperspektive feministischer Theorie liegt in der Aufdeckung der Asymmetrien gesellschaftlicher Geschlechterkonstruktionen. (Vgl. Dorer/Klaus, 2008: 92) Diese Asymmetrien manifestieren sich in heteronomen Zweierbeziehungen genauso wie in struktureller oder institutioneller Diskriminierung von Frauen.

Neben dieser Analyseebene der Ungleichheit wird eine Auflösung dieser Asymmetrien bzw. Ungerechtigkeiten angestrebt und gefordert. Denn feministische Theorie ist nicht nur auf eine erkenntnistheoretische Ebene beschränkt, *„sondern inkludiert immer auch die Überwindung gesellschaftlicher Geschlechterhierarchien“* (Dorer/Klaus, 2008: 93) und damit das Eintreten von Gerechtigkeit. Gerechtigkeit wird hier als Begriff verwendet, der nicht nur die Verteilung betrifft, sondern auch die für die Entwicklung individueller Fähigkeiten und die für die kollektive Kommunikation notwendigen Bedingungen einbezieht. (Vgl. Young, 1996: 99)

Feministische Theorie befindet sich in einem permanenten Prozess, da die kritische Reflexion der eigenen Sichtweise bzw. des gewählten Standpunkts sowie die Interdisziplinarität in den theoretischen Zugängen in allen feministischen Strömungen zu finden sind. Feministische Theorie ist nicht nur als Geschlechterkritik zu begreifen, sondern immer auch als Gesellschaftskritik. So wird die Positionierung „der Frau“ als das Andere und die Diffamierung dessen grundsätzlich in Frage gestellt. Diese Diffamierung bzw. Stereotypisierung wird nicht nur an Frauen durchgeführt, sondern ebenfalls an Gruppen, aufgrund von beispielsweise „Rasse“¹ oder Ethnie. (Vgl. Dorer/Klaus, 2008: 93) All diese Gruppen eint die Unterdrückung aufgrund vermeintlich biologischer, „natürlich“ gegebener Unterschiede, die die Konstruiertheit

1 Der Begriff der „Rasse“ wird in dieser Arbeit bewusst unter Anführungszeichen gesetzt, um sich von populär „wissenschaftlichen“ Rassenkonzepten zu distanzieren gleich wie von deren Versuchen, menschliche Vielfalt mit dem starren Konzept „rassischer“ Kategorien zu erklären .

der Unterdrückungsmechanismen verschleiern soll.²

Feministische Theorie lässt sich grob in drei Strömungen unterteilen: den Gleichheitsansatz, den Differenzansatz und den (De-) Konstruktivismus. Laut Elisabeth Klaus (Vgl. 2005: 18) spielen alle drei Ansätze für die Kommunikationswissenschaft eine zentrale Rolle, da sie die Thematik aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten und damit eine umfangreiche und reflektierte Analyse ermöglichen. Zwar schafft es die (de-)konstruktivistische Geschlechterforschung „*kulturelle Aspekte des Doing Gender und des Gendering der Medieninstitutionen in den Blick*“ zu nehmen, dennoch sind die Standpunkttheorien (Gleichheits- und Differenzansatz) für die Kommunikationswissenschaft durchaus noch von Bedeutung. (Dorer/Klaus, 2008: 107) Trotz der theoretischen Weiterentwicklung durch die (de-)konstruktivistischen Ansätze sind die Standpunkttheorien nicht obsolet. Sie sind auch weiterhin entscheidend, um die Diskriminierung von Frauen durch und in Medien zu analysieren und dadurch eine Veränderung zu erzielen. (Dorer/Klaus, 2008: 102) Somit stellen (de-) konstruktivistische Ansätze und Standpunkttheorien lediglich unterschiedliche strategische Möglichkeiten dar, „*um die Minderbewertung von Frauen in den Medien und im Journalismus besser zu beobachten, genauer zu verstehen und so letztlich auch zu ihrer Veränderung beizutragen.*“ (Dorer/Klaus, 2008: 108)

Im Folgenden möchte ich kurz auf die einzelnen Strömungen eingehen, um mich anschließend im nächsten Kapitel (4.) dem (De-) Konstruktivismus zu widmen. Ein Überblick über die vorangehenden Strömungen ist nötig, um die Neuheiten der (de-)konstruktivistischen Ansätze zu begreifen. Abgesehen von den Differenzen der theoretischen Herangehensweise, sind die politischen Maßnahmen, die sich aus den (de-) konstruktivistischen Ansätzen ergeben, mit viel Skepsis und Misstrauen in die feministische Theorie aufgenommen worden.

Bis in die 1980er Jahre waren Gleichheits- und Differenzansatz die zentralen

² Genauere Ausführungen zur Naturalisierung von Differenz im Kapitel: Zum Begriff der Differenz: Typisierung und Stereotypisierung

Positionen der feministischen Theorie. Danach kamen zu diesen Standpunkttheorien, wonach Erkenntnis vor allem auf theoretischer Erfahrung beruht, neue erkenntnistheoretische Impulse hinzu. Unter dem Einfluss des Poststrukturalismus und der Postmoderne wird das Kollektivsubjekt „Frauen“, das gemeinsame Wir, in Frage gestellt und das Subjekt als Effekt gesellschaftlicher Diskurse konzipiert. Somit wird man nicht als Frau geboren, sondern wird durch Sozialisation zu einer gemacht. (Vgl. Dorer/Klaus, 2008:94) Die herrschaftssichernde Matrix, die dem einen Geschlecht „Mann“ Aktivität, Rationalität und Stärke zuschreibt und dem Anderen der „Frau“ Kategorien wie Schwäche, Passivität, Emotionalität aufoktroyiert, steht nun im Zentrum der Analyse. Es gibt keine Frau an sich, sie wird durch Zuschreibungen der Gesellschaft zu einer gemacht.

Im Folgenden werde ich auf die drei theoretischen Strömungen Gleichheits-, Differenzansatz und (De-) Konstruktivismus kurz eingehen, um einen Überblick zu schaffen, der meiner Meinung nach notwendig ist, um die unterschiedlichen Herangehensweisen und Analyseebenen zu verstehen. Während ich mich dem Gleichheitsansatz und dem Differenzansatz nur kurz widme, lege ich meinen Fokus auf den (De-) Konstruktivismus, da hier die Grundlage für meine Arbeit zu finden ist.

4.1 Gleichheitsansatz

Der Gleichheitsansatz ist in seinen Strömungen relativ homogen und findet seinen theoretischen Bezugspunkt im Liberalismus. Gesellschaftstheoretisch ist der Gleichheitsansatz subjektbezogen, geht also vom autonomen Individuum aus. Das autonome Individuum wird hier im Sinne eines bürgerlichen Subjekts verstanden, das grundsätzlich die Fähigkeit besitzt, frei zu handeln. Wenn nun Frauen in ihren Möglichkeiten beschnitten werden, werden ihnen Freiheit und Gleichberechtigung vorenthalten. Macht wird in diesem Kontext als Aufrechterhaltung von Ungleichheit verstanden, „*die der Verwirklichung des Freiheits- und Gleichheitsversprechens entgegensteht.*“ (Klaus, 2005: 14) Der Fokus liegt dementsprechend in der Gleichberechtigung von Mann und Frau. So sind auch die wissenschaftlichen Beiträge darauf ausgerichtet die Ungerechtigkeiten der Geschlechterdichotomie zu beseitigen.

(Vgl. Klaus, 2005: 18) Das Geschlecht wird als rollenspezifisch verstanden und weist auf die andauernde gesellschaftliche Diskriminierung der Frauen hin, die in allen Bereichen, zum Beispiel im Mediensystem zum Ausdruck kommt und dort reproduziert wird. (Vgl. Klaus, 2005: 18)

Im Gleichheitsansatz wird die Trennung zwischen dem biologischen Geschlecht SEX und dem sozio-kulturell konstruierten Begriff GENDER³ vorausgesetzt. Diese Trennung ermöglicht es ForscherInnen sich gegen biologistische Argumente zu Wehr zu setzen. Selbst wenn frau als SEX Frau geboren ist, wird sie erst durch ihre Sozialisation zum GENDER Frau gemacht. (Vgl. Becker-Schmidt, 2003: 31) Dies impliziert, dass es ein biologisches Geschlecht gibt, das von Geburt an bei jedem Menschen vorhanden ist. Das sozio-kulturelle Geschlecht GENDER hingegen wird durch Zuschreibungen konstruiert. So stellen geschlechtsspezifische Rollenerwartungen an Frauen und Männer eine *„Definition von Verhalten dar, das als den Geschlechtern in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit angemessen gilt. Diese kulturspezifische Bestimmung der Geschlechterrollen ist also ein historisch bedingtes Produkt.“* (Lerner zit. nach Knapp, 2003:66) Demnach werden wir zwar mit einem biologischen Geschlecht geboren, die Zuschreibungen allerdings, die uns als Frauen bzw. Männer ausmachen, werden im sozialen Geschlecht konstruiert und verfestigt. So sind kategorische Zuschreibungen von Frauen, wie beispielsweise emotional, technisch wenig begabt, usw. nicht auf das biologische Geschlecht zurück zu führen, sondern im GENDER hochgradig konstruiert.

4.2 Differenzansatz

Auch im Differenzansatz wird die Trennung zwischen SEX und GENDER vorausgesetzt. Es wird davon ausgegangen, *„dass Frauen auf Grund gesellschaftlicher Entwicklung und historischer Erfahrung einen anderen Standort des Denkens und der Erkenntnis erbringen würden als Männer“* (Vgl. Angerer/Dorer zit. nach Dorer/Klaus,

³ Unter dem Begriff Gender wird die historische, soziale und kulturelle Dimension von Geschlecht verstanden. Er bringt zum Ausdruck, dass Geschlechteridentitäten ein symbolisches und kulturell bedingtes Konstrukt sind. (Bentele/ Brosius/ Jarren, 2006: 80)

2008: 94) Hier liegt der Fokus dementsprechend nicht auf der „Gleichheit“ der Geschlechter, vielmehr versuchen Differenzfeministinnen weiblich zugeschriebene Qualitäten in den Vordergrund zu rücken und eine Neubewertung dieser durchzuführen. (Vermeintlich) Weibliche Qualitäten sind demnach durchaus wünschenswert und gesellschaftlich relevant, sie müssen nur aus ihrer Isolation des „Nutzlosen“ herausgenommen werden. Daraus ergibt sich die Forderung nach einer anderen Wertehierarchie: (Vermeintlich) Weibliche Eigenschaften müssen in der Gesellschaft die gleiche Bedeutung, den Respekt und den Stellenwert erhalten, wie (vermeintlich) männliche Eigenschaften.

Der Differenzansatz setzt an Stelle des im Gleichheitsansatz gedachten autonomen Subjekts, die gesellschaftlichen Strukturen in den Mittelpunkt seiner Analyse. Durch diese Sichtweise steht nun Macht außerhalb des Individuums und wirkt als Unterdrückungsinstrument. Macht und das Subjekt sind natürlich aneinanderges koppelt und voneinander abhängig, werden jedoch als getrennte Konzepte angesehen. (Vgl. Klaus, 2005: 14f) Diese Machtdefinition kreiert somit ein dulndendes, passives Subjekt, das einem unterdrückenden Etwas gegenübersteht, gegen das es sich zur Wehr setzen kann/muss.

Der Differenzansatz ist keineswegs so einheitlich wie der Gleichheitsansatz, doch lassen sich hier laut Klaus (Vgl. 2005:14) zwei theoretische Zugänge festmachen:

- Strukturtheorien: Diese knüpfen an die kritische Theorie und den Marxismus an und stellen die herrschenden Machtmechanismen in Frage.
- Ökofeministische Theorien: Hier versucht man eine Um- und Neubewertung männlicher und weiblicher Eigenschaften.

Der Differenzansatz widmet sich in der Kommunikationswissenschaft der Geschlechterdifferenz. So beschreibt die Forschung hier *„die unterschiedlichen Ausdrucksformen von Männern und Frauen“* und versucht damit *„ihre geschlechtsgebundenen Kommunikations- und Lebensstile“* herauszuarbeiten. (Klaus, 2005: 15)

5 (De-) Konstruktivismus

Mit dem Poststrukturalismus und der Postmoderne vollzieht sich innerhalb der Feministischen Theorie eine Wende. Die bis dorthin gültige Trennung des biologischen Geschlechts SEX und des sozial konstruierten GENDER als Basis jeder feministischen Forschung wird von Grund auf in Frage gestellt. Neue Denkansätze beinhalten die Überlegung, ob durch die Trennung die Konstruktion von der „Frau“ als das Andere nicht gestützt, legitimiert und reproduziert wird. Als Ausgangsthese wird die Theorie von der Natürlichkeit der Kategorie SEX in Frage gestellt. So meint Judith Butler, dass *„die Dualität der Geschlechter (Sexes) in ein vordiskursives Feld abgeschoben und als natürlich ausgegeben wird.“* (Knapp, 2003: 84) Sie bestreitet dies jedoch und meint, dass diese Verschiebung bereits als Konstrukt zur Aufrechterhaltung der Geschlechterdualität angesehen werden kann. Diese Aufteilung in zwei absolute Geschlechter schließt die Existenz von Identitäten aus, die sich nicht vom anatomischen Geschlecht (SEX) ableiten lassen. (Vgl. Butler, 1991: 39) Diese Trennung in zwei absolute Geschlechter, kann jedoch nicht als natürlich gegeben angenommen werden, sondern muss bereits als Effekt diskursiver Praktiken verstanden werden.

Während bis hin zu den (de-) konstruktivistischen Ansätzen eine Trennung von biologischem SEX und sozio-kulturellem GENDER von Feministinnen eingefordert wurde, da sie dadurch „biologistischen“ Argumentationen leichter entgegentreten konnten, stellen die neuen Ansätze diese Trennung grundlegend in Frage. Vielmehr wird *„davon ausgegangen, dass der Geschlechterdualismus ein Ergebnis sozialer und historischer Prozesse darstellt und die Geschlechterdifferenz somit ein sozio-kulturelles Konstrukt und nicht ein Effekt eines natürlichen Unterschieds ist.“* (Dorer/Klaus, 2008:94) Die bis dahin vollzogene Trennung vom biologischen und sozio-kulturellem Geschlecht wird damit beendet.

Der biologische Dimorphismus selbst, die körperliche Zweigeschlechtlichkeit wird nun als *„kulturell spezifische Form der Klassifikation in den Blick genommen“* (Knapp, 2003: 67) Die Begründung hierfür liegt in der Annahme, dass das biologische Geschlecht festgeschrieben als apriorische Kategorie verneint werden muss, da es

selbst, aus konstruktivistischer Perspektive, bereits hoch konstruiert ist und die erste Wirkung von Macht darstellt. Macht wird hier im Sinne von Michel Foucault als *„durch gesellschaftliche und institutionelle Praxen diskursiv“* (Klaus, 2005: 15) hergestellt verstanden. Interessant ist hier vor allem die Neubesetzung des Individuums an sich, das als autonomes Subjekt verschwindet. Dies setzt einen Machtbegriff voraus, der eine tyrannische Macht als solche aberkennt und sich einer diskursiven Machtanalyse widmet, in der das Individuum als Teil dieser begriffen wird.

Bevor ich im folgenden Kapitel näher auf den diskurstheoretischen Machtbegriff eingehe, wende ich mich noch den verschiedenen Strömungen innerhalb (de-) konstruktivistischer feministischer Theoriebildung zu. Ebenso wie innerhalb der Theoriebildung des Differenzansatzes haben sich in diesem Bereich durchaus heterogene Ausprägungen entwickelt. Gemeinsam sind den (de-)konstruktivistischen Ansätzen eine anti-essentialistische Auffassung von Geschlecht, eine Radikalisierung der Subjektkritik und eine veränderte Sichtweise auf das Verhältnis von Subjekt und Politik. (Vgl. Pühl, 2004 in Dorer/Klaus, 2008: 95)

Dorer/Klaus (Vgl. 2008: 95) fassen die (de-)konstruktivistischen Ansätze in drei Strömungen zusammen: die sozialkonstruktivistischen/ethnomethodologischen Ansätze, erkenntnistheoretische Ansätze und poststrukturalistische Ansätze. Ich möchte im Folgenden nur kurz auf die ersten zwei Ansätze eingehen und mich dann den poststrukturalistischen Ansätzen ausführlicher widmen, da sie für diese Arbeit einen zentralen Stellenwert haben.

In den sozialkonstruktivistischen/ethnomethodologischen Ansätzen wird davon ausgegangen, dass Geschlecht durch Alltagshandeln konstruiert wird. Untersucht werden hier *„die alltäglichen Zuschreibungs-, Wahrnehmungs- und Darstellungsroutinen, in denen sich der sinnhafte Aufbau der Wirklichkeit“* (Knapp, 2003: 75) von Geschlechtsidentität vollzieht. Geschlecht und Geschlechterunterschiede werden daher als Effekte sozialer Interaktionen verstanden. Diese Ansätze des „Doing Gender“ untersuchen, wie Konstruktionsprozesse von Geschlecht im Alltag funktionieren. Während sich ethnomethodologische Ansätze

vorwiegend dem empirischen Nachweis der Konstruktion von Geschlecht widmen, setzen sozialkonstruktivistische Ansätze die Konstruiertheit als gegeben voraus. Kritisiert wird an diesen Ansätzen die Beschränkung auf eine mikrosoziologische Analyse und damit das Ausklammern von institutionellen und strukturellen Repräsentationsmechanismen von Differenz. (Vgl. Dorer/Klaus, 2008: 95f)

Feministische Wissenschaftstheorie entwickelte verschiedene erkenntnistheoretische Ansätze. Gemein ist ihnen, dass sie von der These der „*Situiertheit des Wissens*“ ausgehen, was bedeutet, dass wissenschaftliches Wissen sowohl situiert als auch kontextabhängig ist. (Vgl. Singer zit. nach Dorer/Klaus, 2008: 99f) Begründet wird dieser Ausgangspunkt damit, dass „*Wissenssubjekte historisch, sozial, ökonomisch und kulturell verortet sind.*“ (Dorer/Klaus, 2008: 100) Demnach ist die Wissenschaft selbst nichts der Gesellschaft Außenstehendes, sondern als Teil dieser immer als „*Ausdruck der Machtverhältnisse*“ zu sehen. (Dorer/Klaus, 2008: 100) Wissenschaft produziert dadurch keine „objektiven Wahrheiten“, sondern ist vielmehr eingebettet in die kulturellen Diskurse und reproduziert dadurch Ungleichheiten bzw. hierarchisiert Wissen.

Poststrukturalistische Ansätze vereinen in sich verschiedene Konzepte und Ideen. Gemeinsam ist ihnen jedoch die Kritik am Strukturalismus, der sprachliche und gesellschaftliche Strukturen als fixierte, geschlossene und statische Totalität annimmt. (Dorer/Klaus, 2008: 96f) Die poststrukturalistischen Ansätze hingegen stellen gesellschaftliche Prozesse als Bedeutungskonstruktionen in den Vordergrund, die als dynamisch und veränderbar betrachtet werden. Es gibt demnach keine fixen Strukturen und Bedeutungen, sie sind lediglich als Resultate verschiedener Diskurse und Machtverhältnisse zu sehen. Feministische poststrukturalistische Ansätze verstehen sich als Weiterentwicklung der Sprachphilosophie Jacques Derridas, der Diskursanalyse Michel Foucaults und der Neopsychologie Jacques Lacans. (Vgl. Dorer/Klaus, 2008: 97)

Den Ausgangspunkt der Theoriebildung bildet die Sprache, die eine Uminterpretation erfährt. So wird die Sprache nicht mehr als Abbild der Realität verstanden, sondern als

Instrument zur Erzeugung von Bedeutungen entlarvt. Somit erzeugt Sprache Realität und bildet diese nicht ab. (Vgl. Dorer/Klaus, 2008: 97) Das bedeutet, dass über Sprache transportierte, wiederholte und reproduzierte Inhalte nicht an sich vorhanden sind, sondern erst durch die Sprache selbst konstruiert werden. Aus feministischer Perspektive ist dieses Verständnis der Sprache für Kategorien wie Männlichkeit und Weiblichkeit zentral, da demnach diese Zuschreibungen *„keine fixierbaren Identitäten, sondern durch Sprache konstituierte Bedeutungsfelder“* darstellen. (Dorer/Klaus, 2008: 97)

Es liegt weder der Kategorie SEX noch der Kategorie GENDER eine Geschlechtsidentität zu Grunde. Die Trennung dieser beiden Kategorien impliziert dies allerdings: Wenn die Trennung von sozio-kulturell erzeugtem GENDER und dem biologischen Geschlecht SEX notwendig ist, dann lediglich um diese Zweigeschlechtlichkeit zu erzeugen. Der Geschlechtsidentität (gender) liegt *„keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity)“* zugrunde. *„Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese >Äußerungen< konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“* (Butler zit. nach Knapp, 2003: 88) Performativ meint hier das zwanghafte (Re)Zitieren von Geschlechterdualismen. Aus dieser Perspektive reproduzieren sowohl der Gleichheitsansatz als auch der Differenzansatz ständig Geschlechterdualismen und stärken damit den Diskurs, den sie bekämpfen.

„Geschlechterdifferenzen werden in einem komplexen sozialen Prozess von Handlungen, Fremd- und Selbstpositionierungen, Bedeutungszuschreibungen und Legitimierungen erst konstruiert, erst dann erfolgt die Verankerung in der sozialen Realität als natürlich erscheinende Differenz.“ (Dorer/Klaus, 2008: 94)

Diese Sichtweise ermöglicht uns nun, das Geschlecht als Konstrukt gesellschaftlicher Diskurse zu fassen. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass eine Dekonstruktion von Geschlechtsidentitäten möglich ist. Dekonstruktion wird hier im Sinne Derridas verwendet, der ein Verfahren in drei Schritten vorschlägt: Rekonstruktion, kritische Zerlegung und Neuformulierung von Begriffen, Symbolen oder Diskursen. (Vgl. Dorer/Klaus, 2008: 97)

Diese Neuformulierung benötigt allerdings auch eine Uminterpretation der Sprache, also einen „linguistic turn“. Sprache wird nicht mehr als Abbild von Realität angenommen, sondern als System zur Konstruktion von Realität verstanden. Zum „linguistic turn“ bildet die Diskursanalyse den gesellschaftstheoretischen Rahmen. Diese analysiert, *„wie Subjektkonstitution und symbolische Ordnung ineinander greifen und Effekte der Normalisierung und Naturalisierung der Zweigeschlechtlichkeit (re)produzieren,“*. (Dorer/Klaus, 2008: 97) Die Diskursanalyse schafft einen neuen Machtbegriff, der nun ausgearbeitet werden soll.

5.1 Zum Begriff der Macht

Der (De-) Konstruktivismus ist im Kern antsubjektivistisch und setzt damit im Gegensatz zum Gleichheitsansatz kein autonomes Subjekt voraus. Vielmehr wird das Individuum als etwas verstanden, das durch Körper, Gesten, Diskurse, Wünsche als solches identifiziert und konstituiert wird. Im Gegensatz zum autonomen Subjekt, steht das Subjekt aus dieser Perspektive betrachtet keiner Macht gegenüber, sondern wird bereits als erste Wirkung der Macht verstanden. (Vgl. Foucault, 1999: 45) Es gibt demnach kein Subjekt, das ausschließlich von oder durch eine Macht unterdrückt wird und außerhalb dieser steht. Vielmehr sind die Machtmechanismen als uns immanent zu verstehen, als Teil unseres Handelns und Denkens. Macht muss demnach laut Michel Foucault (Vgl. 1999: 49) als Herrschaft verstanden werden, die außerhalb der rechtlichen Souveränität und der Institution des Staates arbeitet bzw. funktioniert. Foucaults Machtkonzept setzt sich damit *„der traditionellen Vorstellung einer Verkörperung von Macht“* entgegen, die *„in einem Souverän, einem Staat oder in einem juristischen Apparat“* verortet wird. (Lummerding, 1994: 66) Von dieser Theorie der Souveränität muss man sich laut Foucault lösen, um Macht analysieren zu können.

So kann Macht im foucaultschen Sinne eben nicht als Herrschaftsphänomen begriffen werden, nicht als Herrschaft eines Individuums über andere oder etwas, das manche besitzen und andere nicht, sondern als etwas *„was zirkuliert und nur als Verkettung funktioniert“*. (Foucault, 1999: 44) Die Produktion von Diskursen wird allerdings *„kontrolliert, organisiert und kanalisiert“*. (Foucault, 2003: 11) Dies geschieht durch

bestimmte Prozeduren, „deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen“ (Foucault, 2003: 11) Der Diskurs ist dasjenige worum in unserer Gesellschaft gekämpft wird, er ist die Macht, „deren man sich zu bemächtigen sucht.“ (Foucault, 2003: 11)

Diese Form der Macht verteilt sich über Netze und in diesen Netzen zirkulieren die Individuen nicht nur, sie lassen vielmehr Macht über sich ergehen und üben sie gleichzeitig auch aus. (Vgl. Foucault, 1999: 44f) Sie sind dementsprechend in der Aufrechterhaltung des Diskurses maßgeblich beteiligt, indem sie die Machtmechanismen nicht nur passiv über sich ergehen lassen, sondern diese in ihrem Verhalten, Denken usw. reproduzieren. Foucault geht es nicht darum, „die regulierten und legitimen Formen der Macht in ihrem Kern in ihren allgemeinen Mechanismen oder ihren Gesamtwirkungen zu analysieren“, sondern die Macht in ihren regionalsten und lokalsten Formen zu untersuchen. (Foucault, 1999: 42) Dort wo sie sich in Alltagshandeln, in Technik, Wissenschaft etc. ausgebreitet hat und hier ihre reale Wirkung entfaltet. (Vgl. Foucault, 1999: 42f) Aus dieser Perspektive gibt es kein unterworfenen, unterdrücktes Individuum, das von einer bestimmten „Macht“ gebrochen wird. Das Individuum ist vielmehr als Machteffekt zu verstehen, einerseits als eine ihrer ersten Wirkungen und andererseits als verbindendes Element. „Die Macht geht dank des Individuums, welches von ihr konstituiert wurde, durch.“ (Foucault, 1999: 45)

Dies bedeutet, dass der Konsens darüber, was als gesellschaftliche Norm, als „Normalität“ angesehen wird, bereits die Wirkung von Macht darstellt. Denn Macht funktioniert über subtile Mechanismen, die nur durch Wissen oder vielmehr Wissensapparate ausgeübt werden können. Diese Wissensapparate organisieren und verteilen Wissen, das als „ideologiefreie Ware“, in der Gesellschaft als Wahrheit dargestellt, aufgenommen und durch Individuen, Institutionen etc. reproduziert wird. (Vgl. Foucault, 1999: 49) Somit wird soziale Kontrolle als Kontrolle durch Wissen oder Wahrheit ausgeübt. Dieser die „Wahrheit“ konstituierende Diskurs folgt der natürlichen Regel der „Norm“. (Foucault, 1999: 54) Jede und jeder Einzelne reproduziert diesen Diskurs, da wir in dem Denken, den Gesten usw., das als „normal“

Definierte, mit Macht Durchtränkte, reproduzieren. Diskurs meint hier eine regelgesteuerte Denk- und Redepraxis, die nach dem selben Regelsystem funktioniert und damit Gegenstände erst konstituiert. (Vgl. Keller, 2007: 44)

Macht wird „in diesem Sinn nicht als durch psychische Gewalt, Unterdrückung oder Verbote ausgeübte verstanden, sondern als produktives Netzwerk symbolischer Effekte, das auf subtile Weise alle Mechanismen des sozialen Tausches (das heißt: die Formierung von Wissen, Vergnügen, Diskursen, etc.) durchdringt.“ (Lummerding, 1994: 66)

Macht wird somit als gesellschaftliches Instrument betrachtet, um „normalisierte“ Subjekte zu kreieren, „*die sich in die ideologische, soziale und ökonomische Ordnung einfügen lassen.*“ (Lummerding, 1994: 66) Dies beinhaltet Kategorisierungen in „männlich“ und „weiblich“, „schwarz“ und „weiß“ ebenso wie „gebildet“ und „ungebildet“ usw. Ausgehend von diesem Machtbegriff gibt es auch kein frauen- oder männerspezifisches Handeln, das differente Handeln der Geschlechter ist allenfalls ein Mittel zur Reproduktion von Geschlechterpolarität. (Vgl. Klaus, 2005: 17) Auf Basis dieser Geschlechterpolarität und der dadurch ermöglichten Unterdrückung des einen Geschlechts und dem Vorteil des anderen, wird Ungleichheit erzeugt, die immer auch Ungerechtigkeit in der Verteilung von Ressourcen, Macht usw. inkludiert. Dem Begriff der Unterdrückung möchte ich mich im nächsten Schritt näher widmen.

5.2 Unterdrückung

Marion Iris Young geht von einem Gerechtigkeitsbegriff aus, der „*nicht nur die Verteilung*“ betrifft, sondern auch die für die Entwicklung „*individueller Fähigkeiten*“ und die für die kollektive Kommunikation notwendigen Bedingungen einbeziehen muss. (Vgl. Young, 1996: 99) Daraus ergeben sich für Young unter dem Begriff der Ungerechtigkeit „*zwei Formen von starken Beschränkungen: [...] Unterdrückung und Herrschaft.*“ Diese Formen von Beschränkungen betreffen eben nicht nur die Verteilung, sondern auch „*Entscheidungsprozesse, Arbeitsteilung und Kultur.*“ (Young,

1996: 99) Während für viele Menschen die Bezeichnung Unterdrückung nicht relevant erscheint, ist für politische, emanzipatorische Bewegungen (Frauenbewegung, schwarze AktivistInnen, etc.) die Kategorie Unterdrückung im politischen Diskurs zentral. Hier geht Young darauf ein, dass die Notwendigkeit Unterdrückung als solche zu bezeichnen vorhanden ist, gleichzeitig jedoch jede Form von Definition davon, was im Bedeutungszusammenhang der einzelnen (unterdrückten) Bewegungen als Unterdrückung verstanden wird, fehlt. Deshalb versucht Young den Begriff der Unterdrückung zu erläutern. (Vgl. Young, 1996: 100) Sie meint, dass allen unterdrückten Menschen eine gemeinsame Bedingung zu Grunde liegt:

„Ganz allgemein kann man sagen, daß alle unterdrückten Menschen darunter leiden, daß die Möglichkeiten, ihre Fähigkeiten zu entwickeln und auszuüben, und ihre Bedürfnisse, Gedanken und Gefühle auszudrücken, eingeschränkt werden.“ (Young, 1996: 100)

Laut Young (Vgl. 1996: 101) verwenden *„die meisten Menschen den Begriff der Unterdrückung nicht zur Beschreibung bestehender Ungerechtigkeit“*. Vielmehr wird die Verwendung des Begriffs der Unterdrückung lediglich auf die Beschreibung von anderen Gesellschaften reduziert. So wird in der Wahrnehmung der Menschen in der *„wohlmeinenden liberalen Gesellschaft“* der USA niemand unterdrückt, dies geschieht allenfalls in der brutalen Tyrannei eines kommunistischen Regimes. (Vgl. Young, 1996: 100f) Deshalb wird es laut Young (Vgl. 1996: 101) vermieden, *„den Begriff der Unterdrückung auf unsere Gesellschaft anzuwenden, weil Unterdrückung das Übel ist, das die Anderen verursachen.“*

Erst durch die linken Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre konnte sich der Begriff der Unterdrückung erneut etablieren und bezeichnet in seinem heutigen Gebrauch, die Benachteiligung und die Ungerechtigkeit, der Menschen auch in der eigenen Gesellschaft ausgesetzt sind. Diese Form der Unterdrückung wird nicht von einer „tyrannischen Macht“ verübt, sondern durch nicht hinterfragte Normen, durch Gewohnheiten und

Symbole. (Vgl. Young, 1996: 102) Strukturelle Gewalt geht daher nicht (primär⁴) von einzelnen Menschen aus, sondern ist vielmehr in gesellschaftlichen, institutionellen, ideologischen, ökonomischen und politischen Strukturen festgeschrieben und wird durch diese reproduziert.

„In diesem erweiterten strukturellen Sinn bezieht sich der Begriff auf die tiefgreifenden Ungerechtigkeiten, die manche Gruppen erleiden müssen, als Konsequenz der oft unbewußten Vorurteile und Reaktionen wohlmeinender Menschen in gewöhnlichen Interaktionen, in den Medien und kulturellen Stereotypen“ (Young, 1996: 102)

So wird Unterdrückung bzw. Diskriminierung systematisch durch Institution, Medien, Individuen usw. reproduziert. Damit stellt letztlich die Einführung von neuen Gesetzen keine Lösung der Probleme dar, da diese Form der Unterdrückung viel subtiler vonstatten geht und durch jede Einzelne und jeden Einzelnen bewusst oder unbewusst ausgeführt wird. Daraus resultiert für Young die These, dass mit *„einer unterdrückten Gruppe nicht notwendigerweise eine Gruppe von Unterdrückern korreliert.“* (Young, 1996: 103) Um den Begriff der Unterdrückung zu klären, bedarf es für Young (Vgl. 1996: 101) zunächst der Begriffsklärung von „sozialer Gruppe“, da sie davon ausgeht, dass *„Unterdrückung ein Zustand von Gruppen ist.“*

5.3 Soziale Gruppen

Soziale Gruppen sind für Young (Vgl. 1996: 104f) nicht einfach eine Ansammlung von Personen, sie *„sind eine spezifische Art von Gemeinschaft, aus der die Beteiligten spezifische Konsequenzen für ihr Selbstverständnis und ihr Verständnis voneinander ziehen.“* Darüber hinaus existiert eine Gruppe nur in der Abgrenzung zu einer anderen Gruppe, sie braucht also das Gegenüber, um sich selbst als Gruppe zu konstituieren. Young geht auf bereits vorhandene Beschreibungen von sozialen Gruppen aus der Philosophie und der Politikwissenschaft ein und gliedert diese wie folgt:

⁴ Dennoch wird sie durch jede einzelne Person mitgetragen und ausgeführt. Strukturelle Gewalt wäre ohne die Menschen, durch die sie vollzogen wird, letztlich nicht möglich.

- Soziale Gruppe als Aggregat: „*Ein Aggregat ist jede Klassifikation von Personen gemäß irgendeinem Attribut.*“ (Young, 1996: 106) (wie zum Beispiel: Augenfarbe, Hautfarbe, Geschlecht, usw.) Young meint hierzu, dass eine soziale Gruppe nicht auf eine Anzahl gemeinsamer Eigenschaften reduziert werden kann, sondern vielmehr durch einen Identitätssinn verbunden ist. Die Identifikation in einer Gruppe erfolgt beispielsweise durch einen bestimmten sozialen Status, gemeinsame Geschichte, sowie durch die Selbstidentifikation, die eine Gruppe zur Gruppe macht. (Vgl. Young, 1996: 106) So besitzen diese sozialen Gruppen Werte, die entweder von ihnen selbst kreiert oder ihnen aufgezwungen wurden, im Wesentlichen beides. (Vgl. Young, 1996: 106f)
- Soziale Gruppe als Assoziationen: Daneben steht die Sichtweise, soziale Gruppen eher zu Assoziationen denn zu Aggregaten zu zählen. Unter Assoziationen versteht man, dass Gruppen durch spezifische Praktiken definiert werden.

Für beide Sichtweisen definiert Young ein gemeinsames Problem: Das Individuum wird als dasjenige vorausgesetzt, das sich aufgrund bestimmter körperlicher Merkmale oder Eigenschaften, einer Gruppe anschließt. So konzipiert das Aggregationsmodell das Individuum vor dem Kollektiv, da das Individuum gewisse Attribute aufweist, die dazu führen Teil einer Gruppe zu sein. Auch das Assoziationsmodell geht davon aus, dass das Individuum die Gruppe erst konstituiert. (Vgl. Young, 1996: 107)

Im Gegensatz dazu, meint Young, konstituieren Gruppen Individuen, da die Art des Denkens und des Wertens, sowie der Ausdruck von Gefühlen zum Teil durch ihre Gruppenaffinitäten bestimmt werden. Hier spricht Young dem Individuum nicht Selbstbestimmung ab, sie versucht lediglich die Prägung durch die Gruppe zu erläutern, und meint, dass das Selbst ein Produkt gesellschaftlicher Prozesse ist und nicht ihr Ursprung. (Vgl. Young, 1996: 107f) „*Die Kategorisierungen und Normen von Gruppen sind Hauptbestandteile individueller Identität.*“ (Young, 1996: 108) Entgegen der Auffassung, dass die Beseitigung der Unterdrückung eine Beseitigung von Gruppen benötigt (wie dies dem Denken des Aggregationsmodells zugrunde liegt) meint Young,

dass die Ausdifferenzierung in Gruppen unausweichlich und wünschenswert sei. *„Soziale Gerechtigkeit erfordert nicht das Verschwinden von Unterschieden, sondern braucht Institutionen, die die Reproduktion von und den Respekt für Gruppendifferenzen ohne Unterdrückung fördern.“* (Young, 1996: 110f)

Meiner Meinung nach führt Youngs Aussage hier nicht weit genug, denn was bedeutet Akzeptanz der Unterschiede? Welche Unterschiede bilden (Gruppen)-Identitäten, welche Identitäten wurden von der Gruppe herausgebildet und welche Zuschreibungen sind bereits Bestandteil von Unterdrückungsmechanismen?

Unterdrückungsmechanismen funktionieren am besten, wenn Unterschiede als „natürlich“ gegeben angenommen werden. Denn wenn vermeintliche Unterschiede, die oftmals bereits durch und als Unterdrückungsmechanismen funktionieren, als „natürlich“ gegeben konstruiert und als Norm verstanden werden, dann sind sie nicht veränderbar. Hier betreten wir laut Stuart Hall (Vgl. 2004: 130) die Logik des Naturalisierens: Wenn Unterschiede zwischen einzelnen Gruppen kulturell produziert würden, wären Veränderungen per se möglich. Wenn diese jedoch natürlich sind, also biologisch festgeschrieben, stehen sie abseits jedes Sozialisationsprozesses und sind somit *„permanent und festgeschrieben“*. Irrelevant, ob es das vermeintlich „geschickte Händchen“ der Frau ist, die begnadet ist für Hausarbeiten oder das musikalische Talent der Roma - Charakteristika, die diversen Gruppen zugeschrieben werden, sind oft biologisch konnotiert.

Das Naturalisieren von Differenz ist damit eine erfolgreiche Strategie, um Ungleichheit aufrecht zu erhalten und *„ein Versuch, das unvermeidbare >Entgleiten< von Bedeutung aufzuhalten und eine diskursive und ideologische >Schließung< sicherzustellen.“* (Hall, 2004: 130) Damit sind Bedeutungshierarchien festgeschrieben und können kaum verändert werden - Bedeutungshierarchien, die jedes Subjekt zum Objekt degradieren, das den Kategorien Nicht-Mann, Nicht-Weiß usw. entspricht. Somit wird etwa alles außerhalb des Ideals Mann als „das Andere“ positioniert. Um „das Andere“ definieren zu können, braucht es schließlich immer etwas, das zur Norm erhoben wurde, etwas das als Ideal gilt, dem man etwas Anderes gegenüberstellen kann. Die Positionierung als

„das Andere“ ist mehr als eine Gegenüberstellung zu etwas bzw. jemanden, sie bewirkt eine Entwertung und damit eine vermeintlich legitime Diskriminierung. Wenn Hall (Vgl.2004: 131) meint, dass die Biologie der Frau zu ihrem Schicksal wurde, dann macht dies eines deutlich: Das Heranziehen des biologischen Geschlechts Frau machte es möglich, dass so viele verschiedene Menschen, die dieser Kategorie (vermeintlich) entsprechen, auf gewisse Handlungs- und Denkmöglichkeiten reduziert wurden. So wird Frauen beispielsweise Emotionalität zugesprochen, dem Mann Rationalität - es ist müßig zu erläutern, was hier als die Norm gesetzt und als Ideal angesehen wird.

Dennoch sind Unterschiede bzw. Differenzen auch zweckmäßig und müssen nicht zwangsläufig eine Wertung beinhalten. Youngs Text bietet einen sehr guten Überblick über Unterdrückungsformen, die sich durch Differenz erst entwickeln können, da Unterdrückung ein Zustand ist, den Gruppen erleiden. Da meiner Ansicht nach der Begriff der Differenz bei Young nicht klar definiert wird, wende ich mich Stuart Hall zu, der den Begriff der Differenz näher beleuchtet.

5.4 Zum Begriff der Differenz: Typisierung und Stereotypisierung

Wenn von Differenz als Stereotypisierung die Rede ist, so meint Hall nicht die Differenzierung zwischen dem ICH und DU, dem WIR und SIE an sich. Diese erscheint sinnvoll und nötig im menschlichen Miteinander. So meint Hall (Vgl. 2004: 122), dass diese Differenzierung nicht grundsätzlich negativ oder positiv ist. Im Gegenteil sie ist vielmehr ambivalent.

Differenz „ist notwendig für die Produktion von Bedeutung, die Formierung von Sprache und Kultur, für soziale Identitäten und ein subjektives Bewusstsein des Selbst als ein sexuelles Subjekt. Und gleichzeitig ist sie bedrohlich, eine Quelle von Gefahr, von negativen Gefühlen, Spaltungen, Feindseligkeiten und Aggressionen gegenüber dem >Anderen<.“ (Hall, 2004: 122)

In diesem Sinne kann Differenz, die ja per se keine Wertung enthält, in Differenz als

Typisierung und Differenz als Stereotypisierung unterteilt werden.

5.4.1 Differenz als Typisierung

Typisierungen sind notwendig für die Strukturierung des menschlichen Zusammenlebens, damit wir uns in der Welt, in der wir leben, auskennen und zurechtfinden. So verstehen wir die Welt erst dadurch, dass wir Menschen, Ereignisse oder Gegenstände *„in unseren Köpfen auf allgemeine Klassifikationsschemata beziehen, in die sie – unserer Kultur entsprechend – hineinpassen.“* (Dyer zit. nach Hall, 2004: 143) Typisierung meint damit Unterteilungen, die notwendig sind um die Komplexität der Welt soweit zu reduzieren, um sie noch begreifen und benennen zu können. So wäre es beispielsweise nicht möglich jeden einzelnen Tisch „neu“ zu benennen (beispielsweise „Tisch mit großer Platte und kurzen Beinen“). Typisierungen vereinfachen unseren Alltag und sind für das menschliche Miteinander notwendig und sinnvoll. Nachdem unsere gesamte Wahrnehmung darauf abzielt, Dinge, Menschen, Handlungen usw. zu unterteilen, und sie zu Gruppen zusammenzufügen, die zweckmäßig sind, erzeugen wir automatisch Differenzen. Es erscheint fraglich, ob diese Typisierung nicht automatisch Wertungen nach sich zieht und damit stereotype Sichtweisen bestärkt.

5.4.2 Differenz als Stereotypisierung

Von besonderem Interesse ist für mich die Frage, wie Differenz in Bezug auf „Rasse“, Ethnie oder Geschlecht interpretiert wird. Differenz schafft hier negative Bedeutungen, also Stereotype, die nicht von sich aus gegeben, sondern in hohem Maße konstruiert sind. Differenz *>spricht<*, konstruiert das „Andere“, diffamiert es und bedient sich dadurch der Stereotypisierung. (Vgl. Hall, 2004: 112) Stereotypisiert bedeutet in diesem Zusammenhang, Gruppen bzw. Menschen auf einige wenige Wesenseinheiten zu reduzieren, die in der Natur festgeschrieben werden und durch einige wenige Charaktereigenschaften beschrieben und vereinfacht dargestellt werden. (Vgl. Hall, 2004: 132)

Bedeutung hängt von der Differenz zwischen Gegensätzen ab. Binäre Gegensätze, wie

schwarz/weiß, männlich/weiblich etc. sind trotz ihrer Nützlichkeit, *“die Vielfalt der Welt in ihren Entweder/Oder-Extremen zu fassen, ziemlich rohe und reduktionistische Mittel, um Bedeutung herzustellen.”* (Hall, 2004: 117) Es gibt kaum ausgewogene binäre Gegensätze, da immer Machtbeziehungen zwischen den Polen bestehen. (Vgl. Derrida zit. nach Hall, 2004: 118) Der “stärkere” bzw. “mächtigere” Pol wendet oft Stereotypisierung an, um eine Trennung zu vollziehen, die das Normale (sich selbst) vom Anormalen trennen, um schließlich Letzteres als nicht passend auszuschließen und zu isolieren. (Vgl. Dyer zit. nach Hall, 2004: 144)

Das Naturalisieren von Differenz und der daraus resultierenden (negativen) Eigenschaften, die einer Gruppe zugeschrieben werden, muss als Konstrukt zur Aufrechterhaltung von Unterdrückung dieser Gruppe angesehen werden. Wenn wir dies nun auf Geschlechterrollen umlegen, ist es klar ersichtlich, dass die Zuschreibungen, die Frauen auferlegt werden, sichtliche Nachteile im gesellschaftlichen Leben mit sich bringen. Da davon ausgegangen werden kann, dass diese Nachteile ein Resultat der patriarchalen Gesellschaftsordnung darstellen und nicht als Resultat von natürlichem „Frau-Sein“ angesehen werden können, muss man den Blick auf die Konstruiertheit von Geschlechtsidentitäten lenken. Daraus resultiert auch die Erkenntnis, dass die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern und die daraus abgeleiteten Eigenschaften konstruiert sind. Jede andere Sichtweise würde ein Denken, das apriorische Geschlechteridentitäten in Frage stellt, unmöglich machen. (Vgl. Lummerding, 1994: 26)

Als Produkt der „Naturalisierung“ von Ungleichheit ergibt sich, dass diese Ungleichheit als gegeben hingenommen wird und darüber hinaus wiederum, abseits einer strukturellen Ebene, von und durch Individuen reproduziert wird.

Damit kommen wir auf Youngs Aussage zurück, dass soziale Gerechtigkeit nicht das Verschwinden von Unterschieden erfordert, sondern den Respekt für Gruppendifferenzen ermöglichen muss. (Vgl. Young, 1996: 110f) Dies ist meiner Ansicht nach ein durchaus fraglicher Punkt: Natürlich kann gesagt werden, dass grundsätzlich mehr Toleranz für Unterschiede wünschenswert ist. Young spricht jedoch

in ihrem Text von Unterdrückung und Differenz, meint damit also Differenz in einer hierarchisierten Form. Also spricht sie im Sinne von Stuart Hall Stereotypisierungen und nicht Typisierungen an. Falls sie das nicht tut, so scheint der Wunsch >mehr Respekt gegenüber Gruppendifferenzen und diese zu fördern< nicht klar genug definiert zu sein. Denn woher kommen diese Gruppendifferenzen, woher stammt die Identität einer Gruppe?

Wenn wir davon ausgehen, dass ein (vor)herrschender Diskurs, bereits aus einem Machtgefüge heraus entstanden ist und durch alle Institutionen, Individuen usw. reproduziert wird (also alle Ungleichheiten reproduzieren), dann führt Youngs Aussage Gruppendifferenzen zu unterstützen nicht weit genug bzw. in eine fragliche Richtung. Wenn Young nun von Akzeptanz der Differenzen spricht, die per se bereits als konstruiert begriffen werden können, wird Ungleichheit wiederum reproduziert. Natürlich ist Youngs Punkt Ungleichheit als solche aufzuheben durchaus legitim, der gewählte Ansatz scheint nur nicht weit genug zu greifen bzw. in eine fragliche Richtung zu gehen. Denn wenn wir Gruppendifferenzen in diesem Sinne als gegeben annehmen, also beispielsweise die vermeintliche Emotionalität von Frauen als gegeben und nicht konstruiert verstehen, verfallen wir wiederum dem Diskurs der Ungleichheit und reproduzieren diesen weiter.

Young geht davon aus, dass sich soziale Gruppen durch Selbstdefinition, Zuschreibungen von anderen (Gruppen) oder von beidem konstituieren, wobei ich davon ausgehe, dass es immer eine Mischung aus Selbst- und Fremdzuschreibungen sein muss. Dadurch besteht die Gruppenidentität automatisch aus der Selbstdefinition und den Zuschreibungen, die diese Gruppe erfährt. Selbstdefinition und Zuschreibungen bedingen einander und unterstützen sich gegenseitig. Dies bedeutet wiederum, dass sich beispielsweise die Identität von unterdrückten Gruppen immer auch durch die Zuschreibungen derer konstituiert hat, die sie unterdrücken. Erst durch die Dekonstruktion von Gruppenidentitäten, in die einzelnen Fragmente ihres Seins, kann die von Macht durchtränkte vermeintliche Identität der Gruppe näher beleuchtet werden. Dekonstruktion wird hier im Sinne Derridas verwendet, der ein Verfahren in drei Schritten vorschlägt: Rekonstruktion, kritische Zerlegung und Neuformulierung

von Begriffen, Symbolen oder Diskursen. (Vgl. Dorer/Klaus, 2008: 97)

Es bedurfte der Klärung des Begriffs der sozialen Gruppe, da ich mich hier Young anschließe und Unterdrückung als etwas verstehe, das ein Zustand ist, den Gruppen erfahren. Unterdrückung bezeichnet für Young (Vgl. 1996: 101) eine Gruppe von Begriffen und Bedingungen die sie in fünf Kategorien zusammenfasst: Ausbeutung, Marginalisierung, Machtlosigkeit, Kulturimperialismus und Gewalt. Im folgenden Kapitel möchte ich mich den einzelnen Kategorien näher widmen.

5.5 Fünf Formen der Unterdrückung

Laut Young wird nicht an sich jede Gruppe unterdrückt. Ob sie unterdrückt wird, hängt davon ab, ob auf sie eine der fünf Formen der Unterdrückung zutrifft. Diese Formen von Unterdrückung werde ich jetzt kurz zusammenfassen.

5.5.1 Ausbeutung

In der kapitalistischen Gesellschaft herrscht der Glaube an die rechtliche Freiheit von Menschen. Dennoch stellt sich die Frage, warum es Klassenunterdrückung gibt, wenn alle formalrechtlich frei sind? Profit stellt im kapitalistischen System die Grundlage für Macht und Reichtum dar. So produziert die Arbeitskraft neuen Wert, während sie verbraucht wird. (Vgl. Young, 1996: 112f) Der Profit entsteht *„aus der Differenz zwischen dem Wert der geleisteten Arbeit und dem Wert der Arbeitskraft, die der Kapitalist erwirbt.“* (Young, 1996, 113) Dies bedeutet eine Aneignung des erzeugten Mehrwerts durch das Kapital. So wird aus den ArbeiterInnen Gewinn geschlagen. Die ArbeiterInnen verlieren dadurch sowohl materiellen Gewinn als auch Kontrolle. (Vgl. Young, 1996, 114)

„Ausbeutung ist eine strukturelle Relation zwischen sozialen Gruppen.“ (Young, 1996: 114) Hier bestimmt die gesellschaftliche Definition von Arbeit, wer was zu leisten hat, und wie die Entlohnung aussehen muss. Hier entstehen Verhältnisse von Ungleichgewicht und Macht. (Vgl. Young, 1996: 114) So lässt sich die Kategorie

Ausbeutung beispielsweise auf die Unterdrückung der Frau anwenden. *„Die Freiheit, der Status, die Macht und die Selbstverwirklichung von Männern ist nur möglich, weil Frauen für sie arbeiten.“* (Young, 1996: 115) So wird in unserer Gesellschaft Reproduktions- und Hausarbeit nicht entlohnt, obwohl sie als essentiell eingestuft werden müsste, da sie nicht weg zu denken ist.

5.5.2 Marginalisierung

Rassenunterdrückung ist heute in den USA mehr durch Marginalisierung, denn durch Ausbeutung gekennzeichnet. Marginal, meint Young, sind unter anderem Menschen, die das Arbeitssystem nicht brauchen kann oder will.

Im Kapitalismus wächst die Gruppe an Menschen, die dauerhaft auf ein Leben sozialer Marginalisierung beschränkt ist und damit Teil der Unterschicht ist. Soziale Marginalisierung trifft diejenigen am stärksten, die als das „Andere“ definiert wurden und werden. Der Kategorie des Anderen fallen alle Menschen zum Opfer, die dem „Ideal“ des leistungsfähigen, weißen, gesunden etc. Mann nicht entsprechen. Sie werden vom Arbeitsmarkt ausgeschlossen. Aus dieser Logik heraus ist erkenntlich, wer die marginalisierten Gruppen sind: Schwarze, InderInnen usw. aufgrund der „Rasse“, alte Menschen aufgrund der verminderten Leistungskapazität⁵, alleinerziehende Frauen, die die am Arbeitsmarkt erwartete Flexibilität nicht mitbringen können und Menschen mit einer geistigen oder körperlichen Behinderung. Young meint dazu, dass diese Menschen von der nützlichen Partizipation am sozialen Leben ausgeschlossen werden und somit *„potenziell gravierender materieller Depravation oder sogar der Vernichtung ausgesetzt“* sind. (Young, 1996: 119)

5.5.3 Machtlosigkeit

Für den Begriff der Machtlosigkeit ist die marxistische Idee der Klasse für Young noch immer relevant, da auch heute noch die Arbeit von vielen die Macht weniger stützt. Dennoch ergeben sich heute laut Young zusätzliche Unterscheidungen, da es

⁵ Verminderte Leistungskapazität wird hier explizit verwendet, da dies die Logik des Marktes ist, der diese Menschen ausschließt

beispielsweise gelernte und ungelernte ArbeiterInnen gibt. Beide gehören nicht zur kapitalistischen Klasse, dennoch profitieren die gelernten ArbeiterInnen von den Ungelernten. Arbeitsplätze sind in dieser hierarchisierten Form kaum demokratisch organisiert. Besonders den ungelernten ArbeiterInnen bleibt der Zugang zu Entscheidungsprozessen und Partizipationsmöglichkeiten verschlossen.

Young meint, dass sich in der modernen Gesellschaft die Macht auch auf diejenigen verteilt, die vermitteln, obwohl sie selbst keine Macht haben über die von ihnen durchgesetzten Maßnahmen oder ihre Folgen zu entscheiden. Machtlosigkeit trifft vor allem die, denen auch diese vermittelte Form der Macht fehlt. Die Machtlosen sind stets den Anordnungen der anderen ausgesetzt ohne selbst entscheiden zu können oder selber Anordnungen treffen zu können. Sie bekommen wenige Möglichkeiten ihre Fähigkeiten zu entwickeln und sind dementsprechend ungeübt im Umgang mit vielen Situationen und fordern und erhalten daher wenig Respekt.

Den Machtlosen fehlen in den meisten Fällen die Autorität, der Status und das Selbstbewusstsein, über die die Angehörigen der oberen Berufsklassen oftmals verfügen. Young führt hier drei entscheidende Elemente zusammen:

- Angehörige der oberen Berufsklassen haben die Möglichkeit zu einer progressiven Entwicklung ihrer Fähigkeiten, die den unteren Berufsklassen fehlt.
- Sie besitzen relative Autonomie über die Gestaltung der täglichen Arbeit.
- Sie genießen Privilegien, die weit über den Arbeitsplatz hinausgehen. Bsp.: Respektabilität. (Das meint der Person zuhören etc.; fehlende Respektabilität tritt vor allem im Zusammenhang mit Rassismus und Sexismus auf.)

Die Ungerechtigkeiten, die aus der Machtlosigkeit resultieren fasst Young wie folgt zusammen:

- Behinderung in der Entwicklung der eigenen Fähigkeiten

- Mangel an Entscheidungskompetenzen im Arbeitsleben
- Respektlose Behandlung aufgrund des gesellschaftlichen Status'

5.5.4 Kulturimperialismus

Die bisherigen Kategorien beziehen sich auf den Arbeitsprozess und auf die strukturellen und institutionellen Beziehungen, die das materielle Leben der betroffenen Menschen definieren.

Unter Kulturimperialismus versteht man das Unsichtbarwerden der eigenen Gruppe sowie die Stereotypisierung, der die Gruppe ausgesetzt ist und die Setzung als „das Andere“. Also bedeutet Kulturimperialismus, dass die Erfahrungen und die Kultur der herrschenden Gruppe universalisiert und zur Norm erhoben werden. Damit verbunden haben Mitglieder der herrschenden Gruppe zusätzlich einen privilegierten Zugang zu Mitteln der Kommunikation und Vermittlung.

Die vorherrschenden Gruppen deuten ihren eigenen Erfahrungshorizont als repräsentativ für die gesamte Menschheit. Über diese zur Norm erhobenen Erfahrungen werden im Bezug auf andere Gruppen Differenzen konstruiert, die in der weiteren Folge als Abweichung und Unterlegenheit interpretiert werden.

Es entsteht ein doppeltes Bewusstsein für die unterdrückte Gruppe, da das Individuum von zwei Kulturen definiert wird, nämlich auf der einen Seite von der dominanten Kultur und auf der anderen Seite von der untergeordneten Kultur. Die andere Gruppe sammelt durch den Status des „Anders-sein“ seine Erfahrungen, die aber von der vorherrschenden Gruppe nicht geteilt werden können.

Die Ungerechtigkeit des Kulturimperialismus bedeutet also dass die Erfahrungen der unterdrückten Gruppe und ihr Erfahrungshorizont kaum Raum in der Öffentlichkeit bekommen, während die vorherrschende Gruppe ihre Lebenserfahrung und Perspektiven den anderen Gruppe aufzwingt.

5.5.5 Gewalt

Als letzten Punkt beschreibt Young Unterdrückung durch systematische Gewalt. Die Mitglieder einiger Gruppen leben mit dem Wissen, dass sie willkürlichen und unprovokierten Angriffen auf ihre Person und ihr Eigentum ausgesetzt sein können. Das einzige Motiv dahinter ist dieser Gruppe Schaden zuzufügen. Neben der sehr großen Anzahl an physischen Übergriffen mit rassistischem oder sexistischem Hintergrund, zählt Young auch die weniger schwerwiegenden Übergriffe wie Belästigung, Einschüchterungen oder Verspottung zu dieser Kategorie.

Was Gewalt zu einer Form der Unterdrückung macht, ist der soziale Kontext, der die physischen Übergriffe ermöglicht und teilweise akzeptabel erscheinen lässt. Gewalt ist als Form sozialer Praxis mit systematischem Charakter zu verstehen. Gewalt muss dann als systematisch verstanden werden, wenn sie sich gegen Mitglieder einer Gruppe richtet, eben weil sie Mitglieder dieser Gruppe sind. Unterdrückung in Form von Gewalt besteht nicht nur aus der direkten Peinigung, sondern im permanenten Wissen um die potentielle Gefahr eines Übergriffs alleine aufgrund der Gruppenzugehörigkeit.

Die Beschäftigung mit Youngs Begriff der Ungerechtigkeit ist für diese Arbeit von Relevanz, da sie durch ihren klar strukturierten Text, einen guten Überblick über die unterschiedlichen Unterdrückungsformen bietet. Darüber hinaus gelingt ihr die Umkehrung der klassischen Sichtweise des Gruppenverständnisses. Durch diese neue Zuordnung des Individuums zu einer Gruppe werden die Machtmechanismen umso deutlicher, denn das Individuum setzt sich nicht durch Aggregate oder Attribute als Teil einer Gruppe, sondern wird durch Gruppenzuschreibungen als Individuum geprägt.

Die von Young formulierte Forderung nach mehr Respekt für Gruppendifferenzen, greift wie bereits besprochen, nicht weit genug. Knapp (2003: 117) meint hierzu, dass Young *„eher aus einer pragmatischen und politisch-normativen Orientierung heraus als mit dem Interesse, eine sozial-wissenschaftliche Strukturanalyse von Ungleichheitsformen“* durchzuführen, vorgeht. Young nimmt Gruppendifferenzen nicht

als natürlich gegeben an, sondern als Konstrukt gesellschaftlicher Normierungsprozesse. Hier schließe ich mich Young inhaltlich an, doch fehlt bis zur ihrer Erkenntnis mehr Respekt für Gruppen zu fordern, meiner Ansicht nach ein entscheidender Schritt. Bevor mehr Respekt für die Gruppendifferenzen gefordert werden kann, muss man die vermeintlichen Gruppendifferenzen näher beleuchten und die Frage danach gestellt werden, wem diese Differenzierungen letztlich dienen. Erst durch die Zerlegung dieser vermeintlichen Gruppendifferenzen lässt sich überhaupt erkennen, wofür Respekt gefordert werden kann.

Der von Young ins Treffen geführte Klassenbegriff wird von ihr selbst relativiert bzw. stark abgeschwächt, in dem sie darauf verweist, dass die Hierarchisierung bereits innerhalb der Klassen stattfindet. Daher erscheint mir die Verwendung des Begriffs verfehlt. Ich schließe mich hier vielmehr Foucaults Theorie an, der die Klassenfrage durch die Macht des Wissens ersetzt. Laut Foucault (1977: 39) muss man sich von der Denktradition lösen, *„die von der Vorstellung geleitet ist, daß es Wissen nur dort geben kann, wo die Machtverhältnisse suspendiert sind, daß das Wissen sich nur außerhalb der Befehle, Anforderungen, Interessen der Macht entfalten kann.“* Vielmehr muss man Wissen als etwas verstehen, das die die Macht hervorbringt. Durch diese Verschmelzung von Macht und Wissen resultiert die Annahme, dass die äußerste Macht, die Macht des Wissens sei. Soziale Kontrolle wird demnach durch die Kontrolle des Wissens ausgeübt und lässt sich nicht in Form einer ideologisch besetzten Klassenfrage beantworten.

Das bis hier Ausgearbeitete macht es uns möglich neue Perspektiven auf Macht- und Unterdrückungsmechanismen zu werfen, um die Konstruiertheit von Geschlechterdualität zu verstehen. Differenz wird demnach kreiert, einer sozialen Gruppe aufoktroziert und als Legitimationsgrund verwendet, um eine bestimmte soziale Gruppe zu unterdrücken. Die Frau an sich und die Zuschreibungen, die sie vermeintlich ausmachen, sind Diskurseffekte und nicht das Resultat von einer biologistisch-patriarchal argumentierten Natürlichkeit.

6 Feministische Filmtheorie

Der vorangegangene Teil dieser Arbeit weist uns auf die Konstruiertheit von Geschlechterdualität hin, diese gilt es nun in Hinblick auf Medien mitzubedenken. Da ich mich mit den Filmen Emir Kusturicas befasse, werde ich meinen Fokus auf Feministische Filmtheorie richten. Diese beleuchtet den Film als Repräsentationssystem näher und ermöglicht uns eine alternative Lesemöglichkeit für die Kusturica Filme. Doch zuvor kläre ich das Verhältnis zwischen Medienrealität und Realität, um die Bedeutung von Filmen zu eruieren, die sie im Diskurs der Geschlechterungleichheit erhalten.

6.1 Zum Verhältnis von Medienrealität und Realität

Der Begriff der Medienrealität lässt sich, ohne Definition was überhaupt unter Realität verstanden wird, nicht klären. Aus den vorhergehenden Kapiteln lässt sich entnehmen, dass eine (de-)konstruktivistische Betrachtungsweise für diese Arbeit ausgewählt wurde. So stütze ich mich auch weiterhin auf Michel Foucault und dem seiner Analyse entspringendem Machtbegriff. Aus diesem Verständnis von Macht und der daraus resultierenden Diskurstheorie ergibt sich für den Begriff von Realität folgende Definition:

Realität ist „eine durch ihre kulturellen Repräsentationen produzierte Fiktion, die ihrerseits die sozialen Beziehungen und die verfügbaren Formen von Subjektivität bestimmt.“ (Lummerding, 1994: 66)

Damit verabschieden wir uns von einer Vorstellung von Realität, die als „objektiv wahr“ bezeichnet werden könnte. Vielmehr ist das, was als Realität angenommen wird, bereits als Machtwirkung zu verstehen. Realität ergibt sich aus dem, was die „herrschenden“ Diskurse als Normalität setzen und was in jeder Beziehung real praktiziert wird. Diese Normalität wird nicht nur durch Institutionen, kulturelle Praxen, usw. aufrechterhalten, sondern von und durch jedes Individuum reproduziert. Realität ist damit nichts Statisches. Vielmehr konstituiert sich Realität als Manifestation

herrschender Diskurse und der damit einhergehenden hierarchisierten Positionierung von Werten und der daraus resultierenden NORMalität.

Massenmedien haben innerhalb des diskursiven Machtgefüges einen zentralen Stellenwert, da sie ständig „Realität“ abbilden, die hier bereits als konstruierte angenommen wird. Dadurch bilden sie Welt eben nicht ab, sondern reproduzieren vielmehr gängige Diskurse. Sie dienen der Reproduktion von Stereotypen wie der Festschreibung von Geschlechterunterschieden. (Vgl. Knapp, 2003: 74) Da die Produktion von Realität von der Stabilisierung von Bedeutung durch Wiederholung abhängt, tragen Massenmedien erheblich zur Festigung von Subjektpositionen (differenziert nach Geschlecht, Klasse, usw.) bei. Massenmedien bilden nicht natürlich gegebene Geschlechter ab, sie konstruieren vielmehr Zweigeschlechtlichkeit und (re-)produzieren dadurch Ungleichheit zwischen den Geschlechtern.

Repräsentation ist nicht die Darstellung von etwas „Realem“, *„sondern als System der Produktion von Identitäten durch Differenzierungen“* zu verstehen. „Weiblichkeit“ wird in Medien (re-)produziert und die vermeintlich biologischen Geschlechtsunterschiede nicht neutral reflektiert, sondern als Reales angenommen und gesetzt. (Vgl. Lummerding, 1994: 71) Diese fixierten Positionen *„erhalten den Status von Identitäten“*, die alles ausschließen, dass nicht den Kategorien „männlich“ oder „weiblich“ entspricht. Damit dienen Massenmedien der Aufrechterhaltung gängiger Rollenbilder und reproduzieren herrschende Diskurse. Lummerding meint hierzu, dass Diskurse *„gleichzeitig als Formen der Definitionen, der Limitation und als Machtinstrument“* funktionieren. (Lummerding, 1994: 67)

6.2 Zum Verhältnis von Film und Realität

Feministische Filmtheorie versucht den Mechanismen der Konstruktion von Geschlecht nachzugehen und sie zu hinterfragen. Der Ausgangspunkt einer feministischen Filmkritik ist die Entlarvung der asymmetrisch-hierarchischen Organisation des exklusiv binären Geschlechts durch das Kino. (Vgl. König, 2004: 179) Hier werden

stereotype Rollenbilder verfestigt und die Konstruiertheit des exklusiv binären Geschlechtes nicht als solche entlarvt, da sie vermeintlich nicht vorhanden ist. Dies bedeutet, dass die Konstruktion von zwei Geschlechtern und die Zuschreibungen die hier durchgeführt werden nicht apriori vorhanden sind, sondern erst durch das Kino als naturgegeben dargestellt werden. Männlichkeit und Weiblichkeit werden demnach im Film „ununterbrochen aufgeführt“ und „die reglementierten Normen zwanghaft wiederholt.“ (Seier, 2004: 48)

Durch den *„produktionstechnisch erreichten Effekt eines konsistenten Entwurfs der Welt“* wird Stabilität des gezeigten Subjekts suggeriert. (Vgl. König, 2004: 177) Die fixierte, permanente Darstellung der Zweigeschlechtlichkeit im Film erzeugt das Gefühl, dass außerhalb der „Schablonen“ „Mann“ und „Frau“ nichts existiert. Diese Zweiteilung wird als „Reales“ gesetzt, ständig wiederholt und dadurch reproduziert. So werden im Film zwei Geschlechter festgeschrieben, deren kulturell bedingte Ungleichheit bzw. Asymmetrie durch die filmische Darstellung als natürlich gegebene abgebildet wird. Der filmische Diskurs ist aus dieser Perspektive durchaus effizient, da er die repräsentierte Identität *„die hochgradig konstruiert ist, als einfach gegebene, natürliche ausweist.“* (König, 2004: 177) Die Naturalisierung von Differenz ist, wie bereits im Kapitel Typisierung und Stereotypisierung abgehandelt, ein effektives Machtinstrument, um Ungleichheit zu festigen.

Von dieser effektiven Naturalisierung der Geschlechter gilt es sich aus feministischer Filmkritik zu distanzieren, denn *„filmische Verfahrensweisen sind stets durch Parameter von Subjektivität bedingt, die sie antizipieren und kulturell zweckmäßig, effektiv kohärent reproduzieren.“* (König, 2004: 177) Dies bedeutet, dass die Vorstellung von Film als Abbild einer „wahren“ Realität⁶ unhaltbar ist, er konstruiert vielmehr eine Realität, die den herrschenden Diskurs bedient und bestärkt.

6 Zum Begriff „wahre“ Realität: Hier meine ich lediglich, dass in der Realität bzw. in der Gesellschaft in der wir leben, zwei Geschlechter vorausgesetzt werden. Diese werden als Reales angenommen und bestimmen die Geschlechterordnungen. Wenn ich also schreibe, dass der Film als Abbild einer „wahren“ Realität angenommen wird, meine ich nicht, dass es eine „wahre“ Realität im Sinne einer letztmöglichen Wahrheit gibt. Vielmehr meine ich, dass die Konstruktion von zwei Geschlechtern, die der Gesellschaftsordnung dient, im Film reproduziert wird und hier als natürliche vorausgesetzt wird.

Realität wird hier definiert als eine „*durch ihre kulturelle Repräsentation produzierte Fiktion*“, die die gängigen Rollenbilder bestärkt und stabilisiert. Denn „*öffentliche Anerkennung konsensualer Fiktion bewirkt Stabilität in der Gesellschaft.*“ (Lummerding, 1994: 66) Stabilität bedeutet in diesem Zusammenhang nichts anderes als die Aufrechterhaltung der Geschlechterdichotomie und damit des Ungleichgewichts, das zwischen dem Ideal „Mann“ und dem Anderen „Frau“ unserer Gesellschaft immanent ist.

Lummerding meint, dass der Film den Prozess der Konstruktion von *Wahrheit* bzw. *Realität* eindeutig sichtbar macht. So ermöglichte Feministische Filmtheorie „*grundlegende Analysen der Mechanismen der Sexuierung von Subjekten und der Konstruktion von „Weiblichkeit“ in Repräsentationsystemen.*“ (Lummerding, 1994: 65) Der Film dient demnach als perfektes Beispiel für die Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit und der daraus resultierenden Identitäten, die beispielsweise Frauen aufoktroziert werden.

6.2.1 Das Kino als ideologieproduzierender Apparat

Daraus ergibt sich auf das Kino eine neue Sichtweise: Das Kino, als Repräsentationssystem ist ein ideologieproduzierender Apparat, „*der in der Struktur kinematografischer Wahrnehmung bürgerliche Ideologie wirksam verbreitet.*“ (Kappelhoff, 2003: 133) Es verschleiert seine gesellschaftlich hergestellten, künstlichen Verhältnisse unter dem Deckmantel natürlicher Ursprünglichkeit. (Vgl. Kappelhoff, 2003: 133) Das Anschauen von Filmen wird deshalb als problematisch eingestuft; Der Apparat, der durch Identifikation und Fantasie wirksam wird, wird zum ideologischen Funktionsträger. (Vgl. Haug, 1995: 150) Die Filmtheorie widmet sich dieser ideologischen Funktion und der Frage, „*wie die verschiedenen Komponenten des Kinos funktionieren, um ideologische Subjekte zu kreieren.*“ (Haug, 1995: 150) Unter ideologischen Subjekten versteht Haug in Anlehnung an Althusser, Individuen, die durch die Ideologie⁷ als Subjekte konstituiert werden. (Haug, 1995: 150)

⁷ Ideologie wird hier als Prozess verstanden, in dem das Individuum als Subjekt konstituiert wird.

Aus der Idee des Kinos als ideologieproduzierende Instanz entwickeln sich zwei Theorieansätze:

- Theorie des >suture<: Hier steht die Aktivität des Zuschauers und der Zuschauerin im Vordergrund. Es geht um die Frage, wie der/die ZuschauerIn durch die „*standardisierten Codes filmischer Erzählweise, der klassischen Narration des Hollywood-Kinos*“ beeinflusst wird. (Vgl. Kappelhoff, 2003: 133)
- Apparatustheorie: wie wird der/die ZuschauerIn durch das mediale Dispositiv des Kinos, also durch den Apparat beeinflusst. So ist die technologische Basis des Mediums Kino als eine das Bewusstsein strukturierende Apparatur zu begreifen. (Vgl. Kappelhoff, 2003: 133)

Laut Lummerding (Vgl. 1994: 24) wird die Festschreibung des hierarchischen Gegensatzes zwischen dem Mann als Subjekt und der Frau als Objekt im bürgerlich-patriarchalen Apparat Kino festgeschrieben. Frauen erscheinen im Film lediglich als Projektion männlicher Werte.

6.3 Geschichtlicher Überblick

Die Auseinandersetzung mit dem Kino aus einer feministischen Perspektive begann in den 1970er Jahren, als Teil der Frauenbewegung. Immerhin war der Schritt von der Politik des weiblichen Körpers, hin zu seiner Repräsentation ein durchaus logischer. (Vgl. Mulvey, 2004: 21) Der dargestellte weibliche Körper, die Weiblichkeit wurde als Abbild der Realität verneint und als Teil des patriarchalen Diskurses entlarvt. (Vgl. Thornham, 1999: 53) Feministische Filmtheorie zielte nicht primär auf die Entwicklung einer Theorie, im Sinne einer wissenschaftlichen Praxis ab, sondern muss vielmehr als Teil der Frauenbewegung verstanden werden.

Ausgangspunkt Feministischer Filmtheorie war „*das komplexe Repräsentationssystem des narrativen Hollywoodkinos*“ und die damit einhergehende „*geschlechtsspezifische*

Positionierung des Zuschauers.“ (Lummerding, 1994: 23f) Darüber hinaus lagen die zentralen Aspekte auf der Filmarbeit von Frauen, dem Erarbeiten feministischer Analysen, aber auch die Auseinandersetzung mit der Arbeit von Frauen in der Film- und Fernsehindustrie. (Klippel, 2003: 168)

Es entstanden zu dieser Zeit zwei Filmzeitschriften, die sich explizit mit der Rolle der Frau im Film auseinander setzten. Dies waren *Woman and Film*, die 1972 in Los Angeles entstand und *Frauen und Film*, die 1974 in Berlin gegründet wurde. Zu diesen Filmzeitschriften ist zu sagen, dass sie entscheidend für die Entwicklung Feministischer Filmtheorie waren und auch heute noch sind, da hier Diskussionsforen entstanden, in denen theoretische Ansätze erarbeitet und weiterentwickelt werden konnten. Die Auseinandersetzung betraf nicht nur das herrschende Kino, sondern auch die Möglichkeit eines reflektierten Zugangs zum Schreiben über Filme, sowie die Erarbeitung von Möglichkeiten für Frauenfilme im laufenden Filmgeschäft. (Vgl. Klippel, 2003: 168f)

Feministische Filmtheorie entwickelte sich zunächst im angloamerikanischen Raum. Im Zentrum der Kritik stand „*dass Frauen und ihre Lebenszusammenhänge in der Repräsentation durch das Massenmedium Film nicht zur Kenntnis genommen bzw. stereotypisiert wurden.*“ (Breit/Jutz, 2002: 293) Der Blick richtete sich auf das narrative Hollywoodkino und im späteren Verlauf auf eine entschlüsselte Form von Publikum, die sich mit der Dekodierung des Bildes der Frau als Signifikant und Symptom beschäftigte. (Vgl. Mulvey, 2004: 24). Die Ablehnung richtete sich gegen den traditionellen Film, da durch ihn „*die psychischen Zwangsvorstellungen der Gesellschaft*“ festgeschrieben werden. (Mulvey, 2003: 392)

Das alternative Kino musste mit dieser Tradition brechen, diesen Vorstellungen widersprechen um zu einer „*neuen Sprache des Begehrens zu gelangen.*“ (Mulvey, 2003: 392) Eine neue Form von ZuschauerInnen musste entstehen, ein Idealbild eines „*selbstbewussten, ästhetisch aufgeklärten Publikums*“. (Mulvey, 2004: 24f) Bis Anfang der 1980er Jahre hielt sich die „Vision“ einer aufgeklärten ZuschauerInnenschaft. (Vgl. Mulvey, 2004: 25) Doch der Traum einer bedeutenden

(feministischen) Gegenbewegung zum Mainstream des Hollywoodkinos zerplatzte. Mulvey nennt hier zwei wesentliche Ursachen: Die Fördergelder wurden von konservativen Regierungen eingestellt, dadurch versiegte diese „*nicht marktfähige Art von Arbeit*“, auch wurde eine neue Professionalität gefordert, der die Avantgardebewegung nicht standhalten konnte. Darüber hinaus wurden durch die Verschiebung hin zu einer rechten Politik die politischen Prioritäten neu gesetzt. (Vgl. Mulvey, 2004: 23) Dies hatte zur Folge, dass für feministische, alternative Projekte kein Platz mehr blieb.

Die Auflösung des Gegenkinos und der Avantgardbewegung wurde zwar erreicht, dies galt jedoch nicht für die theoretischen Entwicklungen. Bereits am Anfang der Feministischen Filmtheorie in den 1970er Jahren konnten zwei Untersuchungstendenzen entwickelt werden:

- Die Annahme, dass Film bestimmte Bilder von Frauen herstellt. Hier werden als Analysepunkt Frauenbilder untersucht und klassifiziert.
- Film und Kino konstruieren Frauen als Bild. Hier konzentriert sich die Analyse auf den Prozess der Konstruktion und ihrer Wirkung. (Vgl. Lummerding, 1994: 23) Dieser Ansatz ist auf strukturalistische, semiotische und psychoanalytische Theorien zurück zu führen.

Einer der wichtigsten theoretischen Bezugspunkte für die Feministische Filmtheorie kommt aus der Psychoanalyse, auf der auch Laura Mulveys zentrale Arbeiten basieren. Ich skizziere wie folgt einen Überblick über den psychoanalytischen Ansatz, Laura Mulveys Blicktheorie, sowie Doanes Kritik und Erweiterung dieser und wende mich schließlich neuen Tendenzen der Feministischen Filmtheorie zu.

6.4 Psychoanalytischer Ansatz

Freuds Prämisse, dass weder Geschlechtsidentität eine fixierte Substantialität aufweist, noch das Subjekt als sich selbst Identisches zu denken ist, ermöglichte Feministinnen neue

Perspektiven. (Vgl. Lummering, 1994: 127) Die warenförmigen Bilder von Frauen haben damit keinen festen Bezug zur „Wirklichkeit“ mehr, sondern finden ihren Ursprung vielmehr in psychischen Strukturen. (Vgl. Mulvey, 2004: 27) So prangert Feministische Theorie nicht nur die Erotisierung des weiblichen Körpers an, sondern ermöglicht auch Analysen darüber, was die Erotisierung für das patriarchale Unbewusste bedeutet. Darüber hinaus entwickelten feministische Filmtheoretikerinnen auf Grundlage der Psychoanalyse ein Vokabular, dass das bis dorthin Unsagbare plötzlich artikulierbar machte. (Vgl. Mulvey, 2004: 22)

Die Psychoanalyse bietet feministischen FilmtheoretikerInnen die Möglichkeit, die Konstruktion der „Frau“ als Objekt zu analysieren, indem sie eine Verbindung zwischen dem Film und der Identität als Subjekt erkennen konnten. Der Ausgangspunkt hierfür liegt in der Definition des Bildes: Dieses wird nicht als die Repräsentation von etwas Vorhandenem betrachtet. Vielmehr wird das „Reale“ erst durch das Bild konstruiert und damit *„die Identität des Subjekts selbst- als Ich- erst ermöglicht.“* (Lummerding, 1994: 25) Dies bedeutet, dass das Bild, das von Frauen kreiert wird, nicht als Abbild angesehen werden kann, sondern, dass erst durch das Bild, die Frau als solche überhaupt ist.

Damit entfernt sich das Geschlecht vom Bereich des Natürlichen und kann als Abbild von „Weiblichkeit“ verneint werden. Denn erst durch das Bild wird beispielsweise die Frau als Frau gesetzt, konstruiert und reproduziert. Daraus ergeben sich neue Fragestellungen: Wozu bzw. wem dient diese Darstellung von „Weiblichkeit“? Was ist ein Subjekt und was ein Bild⁸?

6.4.1 Zum Begriff der Identität

Nach Lacan konstituiert sich das menschliche Subjekt während der ersten sechs bis achtzehn Monate, in denen sich das Kind in seinem Spiegelbild als Einheit erfährt. Das Ich entsteht quasi im Bild. Somit wird das Ich als anderer konstituiert, *„der*

8 Wenn das Subjekt erst durch das Bild konstituiert ist, ist die Theorie der Abbildung eines Subjekts als solche nicht mehr möglich.

andere als alter ego.“ (Lummerding, 1994: 25) Das Bild erzeugt damit erst das ICH und bildet es nicht ab. Lummerding (1994: 25) meint hierzu, dass die Identifikation mit dem Anderen, „*das Ich in eine Dimension der Fiktion*“ verbannt. Identität ist gleich Nichtidentität, da das Ich immer schon ein Anderer ist. Hier geht man nicht davon aus, dass dem Ich ein authentisches gegenübersteht, sondern lediglich, dass das Ich immer schon ein Anderer bzw. eine Andere ist, „*nämlich die Realisierung eines Bildes.*“ (Lummerding, 1994: 25) Erst was durch das Bild gezeigt wird, existiert. Denn das „*was das Bild abbildet, ist erst durch dieses Abgebildetsein.*“ (Lummerding, 1994: 25) Es gibt demnach keine weibliche Identität die abgebildet wird, sie wird erst durch das Bild selbst als solche konstituiert. Das System der Konstruktion des Bildes entspricht den vorherrschenden Diskursen, also einer gesellschaftlichen Ordnung. Dadurch wird Identität als Konstrukt angenommen, das den Bereich des Natürlichen damit verlässt und somit veränderbar ist. Dieses Verständnis von Identität eröffnet die Möglichkeit einer Neuinterpretation von Weiblichkeit und dient als essentieller Moment in Laura Mulveys Blicktheorie.

6.4.2 Laura Mulvey

Für die Feministische Filmtheorie sind Laura Mulveys Arbeiten von zentraler Bedeutung. Ihr Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) war bahnbrechend für die feministische Kritik am Mainstreamkino. Mulvey analysiert die Strukturierung der Wahrnehmungsform und der Schaulust durch das Unbewusste. Sie wechselt die Perspektive „*von einer Untersuchung filmischer Inhalte zur Analyse filmischer Repräsentationsformen.*“ (Klippel, 2003: 170)

Mulveys Untersuchungen sind einerseits auf Freuds Definition der Lust, andere zum Objekt des neugierigen/kontrollierenden Blicks zu machen, andererseits auf Lacans Konzeption der psychoanalytischen Ausbildung der Geschlechterdifferenzen im Spiegelstadium zurück zu führen. (Vgl. Lummerding, 1994: 24f)

6.4.2.1 Blicktheorie

Laura Mulveys Annahmen beruhen auf der Idee, dass der „Film die ungebrochene,

gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes reflektiert, sogar damit spielt und die Bilder“ kontrolliert. (Mulvey, 1973: 390) Laut Mulvey wird die Frau zum erotisierenden Objekt des männlichen Blickes:

1. durch die Kamera (konventionellerweise von Männern geführt)
2. durch den männlichen Schauspieler innerhalb der Filmhandlung
3. durch den siehe die beiden vorher genannten reproduzierenden Blick des männlichen Zuschauers. (Vgl. Mulvey zit. nach Lummerding, 1994: 26)

Mulvey meint, dass die Filmsprache grundlegend durch die Geschlechterherrschaft bestimmt ist. Das Privileg des Blicks, das verbunden ist mit Aktivität, Kontrolle und Macht, ist demnach dem Mann vorbehalten, während der Frau lediglich die passive Rolle des Objekts des (männlichen) Blicks zugeschrieben wird. (Vgl. Lummerding, 1994: 26) Aktive Kategorien wie der Blick und das Handeln sind stets >männlich< deklariert und damit an den Protagonisten gekoppelt, „während Körperlichkeit und Sexualität, sowie das ‘Angesehen-werden’ und das ‘Warten’, als die Handlung retardierende oder außer Kraft setzende Moment, >weiblich< codiert ist.“ (Klippel, 2003: 170f)

Durch die Positionierung des Mannes als Träger des Blickes und der Handlungsfähigkeit bleibt der Frau nur die Rolle „als passives Objekt des Blicks“. (Lummerding, 1994: 26) Diese absolute Trennung der Geschlechter in den Träger der Handlung und das Objekt des Blickes macht die ideologische und politischen Grundlagen der Gesellschaftsordnung deutlich: die (absolute) Trennung in absolute Geschlechter, was zum Vorteil des einen über das andere führt. (Vgl. Lummerding, 1994: 27, 29)

Laut Lacan konstituiert sich das Subjekt über einen zweifachen Mangel: Der physiologische Mangel gegenüber einem als vollkommenen Selbst imaginierten Bilde und daran anknüpfend der symbolische Mangel, der das Symbolische auf Grundlage des Anderen (also des imaginierten Bildes) konstituiert. Daraus ergibt sich eine

symbolische Ordnung, deren Ursprung auf einer auf Imagination aufbauenden Identität darstellt. Dies bedeutet, dass das was als Identität festgeschrieben wird, nicht existent ist, sondern durch das Bild erzeugt wird. Identität kann dadurch immer nur fiktional verstanden werden, durch den symbolischen Mangel begründet. (Vgl. Lummerding, 1994: 127)

Obwohl der symbolische Mangel jedem Subjekt immanent ist, wird er innerhalb der patriarchalen symbolischen Ordnung alleine der Frau zugeschrieben. Damit erfährt sich der Mann als Einheit, da der Mangel einzig bei der Frau zu finden ist. Mulvey beschreibt die Frau in patriarchalen Gesellschaftsordnungen als „*Signifikant für das männliche Andere*“, das sich aus der aufoktroyierten Ordnung nicht herauslösen lässt. Der Frau wird der Platz der Sinnträgerin zugewiesen und schließt sie als Sinnproduzentinnen aus. (Vgl. Mulvey, 2003: 390)

Mulvey greift hier auf den Begriff des Fetischismus zurück, dessen Ursprung in Freuds Theorie zum Kastrationskomplex liegt. Die Grundlage des Fetischismus liegt darin, das Gesehene zu verleugnen, daraus ergeben sich die Kategorien „männlich“ versus „kastriert“. Damit stellt die Frau als das kastrierte Wesen eine Bedrohung dar, nämlich dasselbe Schicksal zu erleiden. Diese Bedrohung kann nur durch voyeuristisches Durchleben des Traumas aufgearbeitet werden. Dieses Durchleben manifestiert sich in dem Versuch das Geheimnis der Frau zu entmystifizieren beziehungsweise durch die Zuschreibung von Schuld Erleichterung zu erfahren. (Vgl. Lummerding, 1994: 26) Eine weitere Methode zur Aufarbeitung der Kastrationsdrohung stellt die Einsetzung des Fetischobjekts dar, der sich im weiblichen Starkult manifestiert. Die Frau wird damit zum Symbol des Mangels, das dem Bereich des Imaginären zugeordnet wird und im und als Bild fixiert werden muss um somit kontrollierbar zu sein. Die Konstruktion der Darstellung „perfekter Weiblichkeit“ dient damit nur dem idealen Gegenstück „perfekte Männlichkeit.“ (Vgl. Lummerding, 1994: 29) Die Darstellung „perfekter Männlichkeit“ ist für die patriarchale Ordnung der Gesellschaft essentiell: Da der Mann als Träger des Blickes und der Handlungsfähigkeit aufrechterhalten werden muss.

Sowohl die Fetischisierung als auch die Überhöhung des weiblichen Körpers dienen letztlich dem selben Zweck, nämlich der Betrachtung des männlichen Zuschauers in seiner narzisstischen Vollkommenheit. (Vgl. Lummerding, 1994: 27)

Daraus resultiert für Mulvey, dass „*die durch das Unbewußte der patriarchalen Gesellschaft strukturierten Repräsentationsformen des illusionistisch- narrativen Kinos ausschließlich die Schaulust des männlichen Zuschauers befriedigen*“. (Lummerding, 1994: 29)

Dies geschieht aufgrund der permanenten Identifikationsmöglichkeit des männlichen Zuschauers mit dem männlichen Protagonisten. Auch die Kameraeinstellungen und Montagen bedienen letztlich nur den Narzissmus des männlichen Zuschauers. Die männliche Sichtweise, also der Blick ist der Kameraführung immanent und verschafft dem männlichen Zuschauer damit „Omnipotenzgefühle“, wodurch er sich permanent als Einheit erfährt. (Vgl. Lummerding, 1994: 29, 31)

Dank Mulveys Theorie war es nun möglich, „*das Hollywood Kino als Artikulation des patriarchalen Unbewussten zu interpretieren*“ (Klippel, 2003: 171) Mulvey stellt die Forderung nach einer alternativen Filmgestaltung: Diese beinhaltet die „*Auflösung der fiktionalen Einheit von Kamera- und Zuschauerposition*“ und damit der Zerstörung der Schaulust des Zuschauers. (Vgl. Lummerding, 1994: 31) Für Mulvey ergibt sich der Wunsch nach einem nicht-illusionistischen Kino, indem nicht allein der Mann als handelndes Subjekt reproduziert wird.

6.4.2.2 Kritik an Mulveys Theorie

Die Forderung nach der Destruktion der Schaulust und die Beschränkung von Mulveys Theorie auf die männliche Zuschauerposition, wurde zum zentralen Kritikpunkt ihrer Überlegungen. Kritisiert wurde die Rolle der weiblichen Zuschauerin, da sich deren Handlungsmöglichkeit auf die Identifikation mit dem „männlichen Blick“ oder mit der masochistischen Objektperspektive beschränkt. (Vgl. Lummerding, 1994: 35)

6.4.3 Mary Ann Doane: Raum für die Zuschauerin

Diese Beschränkung der Identifikation der weiblichen Zuschauerin interessiert auch Mary Ann Doane in ihren Analysen. Doane setzt sich mit zahlreichen Formen filmischer Identifikation und deren Bedeutung für die Zuschauerinnen auseinander. Sie konzentriert sich allerdings im Gegensatz zu Mulvey auf die Frage, warum Frauen, die als zentraler Punkt in der filmischen Repräsentation dargestellt werden, keinen Zugang zu diesem System haben.

Sie widerspricht Mulveys Berufung auf Lacans Spiegeleffekt, da dieser keine Vorbedingung zum Verständnis von Bildern sein kann, sondern bereits als Effekt eines bestimmten Diskurses angesehen werden muss. (Vgl. Lummerding, 1994: 35) Es ist damit kein „wahres“ Selbst im Spiegelbild zu finden, denn was wir dort antreffen, ist immer schon ein konstruiertes. Die Idee des durch das Bild erzeugten „Ichs“ wird damit verneint, da bereits das Bild als konstruiertes angesehen wird.

Von zentraler Bedeutung sind für Doane die geschlechtsspezifischen Kategorien Aktivität und Passivität, die klar verteilt den Geschlechtern zugeschrieben werden und andererseits die Kategorien Nähe und Distanz im Verhältnis zum Bild. (Lummerding, 1994: 35) Metz setzt als Grundbedingung für Voyeurismus Distanz voraus, die im Kino automatisch vorhanden ist: Der Zuschauer und das Objekt auf der Leinwand. (Vgl. Lummerding, 1994: 35f) Damit wird die Frau nicht als Frau zum Objekt gemacht sondern bereits durch die hervorgerufene Distanz entsteht Voyeurismus.

Doane rückt die *„geschlechtsspezifische Strukturierung der filmischen Repräsentation“* in den Vordergrund, da durch diese Strukturierung für die Zuschauerin eine *„Übergegenwärtigkeit des Bildes“* erzeugt wird. Ein Bild, das sie selbst auch immer schon ist. (Lummerding, 1994: 36) Klippel meint hiezu, dass der weibliche Blick, durch Nähe und Distanzlosigkeit beschrieben werden kann: *„eine Art Innen-Ansicht, begründet in der Unmöglichkeit der Weiblichkeit, sich selbst zu sehen.“* (Klippel, 2003: 172)

Diese Feststellung, dass die "Frau" immer bereits das Bild ist und dieses als Produkt der patriarchalen Geschlechterordnung angenommen wird, führt Doane zu dem Standpunkt, dass Theorien, die versuchen, das spezifisch Weibliche zu beschreiben, den essentiellen Punkt, dass das Bild bereits als kulturell produziert verortet werden kann, übersehen. (Vgl. Lummerding, 1994: 36) Sie richtet sich demnach dezidiert gegen Untersuchungen die eine Natürlichkeit der Frau bzw. das Weibliche als solches suchen, insbesondere wenn die Klassifizierung aufgrund des Körpers geschieht.

Doch wie kann die Zuschauerin, die immer schon selbst das Bild ist, sich von dem Repräsentierten distanzieren. Doane kommt hier zu dem Schluss "*dieses konventionelle Bild von `Weiblichkeit` als Maskerade zu betrachten*". (Lummerding, 1994: 36) Die Maskerade ist insofern von Relevanz, da es eine Benutzung dieses Bildes ermöglicht. Doane schlägt vor, sich "*das Bild narzisstisch anzueignen und gleichzeitig durch Zuschaustellung auf Distanz zu halten*." (Lummerding, 1994: 36) Doanes Ansatz weicht zwar die starren Positionierungen Lacans auf, verweist die Zuschauerin jedoch ebenfalls auf eine "*rein textuelle Position, die in der Realität leer bleiben muss*." (Klippel, 2003: 172) Laut Lummerding (1994: 36) verfestigt Doane durch diesen Vorschlag nur die binären Oppositionen, zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, die sie ursprünglich zu überwinden versuchte.

Die auf psychoanalytischen Ansätzen beruhenden Feministischen Filmtheorien wurden aber zunehmend in Frage gestellt, da sie durch das Festhalten an ein herrschendes Wissenschaftsparadigma, auf durchaus patriarchalen Konzepten aufbauten. Das Weibliche bzw. (Gegen)Konzepte vom (weiblichen) Bild entstanden immer aus Theorien, die eigentlich zur Analyse männlicher Individuen entwickelt wurden. (Vgl. Klippel, 2003: 173)

6.5 Neue Perspektiven in der Feministischen Filmtheorie

Seit dem Ende der 1980er Jahre beschäftigt sich Feministische Filmtheorie zunehmend mit der Reflexion der für die Analyse verwendeten Kategorien. Die ausschließliche

Beschäftigung mit einer weißen, heterosexuellen Zuschauerin wird hinterfragt und das Augenmerk auf Probleme betreffende „*der Ethnizität, des Postkolonialismus und des Multikulturalismus*“ gerichtet. (Klippel, 2003: 180)

Auch das lesbische Begehren gewinnt als Teil der Queer Studies für die Feministische Filmtheorie an Bedeutung, da hier die Beschränkung der Frau als Objekt relativiert wird. Die Kategorisierungen in männlich/aktiv und weiblich/passiv stehen im Widerspruch zum lesbischen Begehren, da dieses durchaus eine aktive Rolle voraussetzt. Weiblichkeit kann nicht mehr als Opposition zu Männlichkeit verstanden werden, wie es bis zu diesem Zeitpunkt theoretisch angenommen wurde. Die Festschreibung von männlich/aktiv und weiblich/passiv ist für diese neue Sichtweise unhaltbar, vielmehr geht es nun darum, verschiedene Formen von Weiblichkeit anzuerkennen. (Vgl. Klippel, 2003: 180)

Während die Queer Studies und Theorien zum lesbischen Begehren sich auch weiterhin auf die psychoanalytischen Ansätze stützen, „*erfordert die Diskussion von Race, Ethnizität und Postkolonialismus eine radikale Abkehr von der Psychoanalyse.*“ (Klippel, 2003: 180) Diese Distanzierung ist erforderlich, da sich die psychoanalytisch geprägte Feministische Filmtheorie lediglich mit einer weißen Zuschauerinnenschaft beschäftigt hatte. Wenn von der Objektsetzung der Frau die Sprache war, als Gegenüber des Männlichen, waren lediglich weiße Frauen gemeint. Die Dimension der Repression beispielsweise schwarzer Frauen wurde ausgeklammert. Die Unterdrückungsmechanismen, denen schwarze Frauen ausgeliefert sind, enthalten neben der Setzung als Objekt des männlichen Blickes eine weitere Dimension. Sie stehen einem „*idealisierten Bild weißer Weiblichkeit*“ gegenüber, dem sie untergeordnet werden. (Klippel, 2003: 181)

Die Kritik an den psychoanalytischen Ansätzen hatte eine Distanzierung zur Folge, die dazu führte, dass diese theoretische Aufarbeitung nicht länger den deutschsprachigen Raum dominierte. Vielmehr entwickelten sich zwei neue Tendenzen, die gegenwärtig für die Theoriebildung im deutschsprachigen Raum zentral sind. Klippel (2003: 181f) fasst diese wie folgt zusammen:

6.5.1 Filmhistorische Forschung

Die Fortführung filmhistorischer Forschungen geht über die Periode des frühen Kinos hinaus. Der Film wird in seiner Funktion als historische Quelle analysiert. So wird sein *„historischer Wert nur über die Durchdringung komplexer Verdrängungsstrukturen erschließbar“*. (Klippel, 2003: 182) Das Augenmerk richtet sich auf Nebensächlichkeiten und Randfiguren in Filmen, die auch selbst innerhalb der Filmgeschichte einen randständigen Status haben. Dies bedeutet, dass keine Beurteilung der Werke nach ihrem Wert als Film durchgeführt wird, vielmehr geht es um eine spezifische Qualität des Filmischen- nämlich der Sichtbarmachung von Materialität und Körperlichkeit. Die filmhistorische Forschung bedient sich psychoanalytischer Verfahren, ohne ihr theoretisches Instrumentarium zu benutzen. (Vgl. Klippel, 2003: 182)

6.5.2 Anlehnung an die philosophische Tradition

Hier sollen philosophische Bezüge des Kinos analysiert werden. *„Gefragt wird nach grundsätzlichen Qualitäten des Kinos die man >Erkenntnismöglichkeiten< nennen könnte“*. (Klippel, 2003: 182) Zuweilen ist jedoch keine präzise Benennung dieser Erkenntnismöglichkeiten vorhanden. Es handelt sich allerdings laut Klippel (2003: 182), um eine *„Form der Erkenntnis, die durch sinnliche Wahrnehmung, Emotion und Phantasie vermittelt wird“*. Gesucht wird dementsprechend nach einer Form der Wahrnehmung, die isoliert von einer kulturell territorialisierten, spezifische Kompetenzen von Frauen erfordert. Diese sinnliche Wahrnehmung ist nicht mehr *„durch die objektivierende Dominanz des Blicks strukturiert“*. (Klippel, 2003: 183) Klippel verweist auf die ästhetische Philosophie des 19. Jahrhunderts, die Wahrnehmung außerhalb von Machtverhältnissen setzt. Somit könnte man sich durch (sinnliche) kritische Wahrnehmung aus der Vormundschaft des patriarchalen Kinos befreien. (Vgl. Klippel, 2003: 183) Klippel (Vgl, 2003: 183) meint, dass diese Einreihung des Kinos in die Philosophie für die Feministische Theorie eine Auswirkung hat. So wird das Kino nicht zum Objekt der Analyse, sondern zur *„Quelle des Erkennens von Zusammenhängen, die sonst unzugänglich bleiben“* (Klippel, 2003: 183)

7 Zusammenfassung Teil I

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die im ersten Teil der Arbeit vollzogene theoretische Aufarbeitung der Thematik unerlässlich ist, um den Blickwinkel, aus dem Kusturicas Frauenbilder betrachtet werden, zu verstehen und die gewählten Kriterien transparent zu gestalten. Wenn ich davon ausgehe, dass die starre Positionierung von Weiblichkeit und Männlichkeit konstruiert ist, dann ist die überspitzte Darstellung der Geschlechterdichotomie Kusturicas durchaus problematisch. Obwohl das Karikieren ein gängiges Mittel ist, um auf Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen, stellt sich bei Kusturica jedoch die Frage, inwieweit die Überhöhung von Männlichkeit und Weiblichkeit das System der Ungleichheit nicht stützt. Die Motivation meiner Analyse liegt nicht darin, Kusturica des Sexismus zu überführen, sondern vielmehr erscheint es mir notwendig, seine Frauenbilder zu analysieren. Denn selbst wenn ich annehme, dass seine Frauenbilder eine Überhöhung darstellen, um mit dieser auf Missstände aufmerksam zu machen, wäre erst durch die Diskussion rund um seine Frauenbilder eine Veränderung der Ungleichheit möglich geworden.

Eine solche provozierte Debatte über Rollenbilder ist jedoch nicht entstanden. Dadurch bleiben die Frauenbilder so, wie sie von ihm gesetzt wurden und werden weder durch ihn noch durch eine öffentliche Debatte in Frage gestellt. Durch die statische Positionierung verlieren diese Frauenbilder an kritischem Potential (falls dies jemals durch Überspitzung angedacht war) und verfestigen die Geschlechterdichotomie. Der zentrale Punkt hinter dieser Argumentation liegt darin, dass es mir nicht relevant erscheint, welche Motivation Kusturica getrieben hat, solche Frauenbilder zu erschaffen. Ohne eine breite Debatte über die Positionierung der Frau in seinen Filmen, spricht letztlich nur das Bild, in dem die Frau das passive Objekt ist und in dieser Rolle unverändert bleibt. Die „Theorie“ einer Kritik an gängigen, stereotypen Darstellungen von Frauen durch die Ironisierung scheint hier obsolet zu sein, da weder eine Auflösung in den Kusturica-Filmen enthalten ist, noch eine Diskussion außerhalb seiner Filme stattfindet.

Die Bedeutung dieser Objektsetzung ist relevant, da es ein spezielles Bild der jugoslawischen Frauen erzeugt, das ihre Identität mit bestimmt. Diese Bestimmung

erfolgt meiner Ansicht nach nicht nur nach Innen, also im ex-jugoslawischen Raum, sondern ebenfalls nach Außen. Nach Außen in der Hinsicht, dass dies das Bild ist, das das Publikum außerhalb Ex-Jugoslawiens von den (jugoslawischen) Frauen erhält. Ein problematischer Punkt, da Kusturica der populärste und zentrale Filmemacher Ex-Jugoslawiens ist. Keinem anderen zeitgenössischen Filmemacher ist es gelungen über die Grenzen Ex-Jugoslawiens hinaus einen ähnlich hohen Bekanntheitsgrad zu erreichen. Damit spielt die von ihm vermittelte Darstellung der ex-jugoslawischen Frauen eine zentrale Rolle in der ausländischen Rezeption. Gleichzeitig ist die Gefahr einer zugeschriebenen Authentizität durch einen lokalen Filmemacher in der Beschreibung von Gesellschafts- und Frauenbildern stets gegeben.

Teil II: Die Methode

In diesem Kapitel widme ich mich nun dem Forschungsverlauf der weiteren Analyse und den für diese Arbeit gewählten Methoden. Für die Beantwortung der Fragestellungen und der Überprüfung meiner Thesen wende ich mich der Diskursforschung zu. Diese ist immer multi-methodisch angelegt und diese Methodenwahl gilt es hier zu klären. Der Forschungsverlauf wird nun erläutert, um im nächsten Schritt einen Überblick über die gewählten Methoden zu gewähren. Die Frauenbilder in Kusturicas Filmen werden durch die Filmanalyse (spezieller: Sequenzprotokoll, Einstellungsprotokoll, Inhaltsangabe) und eine Fokusgruppendifkussion analysiert.

8 Forschungsverlauf

Um einen Überblick über den Forschungsverlauf zu ermöglichen, wende ich mich nun den einzelnen Analyseschritten zu. Zunächst werden im III. Teil alle für diese Arbeit relevanten Bereiche der Werke Kusturicas erfasst und dargestellt. Eingangs beschäftige ich mich mit dem Autor selbst, seinem Werdegang als Mensch und Filmschaffendem sowie seiner politischen Positionierung. Anschließend erfolgt eine Auseinandersetzung mit seinem filmischen Werk.

Aufgrund seines breiten Schaffens ist eine Selektion der Filme notwendig. Alle Filme, die vordergründig die Roma- und Sinti-Thematik behandeln, werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Um den Forschungsprozess transparent zu gestalten und die Schritte der nötigen Operationalisierung zu klären, wird die Auswahl der Filme im Punkt "Begründung der Filmwahl" erläutert. Im Anschluss daran werden die ausgewählten Filme im Einzelnen behandelt.

Die vorgenommene Analyse der Filme umfasst neben einer Inhaltsangabe, die bereits in Hinblick auf die Frauenbilder geschrieben wird, auch die Bedingungen in denen der

jeweilige Film entstanden ist. Da sich der Umfang der Analyse von Kusturicas Filmen ins Unerschöpfliche ausdehnen ließe, werde ich die im weiteren Verlauf zu analysierenden Frauenfiguren auf diejenigen reduzieren, die sich aus der Gruppendiskussion einer Fokusgruppe von sechs Personen herauskristallisiert haben. Hier erfolgt bereits die erste Interpretation, wie die einzelnen Frauenfiguren durch Kusturica gezeichnet wurden.

Die Gruppendiskussion erscheint mir als legitimes Mittel um eine Auswahl vorzunehmen. Da diese Frauenbilder den Grundstein für die Filmanalyse bilden, ist es vernünftig diese durch eine Fokusgruppe herausfiltern zu lassen, um den Forschungsprozess nicht durch die thematische Voreingenommenheit meinerseits zu verfälschen.⁹ Die Klassifizierung der Frauenfiguren erhält damit einen hohen Stellenwert, da sie als Basis der Feinanalyse dient. Aus diesen Frauenfiguren werde ich eine weitere Reduktion vornehmen, indem pro Film jeweils die zentralen Frauenfiguren für die weitere Analyse im Einstellungsprotokoll aufgegriffen werden. Daraus ergibt sich allerdings auch, dass ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit bezüglich jeder im Film vorkommenden Frau stelle. Vielmehr werden pro Film jeweils zwei zentrale Frauenfiguren für die Feinanalyse herangezogen, die anhand von zwei ausgewählten Sequenzen im Einstellungsprotokoll analysiert werden.

Danach widme ich mich dem Sequenzprotokoll, um einen Raster für die darauf folgende Feinanalyse zu schaffen. Die durch die Klassifizierung entstandenen Frauenbilder werden anhand von Forschungsfragen mit Hilfe von Einstellungsprotokollen näher beleuchtet. Jeweils zwei, der sich durch die Gruppendiskussion ergebenden Frauenfiguren (pro Film) werden im Einstellungsprotokoll genauer analysiert. Ich werde mich darüber hinaus auf zwei relevante Szenen beschränken, da ich sonst den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

9 Damit meine ich lediglich, dass ich Kusturicas Filme bereits innerhalb der Inhaltsangabe auf ihre Frauenbilder befragt habe. Dadurch bin ich in Hinblick auf die Klassifizierung der einzelnen Frauenbilder voreingenommen. Aus diesem Grund entspringt die Notwendigkeit, die Klassifizierung der Frauenbilder, die essentiell ist für die Feinanalyse an eine Fokusgruppe auszulagern. Diese hat eine unvoreingenommene Position in Hinblick auf die Darstellung von Frauen in Kusturicas Filmen. Der einzige Eingriff meinerseits bei der Gruppendiskussion ist, dass ich der Fokusgruppe die Aufgabe stelle, sich explizit den Frauenbildern zu widmen.

Meiner Ansicht nach sind keine weiteren Einstellungsprotokolle notwendig, da sie keinen erwähnenswerten Mehrwert in Form von Erkenntnisgewinnen bringen und sich die einzelnen Figuren nicht maßgeblich verändern beziehungsweise entscheidend weiterentwickeln.

Die daraus resultierende Datenmenge ergibt, gemeinsam mit den Ergebnissen der im Filmkontext bearbeiteten Materie, Diskursfragmente, die erst zusammen ein Gesamtbild ergeben. Erst durch dieses Gesamtbild lässt sich der Kreis schließen und eine Aussage darüber treffen, welchen Diskurs Kusturica im Hinblick auf die von ihm geschaffenen Frauenbilder kreiert bzw. bedient. Zunächst werde ich einen Überblick über die vorhandenen Frauenbilder geben, um im nächsten Schritt zu versuchen jeweils gleiche Frauenbilder zusammenzufügen. Davon erhoffe ich mir einen Cluster zu erhalten, der widerspiegelt welche Formen von „Weiblichkeit“ bei Kusturica vorkommen und welche systematisch ausgegrenzt werden.

8.1 Methodische Durchführung

Die Frauenbilder in den Filmen von Emir Kusturica werden mit Hilfe der Diskursforschung analysiert, deren einzelne Diskursdokumente sich wie folgt zusammensetzen:

- Filmanalyse: Die Filme Emir Kusturicas werden in Bezug zum Regisseur gesetzt. Mein Interesse bezieht sich hier einerseits auf den Werdegang Kusturicas als Mensch und Künstler und andererseits auf den Kontext, in dem seine Filme entstanden sind.
- Sequenzprotokoll: Durch das Sequenzprotokoll soll ein Überblick über das zu analysierende Material geschaffen werden.
- Inhaltsangabe: Als Methode unterliegt die Inhaltsangabe einer interpretativen Arbeit. Der Fokus wird hier bewusst auf das Forschungsinteresse gelegt. Sie ist damit keine Zusammenfassung des Filminhalts. Vielmehr werden die

Frauenbilder in der Inhaltsangabe bereits zum zentralen Thema. Daraus resultiert eine Zusammenfassung der jeweiligen Frauenfiguren.

- Fokusgruppe zur Extrahierung der Frauenfiguren: Gruppendiskussion. Die Fokusgruppe besteht aus sechs Personen, die bei der Rezeption ein besonderes Augenmerk auf die Frauenfiguren und die dahinter stehenden Rollenmuster in den Filmen Emir Kusturicas richten.
- Einstellungsprotokoll: Dieses dient der Feinanalyse der Frauenfiguren in den einzelnen Filmen. Jeweils zwei Sequenzen werden für jeweils zwei Frauenfiguren pro Film mit Hilfe der Einstellungsprotokolle analysiert.
- Diskursforschung: Die Dateneinheiten (Sequenzprotokoll; Einstellungsprotokoll; die Person Emir Kusturica; Kontext in dem der Film entstand; Gruppendiskussion; Inhaltsangabe), die als Diskursfragmente bezeichnet werden können, repräsentieren nicht einen einzigen Diskurs, sondern müssen als Teilstücke von Diskursen aufgefasst werden. Um zu Aussagen über den von Kusturica geschaffenen Diskurs bzgl. Frauen zu gelangen, ist es nötig, die einzelnen Datenfragmente in Beziehung zueinander zu setzen, um daraus ein Gesamtbild zu erhalten. Dieser Teil der Arbeit ist ein durchaus interpretativer, da ich von den „*Besonderheiten des Einzelfalls*“ auf Verallgemeinerungen kommen werde. (Vgl. Keller, 2007: 109)

Nachdem ein Überblick über die gewählten Methoden und den Forschungsverlauf geschaffen wurde, wende ich mich nun den Forschungsfragen und Thesen zu, die sich in Hinblick auf das zu analysierende Material ergeben.

8.2 Forschungsfragen

Nach Sichtung der Filme ergeben sich für mich folgende Forschungsfragen:

- Beschäftigen sich die Frauen in Kusturicas Filmen mit Themen außerhalb von Familie/Ehe/Liebe?

- Welche Rollen gibt es für Frauen und welche Verhaltensmuster für Frauen werden im Film präsentiert?
- Welche Bilder präsentiert Kusturica in seinen Filmen über die (ex-) jugoslawischen Frauen?
- Welche Haupt- und welche Nebendiskurse gibt es bezüglich der Frauenbilder von Kusturica?
- Welchen Diskurs bedient Kusturica mit seiner Darstellung von „Weiblichkeit“ - Affirmation oder Emanzipation?

8.3 Thesen

Als Ausgangspunkt meiner Analyse nehme ich an, dass Kusturica ein spezielles Bild von Frauen erzeugt. Die daraus resultierenden Thesen lauten:

1. These: Die Konstruktion von Geschlecht in den Spielfilmen Emir Kusturicas erfolgt aus einem patriarchal-männlichen Blick und wird auf diesen beschränkt.
2. These: Frauen werden in Kusturicas Filmen immer als das Gegenüber des männlichen Protagonisten gesetzt. Sie erhalten dadurch keinen Raum als handelndes Subjekt, sondern werden lediglich in Bezug auf den Mann positioniert.
3. These: Die Handlungsfähigkeit von Frauen ist in den Filmen auf eine Passive begrenzt. Dadurch erzeugt Kusturica die Verbindung von der Frau als Objekt und dem Mann als Subjekt.
4. These: Das Frauenbild Kusturicas bildet nicht die realen Geschlechterverhältnisse in (Ex-) Jugoslawien ab. Vielmehr erzeugt er durch eine starre Geschlechterdichotomie ein bereits überholtes Bild von Männlichkeit und Weiblichkeit.
5. These: Kusturica kreiert in seinen Filmen stets zwei Frauentypen: die Mutter und die Prostituierte.

9 Die Methode: Eine theoretische Aufarbeitung

Emir Kusturicas Frauenbilder werden in dieser Arbeit mit Hilfe der Diskurs- und der Filmanalyse herausgearbeitet.

9.1 Diskursanalyse

Im ersten Teil der Arbeit konnten wir feststellen, dass Diskurse die Welt nicht abbilden, sondern Realität konstituieren. (Vgl. Keller, 2007: 63) Laut Mikos (2003: 271) sind Diskurse *„soziale Tatsachen, die sich aus der Ordnung des Wissens in der Sozialstruktur einer Gesellschaft formieren.“* Somit können Diskurse als die Aneinanderreihung von Aussagen verstanden werden, die gewisse Perspektiven von Bedeutungen erzeugen. (Vgl. Mikos, 2003: 271) Die verschiedenen Diskurse, die in einer Gesellschaft zirkulieren, machen es für das Individuum erst möglich, gewisse Aussagen über die Realität zu treffen. (Vgl. Mikos, 2003: 271) In Hinblick auf die Geschlechterfrage ergibt sich somit, dass durch den omnipräsenten Diskurs der Zweigeschlechtlichkeit und der daraus resultierenden starren Positionierungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“, innerhalb der Gesellschaft keine Aussagen außerhalb dieser Geschlechterdualität relevant erscheinen.

Filme können nicht von der Gesellschaft isoliert betrachtet werden, da sie immer in die (vorherrschenden) Diskurse einer Gesellschaft eingebettet sind. ProduzentInnen und RezipientInnen *„können nur über die audiovisuellen Texte kommunizieren, weil die in den diskursiven Praktiken der Gesellschaft verankert sind.“* (Vgl. Mikos, 2003: 271) Dies bedeutet, dass sich Filme in diskursiven Praktiken bewegen. Dadurch reproduzieren sie, in Hinblick auf die Geschlechterdichotomie, den gesellschaftlichen Diskurs und verfestigen diesen.¹⁰ Filme sind daher nicht neutrale oder objektive Möglichkeiten Welt zu repräsentieren, *„denn ihre Produktion unterliegt spezifischen sozialen Bedingungen und sie repräsentieren damit Macht.“* (Vgl. Mikos, 2003: 271)

¹⁰ Unbestritten bleibt hier, dass es auch im filmischen Bereich von RegisseurInnen Gegenstrategien gibt. Dennoch scheint mir die absolute Verwendung des Begriffs Film gerechtfertigt, da der Mainstream der Filmindustrie, der die höchste Anzahl an RezipientInnen erreicht, sich nicht mit Gegenstrategien befasst, sondern die diskursiven Praktiken der Gesellschaft reproduziert.

Durch diese Machtrepräsentation können Filme in der Analyse durchaus dienlich sein, da sie uns Einblicke in vorherrschende, dominante Diskurse ermöglichen.

„Jedes Projekt der Diskursforschung benötigt seine diskurstheoretische Grundlage“, diese bildet hier die Diskurstheorie Michel Foucaults. (Keller, 2007: 61) Die Diskursforschung setzt „multi-methodologisch“ an und stellt unterschiedliche Daten und Methoden in Beziehung zu einander. (Keller, 2007: 71) Sozialwissenschaftliche Diskursforschung untersucht Prozesse gesellschaftlicher Konstruktion von Wirklichkeit und ihrer Objektivität der Ordnung in institutionellen Feldern der Gesellschaft. (Vgl. Keller, 2007: 62)

Textanalyse wird dadurch zur Diskursanalyse *„dass Texte als Elemente eines überindividuellen sozio-historischen Diskurses begriffen werden.“ (Keller, 2007: 33) Während sich Textanalyse vorwiegend mit der Frage beschäftigt, was ausgesagt wird, wendet sich die Diskursforschung vielmehr der Frage zu, wie es dazu kommt, „dass eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle steht?“ (Foucault zit. n. Keller, 2007: 45)*

Woher stammen nun diese bestimmten Aussagen?

Aussagen werden durch SprecherInnen erzeugt. Keller meint hierzu, dass nicht jeder und jede sich als SprecherIn im Diskurs positionieren kann. Vielmehr besetzen gewisse gesellschaftliche AkteurInnen diese SprecherInnenpositionen. Denn nicht jeder und jede erzeugt die gleiche Resonanz in der Gesellschaft. Die Ressourcen der Artikulation und der Resonanzerzeugung sind demnach ungleich verteilt. Die Funktion dieser SprecherInnen ist jedoch von Bedeutung - immerhin prägen sie Diskurse, bilden Diskurskoalitionen und tragen damit essentiell dazu bei, dass bestimmte Aussagen zu Stande kommen. (Vgl. Keller, 2007: 63) Die Frage nach der Positionierung des bzw. der legitimen SprecherIn behandelt Michel Foucault neben drei weiteren Grundmomenten von Diskursen, die auf ihre Formationsregeln hin analysiert werden können:

- Formation der Gegenstände: Nach welchen Formen werden die Gegenstände gebildet, von denen die Diskurse sprechen?
- Formation der Äußerungsmodalitäten: Wer ist legitimer bzw. legitime SprecherIn, wer spricht aus einer Subjektposition über bestimmte Gegenstände?
- Formation der Begriffe: Welche Regeln liegen den Aussagen zu Grunde? Wie sind Textelemente aneinandergereiht? Welcher Rhetorik bedienen sie sich? Welche Argumente werden verwendet?
- Formation der Strategien: richtet sich auf die Außenbezüge des Diskurses! Was sind die Themen und Theorien des Diskurses? (Vgl. Keller, 2007: 46)

Keller (2007:75) meint, dass Diskursanalysen sowohl qualitativ-rekonstruierend als auch quantifizierend-messend angelegt werden. So erhält man durch quantifizierende Zugänge Kategorien, die zur Grundlage inhaltsanalytischer Ausarbeitung werden. Diskursforschung ist eine „interpretative Analytik“ und kombiniert eine analytisch genaue Zerlegung von Aussageereignissen mit hermeneutisch reflektierten Interpretationen. (Vgl. Keller, 2007: 71) Qualitative Ansätze benützen verschiedene Strategien der Korpusreduktion, wie zum Beispiel die Auswahl von Schlüsselstellen. (Vgl. Keller, 2007: 75) Zunächst soll demnach der Kontext eines Aussageereignisses erschlossen werden, erst dann kommen verschiedene Strategien der Feinanalyse zum Zug. (Vgl. Keller, 2007: 93)

Ein weiterer essentieller Punkt der Diskursforschung ist, dass er von einem hohen Grad an Reflexionsbereitschaft ausgeht. Denn Diskursforschung muss „*durch ein unhintergebares Reflektionsverhältnis gekennzeichnet*“ (Keller, 2007: 61) sein und das Bewusstsein erzeugen, dass sie nicht Wahrheit produziert, sondern Aussageereignisse, die bereits als Teil eines Diskurses verstanden werden müssen.

Die im ersten Teil der Arbeit vollzogene theoretische Aufarbeitung dient der

Offenlegung meines Standpunktes in Bezug auf Geschlechterkonzeptionen, Machtdefinitionen und der Bedeutung von Repräsentationssystemen - in meiner Arbeit also dem Film - für Realitätskonstruktionen. Durch die theoretische Aufarbeitung der Thematik erhält man eine Matrix, die für die Analyse der Filme notwendig ist. Die Analyse von Kusturicas Filmen geschieht aus einer feministisch-dekonstruktivistischen Betrachtungsweise. Auch dieser Blickwinkel hat keinen Anspruch auf Wahrheit, da er lediglich Aussageereignisse kreiert, die einer bestimmten Theorie zu Grunde liegen. Es ist jedoch auch erwähnenswert, dass der feministische Blick auf Repräsentationssysteme eine Alternative eröffnet. Feministische Analysen schaffen demnach Diskurse, die dem patriarchal-androzentristischen Diskurs der Gesellschaft, im Repräsentationssystem und auch in den wissenschaftlichen Analysen, entgegensteuert.

9.2 Filmanalyse

Filmanalyse ist keine selbständige Forschungsrichtung, *„sondern stellt nur eine spezielle Annäherungsweise an einzelne Produkte dar.“* (Hickethier, 2001:26) Filmanalyse reicht alleine nie aus, sie ist immer eingebettet in einen theoretischen Rahmen der auch im ersten Teil meiner Arbeit behandelt wird. (Vgl. Mikos, 2003: 37f) Die theoretische Grundlage für die Filmanalyse der Spielfilme von Emir Kusturica bildet die Feministische (Film-)Theorie. Für die Diskursforschung bildet die Filmanalyse einzelne Diskursfragmente, die in Verbindung mit der Theorie, dem sozio-kulturellen Kontext und der Fokusgruppendifkussion ein Gesamtbild erzeugen werden.

Die Filmanalyse widmet sich *„konkreten Untersuchungen der Strukturen“* eines Werkes, um neue Erkenntnisse zu gewinnen und neue Dimensionen der filmischen Ästhetik zu erschließen. (Hickethier, 2001: 26) Durch die sprachliche Formulierung des audiovisuellen Materials, werden Erkenntnisse bewusst gemacht. Die Versprachlichung birgt allerdings auch das Problem der *„Dekonstruktion der sinnlichen Gesamtgestalt des Films“*, die auch nichtsprachliche Mitteilungsebenen enthält. (Hickethier, 2001: 27) Die Filmanalyse muss sich laut Hickethier deshalb immer der Tatsache bewusst sein, dass das Werk durch die Analyse nicht rekonstruiert wird, *„sondern in der sprachlichen Beschreibung und Interpretation nur Annäherungsweisen.“* hergestellt werden.

(Hickethier, 2001: 27) Die Filmanalyse bietet uns allerdings die Möglichkeit, „*das sinnlich Überwältigende, Nicht-Rationale in seinen Strukturen begreifbar und in seiner filmischen und televisuellen Konstruiertheit durchschaubar zu machen*“. (Hickethier, 2001: 28) Aus diesem Grund ist die Filmanalyse für die Untersuchung von Kusturicas Frauenbildern unumgänglich. Sie bietet eine Möglichkeit Einblick in die Konstruktion von Geschlecht in den Filmen Kusturicas zu nehmen. Durch die explizite Beschäftigung mit den Frauenbildern in Kusturicas Filmen schließe ich andere Dimensionen des Filmischen aus, da sie für meine Arbeit keine Relevanz haben.

Die einzelnen Filme Emir Kusturica sollen in Zusammenhang mit der Biographie des Regisseurs gebracht werden. Für die biographische Filminterpretation sind wir auf Informationen außerhalb des Films angewiesen. (Vgl. Hickethier, 2001: 29). Diese Informationen erhalte ich aus Sekundärliteratur, die sich mit Emir Kusturica und seinem Werdegang als Mensch und Künstler auseinandersetzen. Da sich die Filmanalyse der Frauenbilder in Kusturicas Filmen auch auf den gesellschaftlichen Kontext konzentriert, benötige ich „...*die theoretische Fundierung in entsprechenden allgemeinen Theorien*“, aber auch das nötige Wissen über die Rahmenbedingungen, in denen der Film entstand. (Hickethier, 2001: 30)

Das Erkenntnisinteresse der Filmanalyse kann sich auf fünf Ebenen bewegen (Vgl. Mikos, 2003: 39):

- Inhalt und Repräsentation
- Narration und Dramaturgie
- Figuren und AkteurInnen
- Ästhetik und Gestaltung
- Kontexte

Inhalt und Repräsentation

Die Ebene des Inhalts und der Repräsentation ist eng mit der Bedeutungsbildung

verknüpft. Die Filmanalyse interessiert sich für die Präsentation des Inhalts und wie er dadurch „zur Produktion von Bedeutung und der sozialen Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit beiträgt.“ (Mikos, 2003: 40) Im Zentrum der Analyse steht dabei der Beitrag, den die Medien für die Konstruktion des Bildes der Welt für ZuschauerInnen bereitstellen. Für die Analyse von Repräsentationen sind vor allem die theoretischen Bezüge der Semiotik und der Diskurstheorie von Relevanz. (Vgl. Mikos, 2003: 40f) Die Analyse des Inhalts und der Repräsentation von Filmen ist entscheidend, „um die Prozesse des sinnhaften Aufbaus der sozialen Welt zu verstehen, weil sich darüber die Subjekte in der Gesellschaft positionieren.“ (Mikos, 2003 42) Als Repräsentation korrespondieren Filmtexte mit gesellschaftlichen Strukturen, dadurch werden in Texten Herrschaftsstrukturen manifestiert, wenn auch nicht immer sichtbar. Dies scheint nur logisch, da Filmtexte auf dem Wissenspool der Gesellschaft aufbauen und darauf Bezug nehmen. (Vgl. Mikos, 2003: 42)

Narration und Dramaturgie

Narration und Dramaturgie sind eng mit der Ebene des Inhalts und der Repräsentation verbunden. Sie sind jedoch nicht ident, da auf der Ebene der Narration und Dramaturgie die Art und Weise der Repräsentationen von sozialen Welten beleuchtet wird. Die Narration verknüpft Situationen, AkteurInnen und Handlungen zu einer Geschichte, während die Dramaturgie sich um das stimmige Bild sorgt, dass den bzw. die ZuschauerIn bis zum Schluss zu halten vermag. (Vgl. Mikos, 2003: 42f)

„Dramaturgie hat also die Aufgabe, die Kette von Ereignissen, in denen Personen handeln, so zu gestalten, dass bestimmte kognitive und emotionale Aktivitäten bei den Zuschauern angeregt werden.“ (Mikos, 2004: 45)

Auf dieser Ebene der Filmanalyse werden die Ereignisabläufe und die Art, wie diese in der Erzählung strukturiert sind, in den Blickwinkel genommen. Dadurch kann gezeigt werden, wie Filmtexte „Rezeptionsaktivitäten der Zuschauer vorstrukturieren und die Geschichten in deren Köpfen entstehen lassen.“ (Mikos, 2004: 45)

Figuren und AkteurInnen

Mikos (Vgl. 2003: 46) sieht die Bedeutung der Analyse von Figuren und AkteurInnen darin, dass AkteurInnen das zentrale Moment in Filmen ausmachen: Sie sind HandlungsträgerInnen für die Dramaturgie und die narrative Struktur des Filmtextes. Darüber hinaus identifiziert sich der bzw. die ZuschauerIn mit den AkteurInnen und übersetzt sie in den Kontext der eigenen Lebensrealität.

Durch die Filmfiguren verständigt sich die Gesellschaft über ihre Identitäts- und Rollenkonzepte. Dadurch spielen die Figuren und AkteurInnen eine entscheidende Rolle in der *„Repräsentation für die Subjektpositionierung und Identitätsbildung der Zuschauer.“* (Mikos, 2003: 47) Die gesehenen Figuren stehen immer in Bezug zu den einzelnen Vorstellungen vom eigenen Selbst und der eigenen Identität sowie zu dem Wissen über Rollenmuster, die im Rahmen der sozio-kulturellen Kontexte der Gesellschaft, in der man lebt, gelten. (Vgl. Mikos, 2003: 48)

Der bzw. die RegisseurIn kreiert bewusst ein Nähe- oder Distanzverhältnis zwischen den AkteurInnen und den ZuschauerInnen und entscheidet damit darüber, wie stark sich der bzw. die ZuschauerIn mit dem auf der Leinwand Befindlichem identifiziert. Deshalb muss in der Analyse die Beziehungsebene, die RegisseurInnen zwischen Figuren und ZuschauerInnen aufbauen, reflektiert werden. (Vgl. Mikos, 2003: 48f)

Ästhetik und Gestaltung

Geschichten, die durch den Film im Kopf der ZuschauerInnen entstehen, basieren auf dem Wissen der Zuschauerin/des Zuschauers, dass es sich um filmische Darstellungsmittel und Gestaltungsweisen handelt. Demnach ist es wichtig zu thematisieren wie gewisse Inhalte dargestellt werden, also in welchem Diskurs sich der Film bewegt und wie seine Rhetorik abläuft. (Vgl. Mikos, 2003: 49) Denn die stilistischen Gestaltungsmöglichkeiten positionieren die ZuschauerInnen *„zum Geschehenen und machen die Erlebnisqualität von Filmen und Fernsehsendungen aus.“* (Mikos, 2004: 49)

Kontexte

Filme erhalten ihre Bedeutung erst durch die Interaktion mit ihren ZuschauerInnen. Da diese Interaktion nicht in einem „neutralen“, „bedeutungsleeren“ Raum stattfindet, ist die Betrachtung von Kontexten in der Filmanalyse unerlässlich. Mit Kontexten sind die historischen, juristischen, technischen, kulturellen, sozialen und gesellschaftlichen Bedingungen gemeint, in die der Film eingebettet ist. (Vgl. Mikos, 2003: 53)

Die für die Analyse der Werke Kusturicas relevant erscheinenden Kontexte sind die Konventionen der Erzählung und Darstellung und der Diskurs in den der Film eingebettet ist. Darüber hinaus sind die Figuren und AkteurInnen für die Analyse von Bedeutung, da sie für die RezipientInnen Identifikationsmöglichkeiten bieten.

Um die Transparenz des Forschungsverlaufs zu gewährleisten, wird jeder Film in Form eines Sequenzprotokolls verschriftlicht, um im späteren Verlauf der Arbeit aufgrund der bestimmten Sequenzen, Einstellungsprotokolle zu entwerfen, die Aufschluss über die Frauenbilder geben sollen.

Sequenzprotokoll

Die größte Komponente bei der Segmentierung eines Films stellt die Sequenz dar.

„Darunter wird in der Regel eine Gruppe von miteinander verbundenen Szenen verstanden, die eine Handlungseinheit bilden und sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheiden.“ (Phillips 1999, Hickethier 2001 zit. nach Mikos, 2003:84)

Das Sequenzprotokoll soll den gesamten Film erfassen, indem man die einzelnen Szenen aneinander reiht. Durch das Sequenzprotokoll möchte ich einen Überblick über die einzelnen Filme bekommen.

Einstellungsprotokoll

Das Einstellungsprotokoll dient der genaueren Erfassung der filmischen Strukturen innerhalb einzelner Sequenzen. Hier werden einzelne Einstellungen festgehalten und die Merkmale des Handlungsortes, der Figuren, ihrer Ausstattung und Bewegungen notiert. (Vgl. Hickethier, 1996: 38f) Das Einstellungsprotokoll wird in dieser Arbeit für die Analyse der einzelnen Frauenfiguren angewandt.

III Teil: Durchführung der Analyse

10 Analytisches Vorgehen

Nach der theoretischen Aufarbeitung und der eingehenden Beschäftigung mit den gewählten Methoden beginnt nun der empirische Teil meiner Arbeit: die Durchführung der Analyse von Kusturicas Frauenbildern. Dieser Teil enthält somit die Bearbeitung aller Dimensionen, die für eine eingehende Analyse der Filme Kusturicas von Relevanz sind.

Nach der Biographie Kusturicas und der Begründung der Filmwahl werden im weiteren Verlauf die ausgewählten Filme wie folgt analysiert:

- Der sozio-kulturelle Hintergrund, in dem der Film entstanden ist, wird dargestellt.
- Der Inhalt des jeweiligen Films wird, vor allem mit Fokus auf das Forschungsinteresse, besprochen.
- Anhand des Filminhalts und den Ergebnissen der Gruppendiskussion (Fokusgruppe von sechs Personen) werden die zentralen Frauenfiguren der Filme beschrieben, analysiert und in Hinblick auf die dahinter stehenden Frauenbilder reflektiert.
- In einem weiteren Schritt werden die einzelnen Frauenfiguren und Frauenbilder mit Hilfe von Einstellungsprotokollen detaillierter analysiert. Der Verlauf sieht vor, dass jeweils zwei essentielle Sequenzen pro Frauenfigur näher beleuchtet werden sollen.
- Die Daten, die aus den obigen Schritten entstanden sind und eine Summe von Diskursfragmenten darstellen, werden in Beziehung zueinander gestellt und die Ergebnisse gesichert.

11 Kusturica und seine Filme

Zunächst möchte ich mich der Person Emir Kusturica widmen, seinem Werdegang als Mensch und als Künstler. Danach erfolgt eine Darstellung seines Werks samt filmwissenschaftlicher Einordnung.

11.1 Biographie

Emir Kusturica ist einer der bedeutendsten Filmschaffenden (Ex-) Jugoslawiens. Seine Filme *Erinnerst du dich an Dolly Bell* (OT: *Sječaš li se Dolly Bell*), *Papa ist auf Dienstreise* (OT: *Otac na službenom putu*) und *Die Zeit der Zigeuner* (OT: *Dom za vešanje*) zählen zu den meist besuchten Filmen im Bosnien-Herzegowina der 1980er Jahre. Sie spiegeln das Leben der Menschen wider und behandeln auch immer die Zeit in der sie gedreht wurden. Kusturica kreiert durch seine Filme eine „*prothetische Erinnerung an sein Heimatland*.“ Er konstruiert ein neues Jugoslawien, „*eine Art virtuelle Nation, dessen unglückliches Schicksal korrigiert und dessen Schuld aufgehoben*“ wurde. (Weinmann, 2006: 46)

Der „*Jugonostalgiker*“ Emir Kusturica wurde am 24. November 1954 in Sarajevo geboren. (Vgl. Iordanova, 2002: 5) Er absolvierte 1978 die prestigeträchtige Akademie für performative Künste in Prag und kehrte danach in seine Heimatstadt Sarajevo zurück. Bereits während seines Studiums bekam er mehrere Auszeichnungen für seine Kurzfilme. Der erfolgreichste unter ihnen war *Guernica*, der den ersten Preis beim Studentischen Filmfestival in Karlovy Vary gewann. Nach seinem Studienabschluss widmete er sich mehreren Fernsehfilmen in Sarajevo. In Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Abdulah Sidran drehte er 1981 seinen Debütfilm *Erinnerst du dich an Dolly Bell?*, der als bestes Erstlingswerk den Goldenen Löwen bei den Filmfestspielen in Venedig gewann. Anschließend arbeiteten die beiden an dem politischen Drama *Papa ist auf Dienstreise*, das 1985 bei den Filmfestspielen in Cannes einstimmig zum besten Film gewählt wurde und im selben Jahr für den Auslands-Oscar nominiert wurde. (Vgl. OQ 1/ OQ2) Mit 35 Jahren wurde Kusturica bereits als wichtigster jugoslawischer Filmregisseur angesehen. (Vgl. Iordanova, 2002: 5)

In den frühen 1990er Jahren arbeitete Emir Kusturica als Professor für Regie in den USA. In dieser Zeit entstand sein erster englischsprachiger Film *Arizona Dream*. Der Film in dem unter anderem Johnny Depp, Jerry Lewis und Faye Dunaway die Hauptrollen spielten, basiert auf einem Drehbuch seines Studenten David Atkins. 1995 brachte ihm der traurige, surrealistische aber als Komödie inszenierte Film *Underground* eine zweite Goldene Palme in Cannes ein. Kusturica erntete jedoch für *Underground* nicht nur Lob. Der Film diente als Hauptargument seiner KritikerInnen, ihm pro-serbische Propaganda nachzusagen und ihn als „Aggressorfreund“ zu diskreditieren. Immerhin entstand der Film *Underground* mit finanzieller Unterstützung der serbischen Regierung und ist mit zahlreichen politischen Zweideutigkeiten ausgestattet. (Vgl. Iordanova, 2002: 5)

Der Regisseur interessiert sich für den Kommunismus als Element, das die Anordnung der innerstaatlichen Machtbeziehungen störte. In den Geschichten Kusturicas sind die Vermittler von historischen Geschichten üblicherweise Mitglieder einer kleinen face-to-face Gemeinschaft, wie beispielsweise die Familie. Diese ermöglichen uns einen Blick auf die historischen und sozialen Prozesse innerhalb Jugoslawiens. Die Anklage des nationalen Sozialismus in *Papa ist auf Dienstreise* betrifft die Ebene einer kleinen Gemeinschaft. So wurde durch die Inhaftierung von (politischen) Menschen die familiäre Ausgewogenheit im nationalen Sozialismus zerstört. (Vgl. Weinmann, 2006: 49)

11.2 Filmographie

1981	Erinnerst du dich, Dolly Bell?	OT: Sječaš li se, Dolly Bell?
1985	Papa ist auf Dienstreise	OT: Otac na službenom putu
1988	Die Zeit der Zigeuner	OT: Dom za vešanje
1992/93	Arizona Dream	OT: Arizona Dream

1995	Underground	OT: Podzemlje, Bila jednom jedna zemlja
1998	Schwarze Katze, weißer Kater	OT: Crna mačka, beli mačor
2004	Das Leben ist ein Wunder	OT: Život je čudo
2007	Promise me this	OT: Zavet

11.3 Kusturicas Werk

Emir Kusturicas Filme können in verschiedene Schaffensperioden unterteilt werden. Die Unterteilung lässt sich laut Iordanova (Vgl. 2002: 44) wie folgt gliedern:

- **Die frühen Werke**

Die frühen Werke umfassen die studentischen Kurzfilme Kusturicas und seine Fernsehfilme, die er für Sarajevo Television in den späten 1970er Jahren gemacht hatte. In dieser Periode kann eine starke Ausrichtung am Tschechischen Kino ausgemacht werden. (Vgl. Iordanova, 2002: 44)

- **Die Sarajevo-Filme**

Hiezu zählen die Filme *Erinnerst du dich*, *Dolly Bell?* und *Papa ist auf Dienstreise*. Beide Filme spielen in Sarajevo und stützen sich auf Erlebnisse bosnischer Muslime in Titos Jugoslawien. (Vgl. Iordanova, 2002: 44, aber auch Weinmann, 2006: 22) Während sich Kusturica in *Erinnerst du dich*, *Dolly Bell?* primär mit den zwischenmenschlichen Beziehungen beschäftigt, widmet er sich in *Papa auf Dienstreise* verstärkt der politischen Dimension im multi-kulturellen Sarajevo. (Vgl. Iordanova, 2002: 55)

- **Die dritte Periode**

Mit *Die Zeit der Zigeuner* beginnt für Iordanova die dritte Schaffensperiode

Kusturicas. Zu dieser Periode zählt Iordanova alle Filme, die nach 1989 gedreht wurden. Zu dieser Zeit begeht Kusturica einen stilistischen Bruch mit seinen früheren Werken. Iordanova (2002: 44) meint hierzu: „*It is here that we see the beginning of what can now be described as Kusturica`s ultimate style*“ Dieser neue Stil mit seinen surreal-phantastischen Elementen und der Verschmelzung von Traum und Realität brachte ihm die Bezeichnung „Fellini des Balkans“ ein. (Vgl. OQ 2; OQ 3)

Iordanova (Vgl. 2002: 45) bietet eine weitere legitime Gliederung der Kusturica-Filme. Diese Gliederung erfolgt nach der Themensetzung und nicht nach den Schaffensperioden:

- Coming-of-age (*Erinnerst du dich, Dolly Bell?*, *Zeit der Zigeuner*)
- Zwei Filme die die Verbindung zwischen der Geschichte des Landes und den individuellen Schicksalen thematisieren. Hierzu zählt Iordanova *Papa auf Dienstreise* und *Underground*.
- Die Gypsy- Filme, in denen die Thematik der Roma und Sinti zum zentralen Element wird. Hierzu zählt Iordanova *Zeit der Zigeuner* und *Schwarze Katze, weißer Kater*.

12 Begründung der Filmwahl

Kusturicas Gesamtwerk umfasst Kurz-, Dokumentar- und Spielfilme. Ich werde mich jedoch auf die Analyse seiner Spielfilme beschränken, da diese die bekanntesten Werke seines Filmschaffens darstellen. In seinen Spielfilmen mischt Kusturica immer Fiktion mit realen historisch-politischen Bezügen der Zeit, in der sie spielen.

Die Anzahl der Spielfilme Emir Kusturicas beläuft sich auf acht Werke. Nach der Sichtung der Filme ergibt sich jedoch eine Reduktion, die sich durch den Ausschluss der Filme vollzieht, die sich ausschließlich mit der Lebenswelt der Roma und Sinti

auseinandersetzen. Die Begründung hierfür ist, dass im Rahmen dieser Arbeit lediglich Filme analysiert werden, die sich mit der jugoslawischen Gesamtgesellschaft befassen. Ein weiterer Grund ist, dass die Analyse der Frauenbilder in den Gypsy-Filmen eine weitere Dimension erfordern würde. Roma und Sinti wurden und werden im (ex-) jugoslawischen Raum als soziale Gruppe unterdrückt. Dies bedeutet, dass die Frauen hier ähnlich wie schwarze Frauen, nicht nur einem Idealbild Mann unterlegen sind, sondern auch als Roma und Sinti gegenüber den restlichen Nationalitäten (BosniakInnen, SerbInnen, KroatInnen, etc.) als das „Mindere“ innerhalb Ex-Jugoslawiens positioniert wurden und werden. Deshalb bedarf die Analyse der sogenannten Gypsy-Filme einer weiteren Bearbeitung, die ich in dieser Arbeit nicht vornehmen werde.

Die Spielfilme die aufgrund des Roma und Sinti Bezugs ausgeklammert werden, sind: *Schwarze Katze*, *weißer Kater*, *Arizona Dream* und *Die Zeit der Zigeuner*.

Demnach ergeben sich für diese Arbeit folgende zu analysierenden Spielfilme:

- „Erinnerst du dich, Dolly Bell“ (OT: Sječaš li se, Dolly Bell?)
- „Papa ist auf Dienstreise“ (OT: Otac na službenom putu)
- „Underground“ (OT: Podzemlje, Bila je jednom jedna zemlja))
- „Das Leben ist ein Wunder“ (OT: Život je čudo)
- „Promise me this“ (OT: Zavet)

Diese Filme umfassen zugleich drei Epochen: *Erinnerst du dich, Dolly Bell?* und *Papa ist auf Dienstreise* spielen in Josip Broz Titos Jugoslawien. *Underground* und *Das Leben ist ein Wunder* behandeln den Zerfall Jugoslawiens und den Bürgerkrieg. Während *Promise me this*, der 2006 entstanden ist, sich mit der Korruption innerhalb des heutigen Serbiens beschäftigt.

13 Die Filme

13.1 Erinnerst du dich, Dolly Bell? ¹¹

Originaltitel: *Sječaš li se, Dolly Bell?*

Jugoslawien (Bosnien), 1981

Tragikomödie

Regie: Emir Kusturica

Länge: 105 Minuten

Drehbuch: Abdulah Sidran, Emir Kusturica

13.1.1 Filmkontext

Mit *Erinnerst du dich, Dolly Bell?* zeichnet Kusturica ein „treffendes Stimmungsbild der jugoslawischen Geschichte der frühen siebziger Jahre.“ (OQ 5) Sarajevo wird hier in seiner Widersprüchlichkeit zwischen ländlichem Provinzialismus und Urbanität gezeigt. (Vgl. Iordanova, 2002: 54) Das facettenreiche Sarajevo versucht Kusturica durch ein charakteristisches Bild zu zeichnen. Im Mittelpunkt des Films stehen die BewohnerInnen Sarajevos. Laut Iordanova bilden die Beziehungen zwischen der Familie und der NachbarInnenschaft das zentrale Moment in *Erinnerst du dich, Dolly Bell?* (Vgl. Iordanova, 2002: 55) Diese zwischen-menschlichen Beziehungen sind eingebettet in die politische Landschaft des kommunistischen Jugoslawiens. So gehört der Protagonist Dino zu einer Generation, die nicht nur an der Errichtung eines kommunistischen Systems beteiligt ist, sondern auch darin leben wird. (Vgl. Iordanova, 2002: 55)

In *Erinnerst du dich, Dolly Bell?* verabschiedet sich Kusturica mit tragischer Melancholie und heiterer Ironie von seiner eigenen Kindheit in Sarajevo. (OQ 5) Er kreiert Sarajevo als idyllischen Ort, der unwiederbringlich durch die Moderne verändert

11 Die übliche Übersetzung des Films in *Erinnerst du dich an Dolly Bell?* ist meiner Ansicht nach falsch, da der Titel im Original: *Sječaš li se, Dolly Bell?* lautet und dies nur eine Übersetzung zulässt und zwar: *Erinnerst du dich, Dolly Bell?*

wird. (Vgl. Iordanova, 2002: 54) Patriarchale Familienstrukturen werden in diesem Werk entlarvt, marxistische Floskeln eines im Niedergang begriffenen kommunistischen Systems kritisch beleuchtet. (Vgl. OQ 5, siehe auch OQ 6, siehe auch OQ) Die Kritik am Kommunismus bleibt allerdings nicht ohne nostalgische Erinnerungsmomente an diese Zeit bestehen. (Vgl. Iordanova, 2002: 55)

Der Film *Erinnerst du dich, Dolly Bell?* gewann 1981 den Goldenen Löwen für das beste Erstlingswerk. Kusturica selbst befand sich zu dieser Zeit gerade im Militärdienst und wurde 24 Stunden freigestellt, um seinen Preis in Venedig abzuholen.

13.1.2 Filminhalt

Der Teenager Dino (Slavko Štimac) wächst im Sarajevo der 1960er Jahre auf. Er ist das zweitälteste von vier Kindern, wovon das jüngste ein Mädchen ist. Die Familie lebt in armen Verhältnissen auf engstem Raum. Der Vater, Mustafa (Slobodan Aligrudić), ist berufstätig. Die Mutter ist Hausfrau. Sie bedient ihren Mann und ihre Söhne, die Tochter tritt nur peripher in Erscheinung. Die Mutter sitzt nicht bei Tisch, sie räumt das Geschirr auf und ab, achtet besorgt auf die Finanzen, während der Vater die Kinder beschenkt. Dinos Vater ist ein oft betrunkenener Kommunist, der seine Söhne regelmäßig aus dem Schlaf reißt, um ein politisches Plenum ab zu halten und den „lebendigen“ Kommunismus zu besprechen. Die Mutter nimmt daran nicht teil. Sie ist stets besorgt um den Vater, die Kinder oder ihre prekäre Wohnsituation. Ihre Interessen scheinen sich auf ihr direktes Umfeld zu beschränken. Auch ist ihre Meinung kaum gefragt, der Vater ist das Familienoberhaupt und besitzt in allen Belangen Entscheidungskompetenz.

Zu Beginn der Handlung beschließt der Kulturverein Sarajevos die Gründung eines Orchesters, um die Jugend vor der Verwestlichung zu bewahren. Dino soll der Sänger werden und Gitarre spielen. In seiner Freizeit üben sich sein Freund und er in Hypnose. Dino möchte mit Hilfe der Hypnose den Sozialismus in die Praxis umsetzen, während sein Freund die Macht der Hypnose verwenden will, um Frauen zu verführen. Auf der Toilette des Jugendzentrums schafft er es auf diese Weise, die Brüste von Ljubica, der Sekretärin des Kulturvereins, zu sehen. Anschließend behauptet er, mit ihr

Geschlechtsverkehr gehabt zu haben. Die Sekretärin selbst ist zwar politisch aktiv, wird allerdings als besonders dummlich dargestellt und erledigt im Kulturverein lediglich Organisationsarbeiten. Sie äußert sich im gesamten Film nicht zu politischen Themen.

Dino hat sich mit seinem Haustier, einem Hasen, ein Refugium am Dachboden eingerichtet. Dort versteckt er auch Dolly Bell, die Freundin seines Bekannten Cica (Mirsad Zulić), die für einige Zeit einen Schlafplatz sucht. Zunächst ist Dino ziemlich verstört von der lasziven Erotik, die Dolly Bell ausstrahlt und reagiert verschüchtert. Der Vater hat mitbekommen, dass Dolly Bell am Dachboden versteckt lebt und steckt Dino immer wieder Geld zu. Schließlich beginnen Dolly Bell und Dino sich anzunähern - sie liest ihm aus der Hand, er erklärt ihr den Kommunismus. Man erfährt, dass Dolly Bell aus einem kleinen Dorf stammt und dass ein junger Student sie vor einem Jahr entjungfert hat. Sie setzt die ersten Schritte, um Dino sexuell näher zu kommen. Offensichtlich glaubt sie, dass das ihre Aufgabe sei oder dass sie nicht mehr zu bieten habe. Dino erzählt viele Geschichten und zeigt sich umfassend interessiert. Sie hört ihm zu und hat selbst kaum etwas zu sagen. Dolly Bell ist ungebildet, sie weiß nichts von Hypnose und Kommunismus. Ihr Bekannter Cica entscheidet über ihr Leben. Er will sie der Prostitution zuführen und lässt vier Dorfburschen hintereinander Dolly Bell missbrauchen. Sie lässt die ganze Prozedur über sich ergehen, was sie darüber denkt oder wie es ihr geht, ist unwesentlich. Dino beobachtet die Szene und weint. Am nächsten Tag fährt Cica mit ihr auf seinem Motorrad davon. Dino ist am Boden zerstört, aber unfähig Cica aufzuhalten. Er weint um Dolly Bell.

Inzwischen erkrankt Dinos Vater an einer letalen Krankheit. Dino verkauft seinen Hasen und geht in das Bordell, in dem Dolly Bell arbeitet. Sie freut sich, ihn zu sehen. Die beiden sitzen auf dem Bett in Dolly Bells Zimmer. Dolly Bell zieht ihre Kleidung aus, als ob dies selbstverständlich sei. Sie haben Sex miteinander, da taucht Cica auf. Dino versteckt sich. Cica gerät in einen Streit mit Dolly Bell über die Höhe der Abgabe. Dolly Bell hat tatsächlich Geld unterschlagen. Cica schlägt sie. Dino greift ein, kann aber nichts ausrichten. Während Cica im Kampf die Oberhand gewinnt, verkriecht sich Dolly Bell völlig eingeschüchtert in ihrem Bett. Danach ist Dolly Bell auf sich gestellt,

es wirkt als ob Dino mit dieser Geschichte abgeschlossen habe. Zuhause stirbt der Vater und die Familie verlässt die Stadt.

13.1.3 Die Frauen im Film

- Die Mutter: Dinos Mutter hat in der Familie nicht viel zu sagen. Sie kocht, putzt, näht und macht sich ständig Sorgen um ihren Ehemann. Der Ehemann entscheidet über Nähe und Distanz in der Beziehung zu ihr. Die Rolle der Mutter ist passiv, weder in der Erzählung der Geschichte des jungen Mannes, noch innerhalb der Familie bestimmt sie den Lauf der Dinge. Es ist auffällig, dass sie kaum am Tisch sitzt, während die anderen Mitglieder essen. Der Vater sinniert über Politik, sie macht sich Gedanken über die Familie und deren finanzielle Situation. Man sieht sie nie alleine aus dem Haus gehen. Der Vater befiehlt den Söhnen gewisse Lebensmittel für die Mutter zu besorgen. Erst mit dem Tod des Vaters verlässt die Mutter die kleine Wohnung.
- Dolly Bell: Was die Frage der Prostitution betrifft ist es unklar, welche Position die Protagonistin einnimmt. Sie tut was man ihr sagt und lässt alles über sich ergehen. Die Freundlichkeit von Dino überrascht sie und sie versteht nicht, warum er ihr helfen möchte. Auch sie ist in ihrer Rolle passiv, den Wünschen und Begierden der Männer ausgeliefert. Selbst als sich Dino in sie verliebt und sie Geschlechtsverkehr haben, ist nicht klar, ob sie Liebe oder Dankbarkeit empfindet. Sie wird als Sexobjekt dargestellt. Nie vertritt sie ihre Meinung, was impliziert, dass sie keine hat. Statt einer eigenen Meinung werden körperliche Merkmale, wie etwa ihr nackter Busen oder Symbole, wie ihre Unterhose in den Vordergrund gerückt.
- Ljubica: Sie ist Mitarbeiterin im Kulturverein und für Sekretariatsarbeiten zuständig. Mit Dinos Freund hat sie Geschlechtsverkehr. Ljubica ist zwar Teil eines politisch-kulturellen Vereins, spricht jedoch selbst nie über Politik, vielmehr ergibt sich das Bild, dass sie keine eigene Meinung hat. Es ist nicht ersichtlich, warum sie sich in diesem Verein überhaupt engagiert.

- Dinos Tante: Das Bild von Dinos Tante ist der Rolle der Mutter sehr ähnlich: Sie kocht, räumt auf und beschwert sich über ihren trinkenden Mann. Als sie für ihren toten Bruder betet, wird ihr dies von ihrem Mann verboten und er droht ihr Ärger an. Er bestimmt über ihren höchstpersönlichen Lebensbereich und möchte ihre Emotionen beschneiden.

13.2 Papa ist auf Dienstreise

Originaltitel: *Otac na službenom putu*

Jugoslawien (1985)

Drama

Regie: Emir Kusturica

Länge: 136 Minuten

Drehbuch: Abdulah Sidran und Emir Kusturica

13.2.1 Filmkontext

Papa ist auf Dienstreise folgt inhaltlich dem Werk *Erinnerst du dich, Dolly Bell?*. Der Film spielt im Sarajevo der 1950er Jahre. Iordanova (Vgl. 2002: 55) betitelt ihn als „*historical love film*“, der im Gegensatz zu *Erinnerst du dich, Dolly Bell?* tiefer in die komplexe Beziehung zwischen den Individuen und ihrer Geschichte taucht. So verschiebt sich der Fokus in der plot-line von zwischenmenschlichen Beziehungen hin zu „*political forces*“. Das multikulturelle Sarajevo wird durch die handelnden Personen repräsentiert und wird in den Mittelpunkt gerückt. Vertreten sind MuslimInnen, orthodoxe SerbInnen und eine Kroatin. (Vgl. Iordanova, 2002: 55)

Der Film beginnt im Juni des Jahres 1950 und schließt im Juli 1952 - eine höchst brisante Zeit im damaligen Jugoslawien. Titos Bruch mit Stalin beeinflusste das Leben in Jugoslawien stark. Die Zugehörigkeit zur Partei und die absolute Loyalität zum kommunistischen Regime waren von zentraler Bedeutung. (Vgl. Iordanova, 2002: 57)

Hier setzt der Film auch an. Die Geschichte wird aus der Sicht des sechsjährigen Malik (Moreno Debartoli) erzählt, dessen Vater eines Tages von der Staatspolizei abgeholt wird. Als Reaktion zeichnet Malik sein eigenes Bild der Geschehnisse und meint, dass der Vater auf Dienstreise wäre.

Es dauerte zwei Jahre um die Finanzierung für *Papa ist auf Dienstreise* aufzustellen. Ein Grund dafür war möglicherweise das höchst politische Thema, aber auch der Überdruß an derartigen Filmen. (Vgl. Iordanova, 2002: 55) Kusturica bekam für *Papa ist auf Dienstreise* zwar die Palme d'Or, den renommierten Preis des Filmfestivals von Cannes, diese Entscheidung wurde aber von vielen KritikerInnen in Frage gestellt. Sie meinten, dass der Film völlig überbewertet sei. Kusturica hatte angesichts dieser Kritiken seinen Höhepunkt als Regisseur trotz dieser Anerkennung noch nicht erreicht. (Vgl. Iordanova, 2002: 59f)

13.2.2 Filminhalt

Malik (Moreno Debartoli) lebt mit seiner Familie im Sarajevo der 1950er Jahre. Diese besteht aus seiner Mutter Sena (Mirjana Karanović), dem Vater Mehmed (Miki Manojlović), seinem großen Bruder Mirza (Davor Dujmović) und seinem Großvater. Beide Eltern sind in guten Beschäftigungsverhältnissen und die Familie könnte sehr glücklich sein. Doch der Vater zerstört durch seine Eskapaden das Familienleben. Mehmed, den alle Mesa nennen, ist ein notorischer Fremdgeher und hat seit über zwei Jahren ein Verhältnis mit der Kroatin Ankica.

Ankica (Mira Furlan) ist eine erfolgreiche Pilotin und steht mit beiden Beinen voll im Leben. Doch sie ist unglücklich. Sie möchte, dass Mesa seine Familie verlässt und mit ihr ein neues Leben aufbaut, statt die zweite Wahl und das Abenteuer zu sein, das Mesa sich leistet. Mesa serviert sie jedoch mit kleinen Geschenken kaltschnäuzig ab.

Als zu Ehren der jugoslawischen Armee ein Fest stattfindet, ist Ankica die erste Frau in der Geschichte Jugoslawiens, die einen Jet fliegt. Dies meistert sie mit Bravour. Mesas Schwager lobt sie sehr und verliebt sich schlagartig in sie. Er weiß von der Affäre

zwischen Mesa und Ankica und möchte diese beenden. Ankica ist unaufmerksam und berichtet dem Schwager, der als Parteisekretär arbeitet, dass Mesa sich über eine Marx-Karikatur lustig gemacht habe. Der Schwager nutzt diese Situation prompt aus, um seinen Rivalen los zu werden. Er denunziert Mesa, der daraufhin zur Zwangsarbeit eingeteilt wird.

Sena leidet sehr unter der neuen Situation. Sie versteht nicht, warum ihr Mann in das Straflager musste und versucht dies herauszufinden. Währenddessen erklärt sie den Kindern, dass der Vater auf Dienstreise sei und der erst sechsjährige Malik glaubt dies auch. Die Mutter ist verzweifelt, kümmert sich um die Kinder und versucht genug Geld mit ihrer Arbeit zu verdienen, um die Familie erhalten zu können. Endlich bekommt sie Post von Mesa. Malik und die Mutter dürfen ihn besuchen. Im Straflager bekommt die Mutter auf die Frage, warum er, Mesa, zur Zwangsarbeit verpflichtet wurde, nur die Antwort, sie solle doch Ankica fragen.

Sena durchschaut die Situation. Sie attackiert Ankica und zieht zu ihrem Mann in die Verbannung. Ihm hat sie das Verhältnis zwar verziehen, doch vertrauen kann sie ihm nicht mehr. Das Misstrauen ist auch begründet, denn obwohl Sena ihr Leben aufgegeben hat, um bei ihm zu sein, betrügt er sie bei der nächsten Gelegenheit wieder. Durch den Seitensprung hatte er keine Zeit, auf Malik Acht zu geben. Malik ist Schlafwandler und der Mann, der auf ihn aufpassen sollte, ist eingeschlafen und bemerkt erst in der Früh, dass der Junge verschwunden ist. Er holt Mesa, der noch in den Armen der anderen Frau liegt und sie widmen sich alle Maliks Suche. Schließlich finden sie ihn.

Als die Mutter das erfährt, schäumt sie vor Wut. Sie ist enttäuscht wegen Mesas Betrug und wirft ihm Respektlosigkeit vor. Sena sagt ihm, sie wäre glücklicher, wäre er tot. Daraufhin eskaliert die Situation und die beiden prügeln aufeinander ein. Mesa ist um einiges stärker und verprügelt seine Frau. Die Kinder sitzen daneben, nur Malik greift ein. Damit beruhigt sich die Situation.

Mesa erfährt, dass er von der Verbannung befreit ist und die Familie kehrt zurück nach

Sarajevo. Dort stoßen sie bei der Hochzeit von Senas Bruder auf den Denunzianten und Ankica. Sena ist inzwischen hochschwanger. Mesa redet mit seinem Schwager und erklärt ihm, dass er ihm das nie verzeihen werde. Dieser leidet seit längerem wegen seiner Tat. Mesa zerrt Ankica in den Keller und schlägt sie. Daraufhin zerreißt er ihre Bluse und ihren Slip, danach haben sie Sex. Ankica sagt, dass sie ihn nicht verraten hätte und dass sie ihn liebe. Malik beobachtet die komplette Szene. Nachdem der Geschlechtsverkehr beendet ist, lässt Mesa Ankica am Boden liegen und gesellt sich wieder zu den Festgästen. Ankica versucht sich nach diesem Ereignis zu erhängen. Malik legt sich überfordert durch die gesehene Szene ins Bett. Er erzählt den ZuseherInnen, dass der Großvater die Familie verlasse, um ins Altersheim zu gehen, da es ihm mit ihnen und ihren Geschichten reiche. Malik wandelt ein letztes Mal im Schlaf.

13.2.3 Die Frauen im Film

- **Sena:** Sena ist der Inbegriff einer guten Ehefrau und Mutter. Sie arbeitet zwar als Näherin, doch ihr Hauptanliegen ist die Familie. Mesas Verbannung macht ihr sehr zu schaffen, sie ist betrübt und weint viel. Neben dem Verlust ihres Mannes hat sie nun auch Geldsorgen. Als sie erfährt, dass ihr Mann eine Affäre hatte und deshalb zur Zwangsarbeit verurteilt wurde, stellt sie sich auf seine Seite und schlägt die Rivalin. Vorwürfe macht sie ihm, als er sie erneut und mit einer anderen Frau betrügt. Sie weiß nicht, womit sie das verdient hat und meint, dass sie sich wünsche, er wäre tot. Er reagiert sehr verärgert über diese Aussage und schlägt hart auf sie ein. Nachdem Malik die Situation beruhigen konnte, indem er sich zwischen die beiden stellt, scheint alles wieder in Ordnung zu sein. Obwohl sich Mesa nicht einmal entschuldigt, ist der Streit beendet. Sena ist wieder nett zu ihrem Mann und die Familie wieder vereint. Als die Familie nach Sarajevo zurückkehrt ist Sena hochschwanger. Während der Hochzeit ihres Bruders, betrügt Mesa sie noch einmal mit Ankica.
- **Ankica:** Ankica ist eine beruflich erfolgreiche Frau. Sie ist sehr schön und steht auf eigenen Beinen. Eine solch selbstständige Frau ist nicht verheiratet,

sondern hat seit zwei Jahren eine Affäre mit einem verheirateten Mann. Sie liebt Mesa und möchte, dass er seine Frau verlässt. Sie droht mit Selbstmord, falls er sich nicht endlich für sie entscheidet. Nachdem sie Mesa unabsichtlich denunziert hat, beginnt sie eine Affäre mit Mesas Schwager. Erst als Mesa zurückkehrt, interessiert sie sich wieder für ihn. Er zerrt sie in den Keller und schlägt sie. Dann zerreißt er ihre Bluse und ihr Höschen und hat Sex mit ihr. Danach lässt er sie einfach am Boden liegend zurück. Sie liebt ihn noch immer und will sich erhängen, dies gelingt ihr jedoch nicht. Sie weint bitterlich.

13.3 Underground

Originaltitel: *Podzemlje: Bila je jednom jedna zemlja / Es war einmal ein Land*

F/D/H, 1995

Tragikomödie

Regie: Emir Kusturica

Länge: 169 Minuten (cinema version)

Drehbuch: Dušan Kovačević/Emir Kusturica

13.3.1 Filmkontext

Für den Film Underground arbeitete Kusturica eng mit Dušan Kovačević zusammen. Sie schrieben gemeinsam am Drehbuch, welches auf Kovačevićs früheren Stücken und bekannten jugoslawischen Fernsehserien basiert. Die Dreharbeiten begannen im Oktober 1993 in Prag.

Die Erzählung umfasst insgesamt fünf Jahrzehnte, wobei die Jahre 1941, 1961 und 1992 hervorgehoben werden. Kusturica arbeitet mit realen politischen Begebenheiten, diese werden mit fiktiven Elementen vermischt. (Vgl. Iordanova, 2002: 75, aber auch Weinmann, 2006: 29) Kusturica will dadurch den Zerfall Jugoslawiens kommentieren und eine Alternative zum gängigen westlichen Bild über den Balkan bieten. Hierzu

Kusturica: „[I] had enough of these western humanists who play with ideologies by going to Yugoslavija and by using the Bosnian situation for strengthening their market image.“ (Kusturica zit. nach Iordanova, 2002: 75)

Underground wurde während des Jugoslawischen Bürgerkriegs in den neunziger Jahren konzipiert und gedreht. Als Bestandteil dieser Zeit ist *Underground* mit zahlreichen politischen Zweideutigkeiten ausgestattet und löste politische Debatten aus. „*Momente der jugoslawischen Geschichte werden als Hintergrund verwendet, vor dem sich die fiktiven Protagonisten mit den realen, historischen Persönlichkeiten vermischen.*“ (Weinmann, 2006: 30) Obwohl *Underground* eine Parodie ist, reagierten selbst renommierte Zeitungen wie *Le Monde* oder *The New Yorker* mit Kritik an Kusturicas pro-serbischer Haltung. (Weinmann, 2006: 36) Da diese Kritik für diese Arbeit keinen relevanten Punkt darstellt, werde ich sie jedoch ausklammern, beziehungsweise lediglich für die Analyse des Films *Das Leben ist ein Wunder* aufgreifen, da sie in diesem Film direkten Einfluss auf die Rolle der weiblichen Hauptfigur nimmt.

Bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes 1995 erhielt *Underground* die goldene Palme. (Iordanova, 2001: 110)

13.3.2 Filminhalt

Der Film *Underground* beginnt im Jahr 1941 mit den Zeilen: „*Unseren Vätern und ihren Kindern. Es war einmal ein Land, dessen Hauptstadt hieß Belgrad.*“

Marko (Miki Manojlović) und Petar Popar - Crni (Lazar Ristovski) sind mehr als gute Freunde, sie kämpfen gemeinsam im Belgrader Widerstand gegen die nationalsozialistische Besetzung. Zu Beginn der Geschichte feiern die Beiden bis in die Morgenstunden. Beim Heimkommen wird Crni von seiner wütenden hochschwangeren Frau Vera (Mirjana Karanović) schimpfend erwartet. Sie ist völlig aufgelöst und beschwert sich, dass er jeden Abend so spät nach Hause komme und sie in ihrer Situation alleine lasse. Marko hingegen geht zu einigen Prostituierten, wedelt mit Geldscheinen vor ihren Nasen und nimmt eine Prostituierte mit nach Hause. Während

die Prostituierte badet, sieht Marko ihr zu. Er betrachtet sie im Spiegelbild und steckt ihr dann eine Blume zwischen die Pobacken. Während sie Sex miteinander haben, öffnet Marko ihr Stöhnen nach. Das Treiben wird vom Lärm des Bombardements unterbrochen, die Frau versucht sich loszureißen, um sich in Sicherheit zu bringen. Doch Marko hält sie weiterhin fest. Endlich schafft sie es und flieht aus der Wohnung.

Markos Bruder Ivan (Slavko Stimac), ein Zoowärter, füttert gerade die Tiere als eine Bombe den Zoo trifft. Ivan rettet den kleinen Schimpansen Soni und flieht ins Stadtzentrum. Crni und Vera sind in der Wohnung. Crni nimmt Geld und eine Waffe an sich und verlässt das Haus, wobei ihn Vera beschimpft wegen seiner "Hure", zu der er anscheinend gehen will. Sie ist wütend und macht ihm Vorwürfe wegen seiner Affäre. Doch Crni meint nur, sie solle sich schämen und verlässt das Haus. Die Schwangere bleibt zu Hause zurück. Er flaniert durch die zerstörte Stadt, als ob nichts geschehen wäre. Dann begegnet er Natalija (Mirjana Joković), einer bekannten Schauspielerin, die sich an den Aufräumarbeiten beteiligt. Er gibt ihr eine Goldkette und sagt ihr, wie verrückt er nach ihr sei. Sie spielt die Unnahbare und meint, dass er ein Krimineller sei, die Goldkette nimmt sie dennoch an. Es kommt ein Wagen mit deutschen Soldaten vorbei und Natalija läuft fröhlich zu Franz, der nationalsozialistischer Besetzer des Landes ist. Er lädt Natalija zum Essen ein und sie folgt diesem Angebot auch prompt. Natalija findet Gefallen an den Männern, die ihr etwas bieten können.

Marko trommelt seine Freunde und Freundinnen zusammen. Sie fliehen alle gemeinsam in einen Keller unter Markos Haus, um sich vor den Nazis zu verstecken. Der Stress löst bei Vera frühzeitig die Wehen aus. Sie entbindet ihren Sohn auf der Holzterasse, die in den Keller führt. Crni ist nicht da. Sie gibt ihrem Sohn den Namen Jovan, ehe sie stirbt.

Drei Jahre später zündet Crni als Andenken an seine Frau Vera eine Kerze an und feiert mit Marko den Geburtstag seines Sohnes beim Poker spielen. Crni sieht Franz mit einem Blumenstrauß vorbeikommen und wird wütend, er ahnt dass die Blumen für Natalija sind. Marko und Crni gelangen durch unterirdische Gänge zum Theater, wo Natalija gerade in einem deutschen Theaterstück mitspielt. Crni gibt sich auf der Bühne als Schauspieler aus und lässt im Rahmen des Stückes Natalija an sich festbinden. Er

wird jedoch von dem in der ersten Reihe sitzenden Franz als gesuchter Widerstandskämpfer enttarnt, woraufhin Crni ihn anschießt. Im Theater bricht ein wildes Durcheinander aus. Marko, Crni und die immer noch an Crnis Rücken festgebundene Natalija fliehen im Untergrund zu einem Boot. Dort ist eine Feier für die Hochzeit von Crni und Natalija organisiert, doch diese weigert sich Crni zu heiraten. Er fesselt sie an einen Stuhl, danach verlässt er mit der Blaskapelle den Raum. Marko bindet Natalija los und die beiden kommen sich näher. Als Crni dies durch das Fenster beobachtet, eskaliert die Situation. Natalija beschwört Crni sich zu beruhigen und meint, dass sie ihn heiraten möchte. Crni reitet auf Markos Rücken um ihn zu bestrafen.

In den frühen Morgenstunden kommt Franz mit anderen Soldaten zum Boot. Natalija freut sich und rettet sich zu ihm. Crni folgt ihr und wird von deutschen Soldaten festgenommen. Marko flieht mit dem Boot. Crni ist in Gefangenschaft in der Psychiatrie und wird mit Stromschlägen gefoltert, doch er hält die Tortur überraschend gut aus. Marko gelangt unterirdisch ins Krankenhaus. Auf der Suche nach Crni trifft er verkleidet als Arzt Natalija, die ihren Bruder dort besucht. Franz, der auch im Zimmer von Natalijas Bruder ist, wird von Marko gewürgt. Natalija schreit und bittet Marko aufzuhören, doch ihr Protest ist nicht sehr vehement. Franz stirbt. Gemeinsam gehen sie weiter zu Crni, befreien ihn und fliehen in den Untergrund. Crni ist in einem Koffer versteckt und bittet Marko um eine Handgranate, damit er sich selbst töten kann, falls er wieder in die Gefangenschaft der Nazis gerät. Er entzündet jedoch die Granate unabsichtlich und verletzt sich schwer. Marko bringt Crni in den Keller, wo mittlerweile schon sehr viele Menschen leben und Waffen, unter anderem einen Panzer herstellen. Crni wird verarztet und Marko geht mit Natalija in sein Haus. Das Haus ist voll von Bildern und Aufnahmen von Natalija. Sie kommen sich näher und küssen sich.

Es ist das Jahr 1944. Die Partisanen haben den Krieg gegen die Faschisten gewonnen und Marko ist Titos rechte Hand. Die Menschen im Untergrund wissen davon allerdings noch nichts, denn Marko spielt ihnen weiterhin Kriegsnachrichten vor und verkauft die im Untergrund hergestellten Waffen auf dem Schwarzmarkt. Natalija ist immer an seiner Seite und hat ihre Karriere aufgegeben. Sie ist das „hübsche Püppchen“ neben Marko, dem großen Politiker.

1961 - der kalte Krieg ist ausgebrochen - enthüllt Marko ein Denkmal zu Ehren seines verstorbenen Mitkämpfers Crni. Dieser ist jedoch gar nicht tot, sondern noch immer im Keller und schützt sich vor den vermeintlichen Luftangriffen.

Ein Film über das Leben von Marko, Natalija und Crni soll gedreht werden und Marko verbietet Natalija darin sich selbst zu spielen. Natalija und Marko erscheinen am Set zu einem Empfang und beobachten die beschönigte Szene am Boot. Wieder zuhause macht Natalija Marko Vorwürfe, weil er die Menschen noch im Keller hält. Er meint, das sei ihre Mitschuld und er tue das alles nur aus Liebe zu ihr. Crni wird ein bisschen unruhig im Keller und will wieder im Kampf gegen die Nationalsozialisten mitkämpfen. Am Tag der Hochzeit seines Sohnes Jovan mit Jelena gibt Natalija vor, in den Untergrund gespült worden zu sein. Sie behauptet von den Nationalsozialisten vergewaltigt worden zu sein und dass sie ihn, Crni, liebe. Sie sitzt bei der Hochzeit von Crnis Sohn neben ihm. Natalija betrinkt sich und Crni ertappt sie in einem intimen Gespräch mit Marko. Daraufhin bittet Crni Marko sich selbst zu richten, damit er ihn nicht töten muss. Dieser schießt sich daraufhin seine Kniescheiben kaputt und ist von da an den Rollstuhl gefesselt.

Crni beschließt mit Jovan wieder in den Kampf zu ziehen. Der Affe Soni klettert in den Panzer und zündet ihn. Daraufhin fliehen alle aus dem Keller. In der Hektik sucht Jelena Jovan und Natalija sagt ihr, er sei auf der Flucht gestorben. Daraufhin stürzt sich Jelena in den Brunnen und ertrinkt im Fluss. Crni und Jovan landen am Set und glauben, es wäre der Krieg. Sie töten den Schauspieler, der Franz spielt, erwürgen zwei Statisten und fliehen auf einem kleinen Boot. Am Fluss grillen sie einen Fisch und Crni will Jovan das Schwimmen beibringen, als sie plötzlich aus der Luft angegriffen werden. Crni geht zu den Waffen und Jovan, der nicht schwimmen kann, ertrinkt. Marko und Natalija sprengen ihr Haus in die Luft.

Jahre später, der Balkankrieg tobt bereits, dient Crni als General an der Front. Marko und Natalija betreiben Waffenhandel. Ivan trifft seinen Bruder Marko, er schlägt ihn und versucht ihn zu töten. Als er denkt, er habe es geschafft, läuft er in eine Kirche und erhängt sich. Natalija kommt mit einem Wagen an und eilt zu Marko. Sie ist erleichtert,

dass er lebt. Crni wird verständigt, dass KriegsprofiteurInnen hier seien und wird gefragt, was mit ihnen gemacht werden soll. Er gibt den Befehl sie zu erschießen und entdeckt später anhand der Pässe, dass es Natalija und Marko waren. Crni begleitet Menschen durch den Untergrund und gelangt zum Keller. Er meint Jovans Stimme aus dem Brunnen zu hören und springt hinein. Unter Wasser trifft er alle Toten wieder. Gemeinsam feiern sie an der Küste die Hochzeit von Jovan und Jelena und das Stück Land, auf dem das Fest stattfindet, bricht los und treibt auf dem Wasser.

13.3.3 Die Frauen im Film

- Natalija: Die junge SchauspielerIn wird von vielen Männern begehrt. Franz, Crni und Marko wollen sie alle für sich alleine haben. Natalija sucht sich ihren Partner nach seinem gesellschaftlichen Status aus, dieser scheint ihr besonders wichtig zu sein. Der Mann, der ihr am meisten bieten kann, ist ihr Partner. Natalija reagiert sehr häufig „hysterisch“ und wird als egozentristische Figur gezeichnet. Drei Männer - Marko, Crni und Franz - himmeln sie an und wollen sie heiraten. Crni entführt sie von der Bühne, indem er sie mit einem Seil an sich binden lässt. Er bringt sie auf ein Schiff und will sie dort heiraten. Sie möchte dies aber nicht und reagiert hysterisch. Marko will ihr an dem Abend auch näher kommen, sie flirtet mit ihm. Doch als Franz sie gefunden hat, flieht sie bereitwillig und mit Freude in die Arme des Verräters. Als Marko seinen Freund Crni in den Untergrund isoliert und Franz umgebracht hatte, ist Natalija endlich die Seinige. Was sie genau will, ist unklar, man weiß nicht genau, wen sie eigentlich als Partner möchte. Sie scheint Marko zu lieben, findet Franz aber auch durchaus anziehend. Als Marko zur rechten Hand Titos zählt, hält er zahlreiche politische Reden. Natalija steht immer hübsch an seiner Seite und hält den Mund. Sie trifft keine Entscheidungen, die Entscheidungen „ihrer“ Männer werden zu ihren eigenen. Darüber hinaus arbeitet sie seit ihrer Hochzeit mit Marko auch nicht mehr als SchauspielerIn. Bei der Verfilmung ihrer Geschichte bietet ihr der Regisseur an, sich selbst zu spielen. Marko verbietet es ihr, sie hält sich daran.

- Vera (Crnis Ehefrau): Sie hat in der Ehe mit Crni nicht viel zu sagen. Sie ist hochschwanger und kümmert sich um den Haushalt. Ihre Rolle ist auf die der Ehefrau beschränkt. Sie beschimpft ihren ständig betrunkenen Ehemann, weil er bis ins Morgengrauen mit seinem Freund Marko unterwegs ist und weil er sie betrügt. Er hört sich ihre Beschimpfungen an und meint dann nur, sie solle sich schämen. Dies impliziert, dass lediglich ein Fehlverhalten ihrerseits vorliegt, da sie ihren Mann anschreit. Ähnlich wie bei dem Affen Soni, stirbt die Mutter und hinterlässt einen Sohn. Der Ehefrau kommt in diesem Film keine weitere Aufgabe zu.
- Jelena (Jovans Frau): Die junge Frau wächst im Keller auf. Jovan und sie sind anscheinend seit längerem ein Paar. Sie wirkt naiv, spricht kaum etwas und himmelt Jovan an. Die Heirat ist ihr einziges Glück. Was man hier allerdings erwähnen muss ist, dass auch Jovan diese Heirat unbedingt möchte. Als Kinder des Untergrunds wirken beide nicht besonders intellektuell. Es erscheint auch nicht verwunderlich, dass sie außerhalb der Ehe keine Zukunftswünsche hegen, da der Keller nicht viele Möglichkeiten bietet. Als Natalija behauptet Jovan sei tot, stürzt sich die junge Frau in den Brunnen und stirbt. Jovans Frau wird außerhalb des Bildes der Braut und der Liebenden nicht weiter vorgestellt.

13.4 Das Leben ist ein Wunder

Originaltitel: *Život je čudo*

Frankreich/ Serbien, 2004

Regie: Emir Kusturica

Länge: 154 Minuten

Drehbuch: Ranko Božić/ Emir Kusturica

13.4.1 Filmkontext

Das Leben ist ein Wunder kam ein Jahrzehnt nach dem Ende des Bürgerkriegs im ehemaligen Jugoslawien in die Kinos. Der Film kann als Fortsetzung von *Underground* angesehen werden, da die Handlung im Jahr 1992 ansetzt, wo *Underground* endet.

Dreh- und Angelpunkt der Filmhandlung ist die romantische Beziehung zwischen einem Serben und seiner gefangenen Bosniakin. In der Filmkritik wurde Kusturicas Werk als Romeo und Julia des Balkans bezeichnet – ein Vergleich, dem sich Kusturica selbst anschloss. (Vgl. OQ 8) Es ist die romantische Handlung des Films, die dazu veranlasste, ihm versöhnende und völkerverbindende Kraft zuzuschreiben.

„Es ist ein Film über Liebe und Krieg, und es ist ein Film über Versöhnung. Er zeigt, dass nicht jeder in diesem Krieg, vor allem auf serbischer Seite, der Teufel und Mörder war, zu dem er von den Medien gemacht wurde.“ (Weinmann, 2006: 43)

Ich finde diese Interpretation des Films, die zu Kusturicas Schaffensintention jedenfalls nicht gegenläufig ist, einseitig und angesichts des Stadiums des historischen Aufarbeitungsprozesses bedenklich.

Das Leben ist ein Wunder ist für die Analyse des Frauenbilds der schwierigste Film, da dieses von der politischen Kritik an Kusturicas (vermeintlich) pro-serbischen Haltung nicht mehr zu trennen ist. Vor dem Hintergrund des drohenden Kriegsausbruchs 1992 verlieben sich ein Serbe und seine bosniakische Gefangene ineinander. Die Protagonistin ist nicht nur räumlich, sondern auch emotional gefangen – ihre Liebe findet vor allem in Abhängigkeit und Unterwerfung ihren Ausdruck.

Kusturica befindet sich mit seiner Themensetzung in rückwärtsgewandtem Gegensatz zu dem Aufarbeitungsprozess, der mit der Installation des International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia (ICTY) in der globalen Öffentlichkeit seinen Anfang genommen hat. Erstmals wurde sexuelle Gewalt als Kriegswaffe anerkannt, zahlreiche Publikationen wie die von Stiglmayr (1994) oder Cockburn (2001) zeigten,

dass ein Schweigetabu gebrochen wurde. Die zahlenmäßige Einschätzung der während des bosnischen Bürgerkriegs vergewaltigten Frauen variiert stark. Daran zeigt sich deutlich, dass sexuelle Gewalt im Krieg noch immer ein Tabuthema ist, dessen Aufarbeitung in den Kinderschuhen steckt. Die Vereinten Nationen sprechen von 20.000-50.000 Opfern sexueller Gewalt, das ICTY schätzt die Anzahl der vor dem Massaker von Srebrenica begangenen Vergewaltigungen auf 35.500. Weitgehend einig ist man sich lediglich darin, dass Musliminnen als Opfer sexueller Gewalt am stärksten betroffen sind. In den meisten Fällen stürmten serbische Truppen ganze Dörfer und separierten Frauen und Mädchen von der restlichen Gemeinschaft. Sie wurden in abgelegene Lager verbracht, wo sie von Soldaten über Monate hinweg vergewaltigt und missbraucht wurden. Daneben wurden sie als Haushaltskräfte benutzt, viele von ihnen wurden auch getötet, nachdem sie vergewaltigt worden waren. (Salzer 2008: 32f)

“I was raped almost every day, by groups. And many other girls [...] and women were raped in that house. We were imprisoned, we couldn’t go out. [...] They came almost every evening, sometimes at night. They boozed all night long, singing celebrating the „victory“ and then, dead drunk, used to take us one by one into the next room or sometimes into one of the empty houses in the vicinity. They raped us, always in groups, all night long (Rabija, 1995: 248 zit. nach Salzer 2008: 33)

Wenn ich derartige Einzelschicksale zitiere, geht es mir nicht darum, voyeuristische Tendenzen zu befriedigen. Vielmehr möchte ich den drastischen Gegensatz zwischen Kusturicas Bildern und den Bildern aufzeigen, die Teil des Bewusstseins tausender muslimischer Frauen sind. Diese sind Teil einer Geschichte, deren Bewältigung gerade erst begonnen hat und durch die Scham und die Unwilligkeit der einzelnen Frauen, die Kriegsverbrechen zu benennen, immer wieder an ihre Grenzen stößt.

Kusturicas Versuch der „Versöhnung“ der im Krieg eröffneten Fronten ist für mich bis zu einem gewissen Grad unglaublich. Der Krieg in Bosnien ist knapp vor einem Jahrzehnt beendet worden und im kollektiven Bewusstsein noch sehr präsent. Mit Filmen wie *Grbavica* machen sich FilmemacherInnen gerade an die Arbeit, das kollektive Schweigen bezüglich der Massenvergewaltigungen zu brechen.

Wenn Kusturica seine farbenfrohe Schilderung der großen Liebe zwischen einem Serben und seiner bosniakischen Kriegsgefangenen der brutalen Realität gegenüberstellt, kommt das für mich einem Affront gleich. Er bedient einen Diskurs, der die Relativierung der Massenvergewaltigungen stützt und fördert. Eine bosnische Muslimin verliebt sich ausgerechnet in den Mann, der sie als Kriegsgefangene in seinem Haus festhält - die Geschichte suggeriert, dass die Vergewaltigungen, die muslimischen Frauen während des Balkankriegs angetan wurden, nicht nur Gewalt waren, sondern auch gewollter Akt. Selbst unter der weit hergeholten Annahme, dass dies auf einzelne Fälle zutrifft, erscheint die Geschichte doch wie ein Schlag ins Gesicht der tausenden Opfer, der dem gerade erst begonnen Aufarbeitungsprozess alles andere als zuträglich ist.

Es erscheint mir wichtig, meine Sichtweise hier von Anfang an deutlich zu machen, da dies Auswirkungen auf meine Interpretation der Frauenbilder im Film selbst haben wird. Ich werde meine Bedenken im weiteren Verlauf der Arbeit näher erläutern und wende mich jetzt der Inhaltsangabe zu.

13.4.2 Filminhalt

Der Eisenbahningenieur Luka (Slavko Stimac) lebt mit seiner Frau Jadranka (Vesna Trivalić) und seinem Sohn Miloš (Vuk Kostić) in einem kleinen Dorf in Bosnien. Die Familie hat Belgrad verlassen, damit der Ingenieur seinem völkerverbindenden Projekt, dem Ausbau der Bahn zwischen Bosnien und Serbien, nachgehen kann. Jadranka und Miloš sind unzufrieden, sie vermissen das Leben in Belgrad. Jadranka ist eine „hysterisch“ anmutende Opernsängerin, sie will stets im Mittelpunkt stehen und nutzt jede Chance, um Aufmerksamkeit zu bekommen. Miloš träumt von der Karriere als Fußballprofi und glaubt, dass seine Chance auf Erfolg durch den Wohnortwechsel minimiert wurde. Lediglich der verträumte Luka ist zufrieden. Er kann an seinem Projekt der Bahnverbindung arbeiten und hat die Familie in seiner Nähe.

Während Luka Teil eines Orchesters ist und an seinem Projekt arbeitet, liegt seine Frau Jadranka meistens nur zu Hause herum. Sie bekommt regelmäßig „hysterische“ Anfälle

und scheint psychisch instabil zu sein. Doch Luka versucht alles in Einklang zu bringen. Als Jadranka einen Nervenzusammenbruch erleidet, bringt Luka sie ins Krankenhaus, damit sie ihr eine Beruhigungsspritze verabreichen. Hier lernt Luka die hübsche Sabaha kennen, die sofort gefallen an ihm findet.

Während der Bahneröffnungsfeier macht Sabaha Luka schöne Augen, dieser ignoriert sie jedoch. Seine Frau singt das Eröffnungslied. Doch Jadranka benimmt sich immer absurder und will nicht von der Bühne hinunter. Sie genießt ihren kurzen Moment im Rampenlicht so sehr, dass sie sich und ihre Familie blamiert. Luka ist sichtlich verlegen. Miloš versucht die Mutter von der Bühne zu holen, diese weigert sich jedoch und stürzt hinunter.

Miloš Eltern erfahren, dass er zum Militär einberufen wird. Die Mutter ist entsetzt, da sie den Krieg bereits voraussieht. Luka versucht sie zu beruhigen, da er der festen Überzeugung ist, dass es keinen Krieg geben wird. Der Sohn ist entsetzt über die Nachricht, da ihn ein Talentsucher gerade für den Fußballverein *Partisan Belgrad* anwerben möchte.

Die Jagdsaison ist eröffnet. Der Bürgermeister wird von Auftragskillern getötet, die sein korrupter Mitarbeiter auf ihn angesetzt hatte. Die Frau des Bürgermeisters hat schon seit längerem eine Affäre mit diesem Mitarbeiter. Sie ist nicht besonders bestürzt über den Tod ihres Mannes und hat einen Tag danach wieder sexuellen Kontakt mit ihrem Liebhaber: Dieser schlägt sie mit Boxhandschuhen auf den nur mit Spitzenhöschen bekleideten Hintern, bis ihr Kopf die Fensterscheibe zerschlägt. Ihr scheint dies durchaus zu gefallen.

Miloš' Einzug zum Militär wird mit einem großen Fest und einer Gypsy-Band gefeiert. Doch Miloš ist unglücklich, weil er zum Militär muss und betrinkt sich. Er schießt mit Pistolen um sich, zerschlägt einige Flaschen und randaliert. Am nächsten Morgen muss Milos den Militärdienst antreten. Er verabschiedet sich vom Vater, fragt nach der Mutter, die nicht da ist. Luka erklärt ihm, dass die Mutter aufgrund ihrer psychischen Lage im Krankenhaus ist. Die Wahrheit, dass sie mit dem Musiker von der Band

durchgebrannt ist, möchte Luka seinem Sohn ersparen. Als dieser fort ist, betrinkt sich Luka aus Ärger über seine Frau und den doch ausgebrochenen Krieg, der über CNN im Fernsehen auch Luka erreicht.

Miloš kommt für einen Abend nach Hause, doch der Vater, der die ganze Nacht über ihn gewacht hat, verschläft Miloš Abgang. Es tut ihm leid, dass der geliebte Sohn weg ist und er ihn nicht mehr sehen konnte. Der Postbote Velja kommt zu Luka und er erzählt, dass Miloš in Kriegsgefangenschaft der Kroaten geraten ist. Luka, der bis zuletzt nichts von dem Krieg wissen wollte, ist am Boden zerstört. Ein Soldat bringt ihm die Geisel Sabaha, eine junge hübsche Muslimin. Sie soll gegen Milos ausgetauscht werden. Obwohl sie in Gefangenschaft ist und im strömenden Regen draußen stehen muss, lächelt sie als sie Luka sieht. Luka ist besonders aufmerksam, bringt der Gefangenen trockene Kleidung und macht ihr Tee. Sie unterhalten sich. Sabaha soll auf der Couch schlafen, Luka legt sich ins Bett. Sie schaut neugierig in Lukas Richtung, überlegt kurz ob sie fliehen soll, entscheidet sich jedoch dagegen. Luka weckt sie am Morgen mit einem Frühstück und bespricht mit ihr den geplanten Austausch. Während des Tages putzt die Gefangene das ganze Haus und kocht für Luka. Der Postbote und Luka loben die fleißige Sabaha und beobachten sie beim Putzen. Doch als diese die Kleidung von Jadranka anzieht ohne Luka zu fragen, beschimpft und schlägt er sie. Sabaha weint. Luka bringt ihr Kleidung von einer Bekannten, für Sabaha scheint die Welt dadurch wieder in Ordnung zu sein. In der Nacht geht sie aus Angst vor einem Gewitter zu Luka ins Bett. Sie küssen sich.

Der Krieg kommt immer näher, Sabaha und Luka müssen fliehen. Als Luka erfährt, dass Sabaha nicht aus einer reichen Familie kommt und dadurch der Austausch von Miloš gefährdet ist, beschimpft er sie wieder und will nichts mehr mit ihr zu tun haben. Sie weint und läuft ihm nach. Sie treffen sich in einem Landhaus wieder. Luka freut sich über das Wiedersehen und die beiden haben Geschlechtsverkehr miteinander. Doch das junge Glück wird durch Jadranka gestört, die zu ihrem Ehemann zurückkommen möchte. Jadranka bemerkt, dass Luka sich in Sabaha verliebt hat und ist empört. Die Frauen verlieren die Kontrolle und geraten in eine Schlägerei. Sabaha läuft weg. Luka bindet seine Frau am Bett fest und läuft Sabaha hinterher.

Sabaha und Luka sind im Wald und werden von Soldaten beschossen. Sabaha wird getroffen, doch sie überlebt. Der Austausch der Gefangenen wird vorgenommen. Miloš ist wieder zu Hause, doch Luka vermisst Sabaha und möchte sich umbringen. Er legt sich auf die Gleise als er einen Zug kommen hört, doch ein Esel blockiert den Zug und rettet Luka das Leben. Aus dem Zug steigt Sabaha und die beiden Verliebten reiten übergücklich auf dem Esel davon.

13.4.3 Die Frauen im Film

- Sabaha: Luka verliebt sich auf Anhieb in sie, sie wird zu seiner Gefangenen. Sabahas tatsächliche Gefangenschaft ist Sinnbild für ihre Liebe zu Luka. Sie ist süchtig nach ihm, weist er sie ab, verfolgt sie ihn und klammert sich etwa an seine Beine. Er behandelt sie nach dem Prinzip „Zuckerbrot und Peitsche“, sie befindet sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihm.
- Jadranka: Die Mutter von Miloš wird als hysterischer und ichbezogener Charakter gezeichnet. Ständig bringt sie ihre Familie in unangenehme Situationen und verlässt diese schließlich.
- Die Frau des Bürgermeisters: Sie ist stets freizügig gekleidet und betrügt ihren Ehemann. Die sexuelle Beziehung zu ihrem Liebhaber ist von Gewalt und ihrer Unterwürfigkeit gekennzeichnet. Gleich nachdem ihr Mann gestorben ist, begibt sie sich in ihres Geliebten „Arme“, um von diesem auf den nackten Hintern geschlagen zu werden.

13.5 Promise me this

Originaltitel: *Zavet*

Serbien-Frankreich (2007)

Thrillerkomödie

Regisseur: Emir Kusturica

Länge: 118 Minuten

Drehbuch: Emir Kusturica

13.5.1 Filmkontext

Promise me this ist der erste Film Kusturicas, der innerhalb der KritikerInnen vielfach auf negatives Echo gestoßen ist - ihm wird politische Belanglosigkeit und fehlender Ideenreichtum vorgeworfen.

Diese negativen Kritiken erntet. Diese basieren auf dem Vorwurf, Kusturica übe sich in Wiederholungen und schaffe es nicht mehr, das Niveau seiner provokanten, einst preisgekrönten und hoch gelobten Erstlingswerke aufrecht zu erhalten. (Vgl. OQ 9)

Die politische Stärke, die er in Filmen wie *Underground* oder *Papa ist auf Dienstreise* noch zu inszenieren vermochte, geht in *Promise me this* völlig verloren. Was bleibt ist eine Coming-of-age-Geschichte, die als Hommage an frühe Stummfilmgrößen wie Charlie Chaplin oder Buster Keaton zu verstehen ist. (Vgl. OQ 10)

Auch wenn KritikerInnen meinen, dass Kusturica mit *Promise me this* mit zu viel Slapstick und zu wenig politischem Inhalt im Dunklen tappt, so schafft es der Regisseur ihn trotzdem noch ins rechte Licht zu rücken. So wird der Film in Serbien zwei Jahre lang nur in einem einzigen Dorfkino gezeigt, um auf den schlechten Zustand der Lichtspielhäuser des Landes aufmerksam zu machen. (Vgl. OQ 11)

13.5.2 Filminhalt

Der junge Zane lebt mit seinem Großvater in einem serbischen Bergdorf. Außer ihnen wohnt dort nur noch Bosa, eine Lehrerin, die dem Großvater schöne Augen macht. Bosa ist aus Liebe zum Großvater in das Dorf gezogen. Sie läuft ihm hinterher und möchte, dass er sie heiratet. Er weigert sich jedoch, weil sie ihn anscheinend mit anderen Männern hintergangen hat. Sobald jedoch Bosas Verehrer einen Schritt in das Dorf wagen, stellt ihnen der Großvater Fallen, mit denen er sie außer Gefecht setzen will. Der Landesschulinspektor, der auch ein Verehrer von Bosa ist, lässt die Schule mit der Begründung schließen, dass nur ein Kind (Zane) für den Unterricht zu wenig sei. Bosa ist aufgelöst, da sie ihren Job verliert.

Der Großvater hat Angst, weil er nicht weiß, was aus Zane werden soll, wenn er stirbt. Deshalb schickt er Zane in die Stadt, um einen Auftrag zu erfüllen. Er möchte, dass Zane eine Kuh verkauft, sich ein Souvenir besorgt, dem Großvater eine Ikone vom Heiligen Nikola mitnimmt und sich eine Frau findet. Zane verspricht, die Wünsche des Großvaters zu erfüllen und macht sich auf den Weg in die Stadt. Kaum in der Stadt angekommen, trifft er bereits auf einige Mafiosi, die es ihm erschweren, seinen Auftrag zu erfüllen. Sie stehlen Zanes Kuh, die er mit Hilfe seiner Vetter zurückholt. Währenddessen lernt Zane die hübsche Jasna kennen, in die er sich sofort verliebt. Jasna ist ein lustiges, hübsches Mädchen, das sich stets korrekt verhält. Zane verfolgt sie bis zu ihrer Wohnung. Dort wird Jasna von Schulkollegen belästigt, die behaupten, dass Jasnas Mutter als Prostituierte arbeitet. Zane kommt dazu und beginnt mit ihr ein Gespräch. Sie glaubt, dass er sie ärgern möchte und wirft ihm einen Blumenstock auf den Kopf. Während Jasna davon überzeugt ist, dass ihre Mutter als Lehrerin angestellt ist, findet Zane die Wahrheit heraus: Jasnas Mutter arbeitet tatsächlich als Prostituierte für einen Mafiaboss. Jasnas Mutter wurde zur Prostituierten, da sie Schulden bei ihm hat. Er erhöht ständig den Zinssatz und macht ihr die Abbezahlung und damit die Befreiung unmöglich. Er droht ihr darüber hinaus, dass er auch Jasna zur Prostitution zwingen wird, wenn sie ihre Schulden nicht begleichen kann.

Während Bosa im Dorf versucht, das Herz des Großvaters zu erobern, probiert Zane dasselbe bei Jasna in der Stadt. Der Großvater ziert sich und möchte, dass Bosa ihn in

Ruhe lässt. Erst als diese einen Heiratsantrag vom Schulinspektor bekommt, wird der Großvater eifersüchtig.

Zane erfährt, dass der Mafiaboss Jasna zur Prostitution zwingen möchte und versucht sie zu warnen. Doch es ist bereits zu spät. Dieser bringt Jasna in sein Bordell und lässt sie von einer erfahrenen Prostituierten schminken und sie über die Regeln des Hauses aufklären. Zane schmiedet einen Befreiungsplan, mit Hilfe seiner Vetter und Jasnas Mutter kann er die junge Frau befreien. Sie fliehen aus der Stadt. Der Mafiaboss und sein Schlägertrupp verfolgen die Flüchtenden und finden sie. Abermals können sich Zane, Jasna, ihre Mutter und die Vetter aus seinen Fängen befreien. Die Vetter bringen Zane und Jasna in das Bergdorf.

Dort wird gerade die Hochzeit von Zanes Großvater und Bosa gefeiert. Doch die Freude hält nur kurz, die Mafiosi haben sie wieder gefunden und greifen diesmal schwer bewaffnet an. Das Dorf leistet Widerstand und vertreibt die Banditen. Der Großvater schlägt Zane vor, eine Doppelhochzeit zu feiern. Zane hält dem entgegen, dass er Jasna noch nicht einmal einen Antrag gemacht habe. Der Großvater wischt die Bedenken als nebensächlich vom Tisch und meint, dass sie das noch früh genug herausfinden werde. Jasna erfährt es dann auch und ist überglücklich. Die beiden heiraten. Mit den Worten *“The (happy) End”* endet Kusturicas Film.

13.5.3 Die Frauen im Film

- Bosa: Sie arbeitet als Lehrerin und lebt als einzige Frau im Bergdorf. Verliebt ist sie in den Großvater, der sie von sich wegstößt, Bosas Verehrer jedoch als Kontrahenten ansieht. Bosa kokettiert mit dem Kontrahenten und versucht den Großvater eifersüchtig zu machen. Immer wieder bietet sie ihm an, mit ihm zusammen zu sein. Der Großvater wirft ihr Affären mit verschiedenen Männern vor und will anscheinend deshalb keine Beziehung mit ihr. Am Schluss wird sie endlich von ihm geheiratet – worauf sie offenbar ein Leben lang gewartet hat. Wegen des Großvaters ist sie im Dorf geblieben, obwohl sie ihren Beruf dort nicht ausüben kann. Ihr einziges Ziel scheint die Heirat zu sein.

- Jasna: ist eine hübsche junge Frau. Sie ist noch sehr verspielt und symbolisiert Reinheit und Unschuld. Als „braves Mädchen“ verhält sie sich sehr korrekt: Sie hat offensichtlich keinen Geschlechtsverkehr. Zane verliebt sich beim ersten Anblick in sie und versucht ihr Herz zu erobern. Als sie von dem Mafiaboss zur Prostitution gezwungen wird, weint sie und fällt in die Arme ihres „Retters“ Zane, der sie befreit. Auch hier ist die Heirat, die einzige Möglichkeit der Befreiung, da Jasnas Möglichkeiten sich auf die Heirat oder die Prostitution beschränken.
- Jasnas Mutter: Sie versucht vor ihrer Tochter eine Scheinwelt aufrechtzuerhalten. Dass sie in einem Bordell arbeitet, verheimlicht sie vor ihr. Sie kam anscheinend unbeabsichtigt in diese Situation, da sie bei dem Mafiaboss Schulden gemacht hatte und er sie zwang, sie „abzuarbeiten“. Sie möchte ihre Tochter beschützen und ihr das gleiche Schicksal ersparen.

14 Filmanalytische Erarbeitung der Frauenbilder

Nachdem ich im Teil I dieser Arbeit durch die Auseinandersetzung mit Feministischer (Film-) Theorie einen Einblick in die verwendeten Begriffe gegeben und die theoretische Ausrichtung deutlich gemacht habe, wurde in Teil I die Methodenwahl und der weitere Forschungsverlauf strukturiert. Die Methodenwahl wurde daraufhin um die theoretische Fundierung ergänzt. Als nächster Schritt folgte die Durchführung der Analyse, durch Informationen zum Regisseur, der Inhaltsangabe der Filme und der Extrahierung der einzelnen Frauenfiguren. Auf Grundlage dieser Frauenfiguren beginnt der filmanalytische Teil dieser Arbeit. Zunächst werden Sequenzprotokolle erstellt, durch die ein schriftlicher Überblick über die einzelnen Filme ermöglicht wird. Danach werden die einzelnen Frauenfiguren mit Hilfe von Einstellungsprotokollen analysiert.

14.1 Filmanalytische Fragestellungen

Für die Feinanalyse der einzelnen Frauenfiguren ergeben sich folgende Forschungsfragen:

Für die **Ebene des Inhalts und der Narration:**

1. Zeigt der Film eine andere Dimension, außer der Beziehung der Frau zu dem jeweiligen Mann (und ihren Kindern)?
2. Gibt es für die Frauenfiguren etwas außerhalb ihres direkten Umfelds (Mann/Haushalt)?
3. Verändert die Frau ihre Situation selbstständig?
 - a. Wenn ja, wie?
 - b. Wenn nein, warum?

Für die **Ebene der Figuren:**

4. Äußert sich die jeweilige Frau zum politischen Thema des Films?
5. Wozu spricht sie? Welche Themen spricht sie an?

Für die **Ebene der Ästhetik und Gestaltung:**

6. Wie wird der weibliche Körper dargestellt?
 - a. Wird der weibliche Körper im Detail gezeigt?
7. Wie wird der Blick auf den weiblichen Körper inszeniert?

14.2 Durchführung der Filmanalyse

Die Filmanalyse wird einerseits durch Sequenzprotokolle und andererseits mittels Einstellungsprotokollen durchgeführt. Das Sequenzprotokoll ermöglicht eine

Verschriftlichung des filmischen Inhaltes und die Einteilung des Films in einzelne Sequenzen. Die Sequenzen werden zum Zeitfenster für die Feinanalyse, die mit Hilfe von Einstellungsprotokollen durchgeführt werden soll. Die Einstellungsprotokolle sollen die genaue Erfassung der filmischen Strukturen ermöglichen.

Sequenzprotokolle der einzelnen Filme

- Die einzelnen Sequenzprotokolle sind im Anhang A zu finden.

Einstellungsprotokolle der einzelnen Filme

- Die Einstellungsprotokolle sind im Detail in Anhang C zu finden.

Damit schließe ich die Analyse der von Kusturica kreierten Frauenbilder und widme mich im nächsten Schritt den Ergebnissen.

Teil IV: Ergebnisse

15 Kusturica und seine Frauenbilder

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Analyse durch die Einstellungsprotokolle vorgestellt. Die Forschungsfragen zur Filmanalyse werden in der Zusammenfassung der jeweiligen Frauenfigur beantwortet. Danach widme ich mich der Typisierung der Frauenfiguren. Dies erfolgt durch einen von mir entworfenen Raster, der in vier Frauentypen aufgegliedert ist. Hier werden die einzelnen Frauenfiguren dem jeweiligen Typ, dem sie entsprechen, zugeordnet. Daraus ergibt sich eine Typologie für die von Kusturica kreierten Frauenbilder. Erst dann werden die einzelnen Analyseeinheiten, die als Diskursfragmente zu verstehen sind, in Beziehung zueinander gestellt. Daraus ergeben sich einzelne Diskursstränge, die Kusturica in Hinblick auf die Kategorie "Frau" erzeugt. Hier widme ich mich der Beantwortung der Forschungsfragen und der Überprüfung meiner Thesen.

15.1 Die Frauenfiguren in den Filmen

Erinnerst du dich, Dolly Bell?

Ergebnisse der Frauenfiguren: Dolly Bell und Dinos Mutter

15.1.1 Frauenfigur: Dolly Bell

Dolly Bell ist eine hübsche junge Frau, die allerdings nicht besonders intelligent erscheint. Sie folgt Cica, um dem perspektivenlosen Dorfleben zu entgehen, in dem der Weg in die Ehe die einzige Handlungsoption zu sein scheint. Dolly Bell glaubt, dass Cica sie zu einem Star machen wird, dieser hat jedoch ganz andere Pläne. Cica ist Zuhälter und will, dass Dolly Bell sich prostituiert.

Die erste Sequenz zeigt uns die Ankunft Dolly Bells bei Dino und die zweite Sequenz die Annäherung zwischen den beiden.

1. Sequenz

Dolly Bell lehnt an einer Mauer und wartet. Cica und Dino kommen dazu. Cica bezahlt Dino, damit er auf Dolly Bell aufpasst bis er wiederkommt. Dolly Bell richtet den Blick weg von den Männern und kaut unsicher auf ihrer Kette herum. Dino starrt Dolly Bell an und verspricht, dass er sich gut um sie kümmern wird. Cica richtet das Wort an Dolly Bell und meint, dass sie mit dem netten Typen mitgehen soll. Sie wendet sich ab und möchte der Anweisung nicht Folge leisten. Daraufhin schlägt Cica sie und befiehlt ihr, mit Dino zu gehen. Dolly schweigt und folgt. Dino führt sie zu einem Haus nebenan. Er bringt sie durch eine dunkle Rumpelkammer zu einer Dachbodenleiter und lässt sie vor ihm die Leiter hinaufsteigen. Mit einer Taschenlampe versucht er, unter ihren Rock zu blicken. Kusturica kreiert einen dreifachen Blick auf Dolly Bells Höschen: Durch die Kamera, durch Dino und durch den Zuschauer. Verstärkt wird dieser Blick durch das Licht der Lampe, die Dino auf ihr Höschen richtet.

Dolly Bell und Dino kommen am Dachboden an. Ihr Blick ist skeptisch. Sie setzen sich beide auf die am Boden liegende Matratze. Dolly zieht ihre Strümpfe aus, was Dino verlegen macht.

2. Sequenz

Dino und Dolly Bell reparieren und reinigen den Taubenverschlag. Der Bildaufbau ist eindeutig definiert und geteilt. Links befindet sich Dolly Bell und putzt, der Ausschnitt ihrer Bluse ist tief. Hinten rechts füttert Dino die Tauben im Käfig. Nachdem er die Tiere gefüttert hat, befreit er sie aus dem Käfig. Dolly Bell setzt sich im Taubenverschlag auf die Matratze und hat einen Wasserkrug in der Hand. Sie bittet Dino zu sich. Als Dino die Tauben aus dem Käfig frei lässt, beginnt der Flirt zwischen ihnen. In der Freilassung der Tauben versinnbildlicht sich der Ausbruch der unterschwelligen Erotik zwischen Dolly und Dino. Nebeneinander sitzend kommen sie sich näher. Es entwickelt sich Intimität. Als Dino Dolly küssen möchte, leert sie zärtlich ein wenig Wasser aus dem Krug über ihn. Er macht dasselbe bei ihr. Sie lachen und lehnen sich nach hinten auf die Matratze. Dolly Bell versucht, Dino die Technik des Küssens beizubringen. Sie ist die Erfahrene, die ihrem Schüler Nachhilfe gibt. Dolly Bell wird hier als der aktive Part gezeichnet. Diese Aktivität muss allerdings vor dem

Hintergrund ihrer Gefangenschaft relativ gesehen werden. Dino wurde bezahlt, um auf Dolly aufzupassen. Cica hat sie in diese unfreie Situation gebracht. Dino stützt diese unfreie Situation aber, indem er sie auf seinem Dachboden festhält. Schließlich wird die Kussszene von einer Taube unterbrochen. Durch die Freilassung der Tauben begann die Intimität der beiden und durch eine Taube wird sie auch beendet. Dolly Bell und Dino liegen auch weiterhin auf der Matratze und reden, bis Dinos kleiner Bruder von der Straße nach Dino ruft.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Dolly Bell“

Dolly Bell wird als naive Figur mit niedrigem Bildungsgrad gezeichnet. Sie versucht zwar, aus ihrem perspektivenlosen Leben im Dorf auszubrechen, legt ihre Zukunft jedoch in die Hände des Mannes Cica. Dieser reicht Dolly an Dino weiter, der sie verwahren soll, bis Cica wieder Zeit hat, ihren weiteren Werdegang zu bestimmen. Dollys Interessen werden durch Dinos Interessen geweckt und begrenzt – er erzählt ihr von Kommunismus und Hypnose. Über diese Themen hinausgehende Fragen stellt sie nicht, eine eigene Meinung bringt sie nicht zum Ausdruck. Im Austausch bietet Dolly Dino ihren Körper, für sie scheint dieser das Einzige zu sein, das sie zu bieten hat. Im Bereich der Sexualität übernimmt sie den aktiven Part, Partner und Ort sind jedoch nicht selbstbestimmt, sondern gehen auf den Befehl Cicas zurück. Selbst gewählt hat die Protagonistin nicht einmal ihren Namen – Dolly Bell, diesen hat ihr Cica nach einer bekannten *“exotischen Tänzerin”* gegeben. Gerade er bringt aber auch ihre Rolle in der Handlung markant zum Ausdruck: Der Begriff Dolly weckt Assoziationen zu einer Puppe, Bell scheint auf ihre äußerliche Schönheit hinzuweisen. Dolly Bell ist eine reizvolle Puppe, die man weiterreichen und zur Belustigung heranziehen kann. Wenn man ihrer überdrüssig ist, kann man sie einfach beiseite stellen. Natürlich wird der Puppe in der Zuwendung zu ihr auch Wohlwollen und Zärtlichkeit entgegengebracht, keiner der Männer ist jedoch bereit, sie als Subjekt anzuerkennen. Auch Dolly selbst scheint keine Alternativen zu dem von Cica vorgegebenen Weg zu sehen. Sie lässt den Missbrauch an ihr geschehen, zeigt zwar ihre Verzweiflung darüber, versucht jedoch nicht auszubrechen. Ihr Befassen mit politischen Themen begrenzt sich auf Fragen. Die Meinung Dinos, die er in seinen Antworten zum Ausdruck bringt, scheint ihr zu genügen. Dollys Körper wird freizügig dargestellt, in der Szene, in der sie vor Dino die

Leiter hinaufklettert geradezu ausgeleuchtet.

15.1.2 Frauenfigur: Dinos Mutter

Dinos Mutter ist während des ganzen Films auf ihre Rolle als Ehefrau beschränkt. In der ersten Sequenz wird das Ausmaß dieser Positionierung sichtbar und die zweite Sequenz leitet den Wegfall der Rahmenbedingungen ein, die ihre Rolle definiert und manifestiert haben.

1. Sequenz

Dinos Vater ist Parteimitglied. Aus diesem Grund hält er mit seiner Familie regelmäßig ein Plenum ab. Weder die Mutter noch die Tochter sind Teil dieses Plenums. Lediglich die männlichen Familienmitglieder dürfen hier mitbestimmen. Die Frauen sind von der Entscheidungsfindung und Mitsprache ausgeschlossen. Selbst als der Vater nicht anwesend ist, sitzt die Mutter nicht am Esstisch, obwohl ein Platz zentral frei bleibt. Nach dem gleichzeitig stattfindenden Abendessen schickt die Mutter die Kinder ins Bett. Als später der Vater betrunken heimkehrt, wird das Plenum wieder einberufen und die Kinder müssen aufstehen. Während die männlichen Familienmitglieder bei Tisch sitzen, setzt sich die Mutter auf einen Sessel, der abseits steht. Auffällig ist auch, dass die Mutter nicht nur für Kochen und klassische Haushaltsführung zuständig ist, sondern auch bei Reparaturarbeiten die notwendigen Lösungen parat haben muss, wie die Wasserschüssel unter dem kaputten Dach. Unter den Kindern herrscht eine strenge Hierarchie. So wird mit dem jüngeren Bruder das Essen nicht geteilt, sondern es ihm weggenommen. Die einstweilige Lösung für das Loch im Dach, das weder von Vater noch von den Söhnen repariert wurde – die Wasserschüssel –, wird vom Vater verspottet und später umgekippt.

2. Sequenz

Das Röntgenbild wird in der Familie in einer Kette weitergegeben. Als Dino es gegen das Fenster hält, fragen seine Freunde, ob er hinauskommen möchte. Zwischen ihnen und ihm hält er das Röntgenbild als eine Art Mauer. Er verneint und bleibt bei der

Familie. Die Mutter sitzt zum ersten Mal am Tisch. Beim Hinsetzen hält sie das Röntgenbild wie eine Eintrittskarte in den Händen, um an den Tisch zu gelangen. Dino schleicht sich leise hinaus, um zu Dolly Bell zu gehen. Die Familie ist ihm wichtiger als seine Freunde, allerdings nicht als Dolly Bell. Der Vater beruft ein außerordentliches Plenum ein, um sein Testament zu verkünden. Dabei baut er unglaubliche Spannung auf. Als er die Gegenstände benennt, die er seiner Frau vermacht, sitzt er bereits nicht mehr neben ihr, sondern wäscht sich die Hände. Er hinterlässt ihr lediglich seine Kleidung. Die für ihn wertvollen Dinge, wie neun Bücher des reinen Marxismus, vermacht er alleinig seinem Sohn Dino. Aber zu diesem Zeitpunkt ist dieser schon nicht mehr im Zimmer.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Dinos Mutter“

Die Rolle von Dinos Mutter beschränkt sich auf die der Hausfrau und Mutter. Ihre Gedanken drehen sich allein um die Familie und die Abwicklung des Haushalts. Doch auch dafür erfährt sie nicht die Anerkennung, die ihrem „Expertinnenstatus“ entsprechen würde. Am Familientisch, dem zentralen Ort der Zusammenkunft der Familie, hat sie keinen Platz, ihre Lösungsansätze werden verhöhnt. Der Vater, der leidenschaftlich mit den ideologischen Entwicklungen seines Landes mitlebt, behandelt sie nicht als Partnerin, mit der er seine Interessen teilt, sondern grenzt sie klar aus. Weder gedanklich noch räumlich hat die Mutter Zutritt zur Welt außerhalb ihres Hauses – selbst die Einkäufe werden auf Geheiß des Vaters durch die Kinder erledigt. In der Verteilung seines Erbes bringt ihr Mann nicht nur seine Gleichgültigkeit gegenüber ihr als Person, sondern auch seine Geringschätzung zum Ausdruck. Die Themensetzung der Mutter beschränkt sich auf Angelegenheiten des Haushalts und der Familie. Als sich die Rahmenbedingungen mit dem Tod des Vaters grundlegend verändern, setzt auch sie zögerliche Schritte, um aus ihrem eingeschränkten Aktionsradius hervorzutreten. Bereits das Röntgenbild, ein Sinnbild für das bevorstehende Ende des Patriarchen, dient der Mutter gleichsam als Eintrittskarte zum Familientisch. Nach dem Tod des Vaters setzt sie diesen Weg konsequent fort und verlässt in der Handlung erstmals das Haus. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine selbstbestimmte Abkehr von ihrer dienenden Rolle, erst der Wegfall des dominanten Gatten macht den Weg aus dem Haus für sie überhaupt sichtbar. Der Körper der Mutter wird völlig asexuell dargestellt, nicht einmal

als Objekt wird sie in einen lustvollen Kontext gestellt, ihre Rolle ist dienend und das nur im zweckmäßigen Sinn.

Papa ist auf Dienstreise

Ergebnisse der Frauenfiguren: Sena und Ankica

15.1.3 Frauenfigur: Sena

Sena ist Näherin, hauptberuflich jedoch Ehefrau und Mutter. Als ihr Ehemann Mehmed (Mesa) denunziert wird, muss sie sich alleine um die Familie kümmern. Sie leidet unter der Untreue ihres Ehemannes, verzeiht ihm jedoch immer wieder und versucht die Familie zusammen zu halten. Die erste Sequenz zeigt ihre Konfrontation mit Ankica, nachdem sie vom Verrat ihres Mannes erfahren hat. Die zweite zeigt sie im handgreiflichen Konflikt mit Mesa.

1. Sequenz

Sena und Malik gehen in die Ausbildungsanstalt, in der Ankica arbeitet, da Sena mit ihr sprechen möchte. Während die beiden auf sie warten, beobachten sie Ankica beim Sportunterricht. Sie setzt sich schließlich zu ihnen und bietet Malik ein Bonbon an. Sena zieht Malik zur Seite und stellt Ankica zur Rede. Sie weiß von dem Verhältnis zwischen Ankica und Mesa. Er hat Sena alles gestanden und berichtet, dass Ankica ihn denunziert habe. Ankica bestreitet dies jedoch. Daraufhin bricht ein heftiger Streit zwischen den Frauen aus. Dieser gipfelt in einem Handgemenge, das von Malik beendet wird, indem er Ankica in den Arm beißt. Die Auseinandersetzung findet im Hof vor den Augen der SchülerInnen statt. Bezeichnend ist diese Szene in Hinblick auf die betrogene Ehefrau. Sena verzeiht ihrem Mann den Betrug und gibt lediglich der Frau die Schuld. Sena folgt ihrem Ehemann sogar in die Verbannung und wirft ihm den Betrug zwar vor, doch Schuld an der familiären Misere trägt vor allem Ankica. Dabei trifft Ankica letztlich keine Schuld. Die Denunzierung erfolgte durch Mesas Schwager, der seinen Rivalen beiseite schaffen wollte, um Ankica für sich alleine zu haben. Ankica ist demnach auch nur das Objekt der Begierde der einzelnen Männer.

2. Sequenz

Sena deckt den Tisch und schimpft Mehmed. Sie wirft ihm vor, sie zu betrügen. Mehmed ignoriert sie und legt sich ins Bett und stellt sich schlafend. Sena beschimpft Mehmed weiter und meint, dass es für die Familie besser sei, wäre er tot. Daraufhin steht er auf, sie geht auf ihn zu. Es kommt zu einem Streit und einem Handgemenge, letztlich gewinnt Mehmed aufgrund seiner körperlichen Überlegenheit die Oberhand und würgt Sena. Malik beendet die Szene, indem er sich dazwischen wirft. Er umarmt seine Mutter. Mehmed beruhigt sich und umarmt die beiden gemeinsam. Am Ende sitzen die vier gemeinsam harmonisch am Bett, essen und spielen Harmonika.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Sena“

Sena hat ihre Selbsterhaltungsfähigkeit aufgegeben und sich als Hausfrau und Mutter in die Abhängigkeit Mesas begeben, der sie hintergeht und betrügt. Ihre Äußerungen beschränken sich im Wesentlichen auf Klagen über Mesas Untreue. Selbst auf die Gestaltung ihres kleinen, klar abgesteckten Refugiums wirkt sie nicht bestimmend ein – dass ihr Mann den gemeinsamen Alltag verlässt, passiert ihr, die Hintergründe sind ihr vorerst unbekannt. Als sie schließlich über das Verhältnis zwischen ihrem Mann und Ankica und damit die Ursache der Verbannung von Mesa erfährt, gibt sie Ankica die Schuld an dem Verrat. Sie erkennt die Marodität des Verhältnisses zwischen ihr und ihrem Mann nicht an, sondern beschränkt sich auf Klagen. Ihre darin Ausdruck findende Befindlichkeit wird von Mesa nicht anerkannt, sondern mit Gewalt beantwortet. Ebenso wie seinen Verrat verzeiht sie ihm auch seine Gewaltausbrüche. Es entsteht der Eindruck, dass sie die Auseinandersetzung mit den Rissen im Mikrokosmos ihrer Familie scheut, da sie ein endgültiges Zerschlagen ihrer Familie mit sich bringen könnte und damit den Verlust ihrer (vermeintlichen) Daseinsberechtigung.

Weder sie selbst noch Mesa erkennen sie als eigenständiges Subjekt an. Sie selbst negiert ihre Bedürfnisse aus Angst vor dem Zerschlagen der Familie, Mesa ruht sich auf ihrer Abhängigkeit aus und lässt seinen egoistischen Trieben freien Lauf – sein Verhältnis zu Ankica bleibt trotz aller Klagen Senas bis zum Ende des Films aufrecht. Senas Reduktion auf die passive Ehefrau und Mutter findet auch in der Darstellung ihrer Sexualität Ausdruck. Eine einzige Szene zeigt sexuelle Intimität zwischen Mesa und ihr,

diese wird jedoch durch das Auftauchen eines Kindes unterbrochen.

15.1.4 Frauenfigur: Ankica

Zur Analyse der Figur Ankica wurden zwei essentielle Sequenzen des Films ausgewählt. Die erste Sequenz ist aus dem ersten Teil des Filmes gewählt, die zweite ist gegen Ende des Films angesiedelt. Ankica ist eine erfolgreiche Pilotin, die als erste Frau in Jugoslawien einen Jet fliegt. Sie ist selbstständig, hübsch und erfolgreich. Dieser Teil von Ankicas Leben wird im Film nur kurz thematisiert, wir lernen sie jedoch von einer anderen Seite kennen. Die erste Sequenz, die gewählt wurde, ist auch die erste, in der Ankica auftritt.

1. Sequenz

Mehmed und Ankica sitzen im Zugabteil beim Fenster. Er liest Zeitung und kommentiert eine politische Karikatur. Während Mesa ein politisches Thema aufgreift, wechselt Ankica sofort auf die Beziehungsebene. Mesa hält sich in Beziehungsfragen bedeckt und versteckt sein Gesicht wiederholt hinter dem Vorhang. Er blinzelt hervor und flirtet mit Ankica. Ein Passagier beobachtet das Spiel.

Mesa streicht mit dem Fuß unter Ankicas Rock. Als Ankica beginnt, seinen Fuß zu streicheln, zieht er diesen zurück und versteckt sich hinter dem Vorhang. Ankica stellt ihn zur Rede. Es kommt zum Streit. Ankica stürmt aus dem Abteil und läuft den Gang nach hinten. Sie öffnet eine Zugtür und stellt sich in die Tür. Mehmed sitzt alleine im Zugabteil. Er bittet einen Passagier um Feuer. Die beiden beginnen ein Gespräch. Der Passagier bietet Mehmed Hehlerware an, um Ankica wieder zu beruhigen. Mehmed kauft zwei Lippenstifte und sucht anschließend nach Ankica. Er findet sie vor der offenen Zugtür. Er zieht sie in den Zug, sie reißt sich los. Es kommt zum Streit, der sich in einer emotionalen Versöhnung auflöst. Mehmed und Ankica küssen sich. Nach dem Kuss gehen die beiden auf die Zugtoilette und flirten im Spiegel. Mehmed schenkt Ankica den Lippenstift, den sie sofort aufträgt. Sie küssen sich erneut, seine Hand fährt unter ihren Rock. Die Toilettentür wird geschlossen.

2. Sequenz

Mehmed zieht Ankica in den Keller, wo er sie an die Wand schleudert. Durch das Fenster neben ihr ist Mehmeds Sohn Malik beim Ballspiel zu sehen. Mehmed geht auf Ankica zu und schlägt sie mehrmals ins Gesicht. Er reißt ihr die Kleider vom Leib und wirft sie auf einen Strohhallen. Anschließend "nimmt er sie", sie lässt ihn gewähren. Währenddessen sieht man Malik vor dem Fenster Ball spielen. Er läuft seinem Ball nach, der zum Kellerfenster rollt und sieht seinen Vater und Ankica beim Geschlechtsverkehr am Boden. Er bleibt stehen und beobachtet die beiden, der Geschlechtsverkehr wird aus seiner Blickperspektive gezeigt. Mehmed uriniert nach dem Geschlechtsverkehr neben Ankica auf den Boden des Kellers. Die Hochzeitsgesellschaft ist während der Vorkommnisse im vollen Gang.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Ankica“

Ankica ist eine Frau, die als Sportlehrerin an einer Militäarakademie selbsterhaltungsfähig ist und Prestige genießt. Sie verwirklicht sich, ihre Fähigkeiten als Pilotin finden in der breiten Öffentlichkeit Anerkennung. Die Lebensstruktur, in die sie eingebettet ist, würde eine selbstbestimmte Positionierung ihrer Rolle innerhalb der Handlung nahe legen. Und doch ist auch Ankica letztlich nur Objekt der Begierde männlicher Protagonisten. Sie hat ein Verhältnis mit Mesa, steht gegenüber seiner Frau immer nur in der zweiten Reihe. Ihre Versuche, ihren Status zu verändern und im Leben Mesas nicht länger nur Lustobjekt zu sein, beschränken sich auf Bitten. Er wiederum speist sie mit kleinen Geschenken ab und vertraut darauf, dass sie keinerlei Schritte setzt, um sich aus der entwürdigenden Situation zu befreien. In der zweiten Sequenz bringt Mesa die Reduktion Ankicas auf ein Sexobjekt drastisch zum Ausdruck. Er nimmt ihren Körper und lässt sie benutzt am Boden liegen, uriniert neben sie. Nicht einmal mehr zum Schein versucht er ihr – etwa mit Geschenken – zu gefallen, er ist sich ihrer Verfügbarkeit sicher, ebenso wie er sich der Ergebenheit seiner Frau sicher sein kann.

Auch Mesas Schwager, der sich während eines Moments Ankicas Selbstverwirklichung in sie verliebt (sie fliegt als erste Frau bei einer Militärfeierlichkeit einen Jet), macht sie letztlich nur zum Objekt seiner Begierde. Er möchte eine Beziehung mit ihr führen, eine

selbstbestimmte Entscheidung Ankicas kommt für ihn als Weg dorthin gar nicht erst in Frage. Statt Ankica als Subjekt wahrzunehmen, konzentrieren sich seine Bemühungen auf die Ausschaltung seines Kontrahenten Mesa. Dessen Wegfall geht für ihn mit der Erfüllung seines Beziehungswunsches einher, die Wünsche Ankicas werden weder als Hemmnis noch als Zugang zu ihr wahrgenommen. Die Gefühle des Schwagers wurden durch Ankicas Subjektrolle geweckt, die einzige Möglichkeit, diese auszuleben, sieht er jedoch in ihrer Vergegenständlichung. Ankica fügt sich in diese Positionierung, obwohl sie Mesa liebt.

Kusturicas Fokus auf das Objekt Ankica findet auch in ihrer Themenwahl Ausdruck. Sie spricht nicht über die politischen Elemente der Handlung, bringt ihre Fähigkeiten und ihr Wissen nicht verbal zum Ausdruck. Vielmehr begibt sie sich in Gesprächen immer auf die Beziehungsebene, in der sie stets die passive, wartende Rolle innehat.

Underground

Ergebnisse der Frauenfiguren: Vera und Natalija

15.1.5 Frauenfigur: Vera

Veras Rolle ist auf die der Ehefrau und Mutter beschränkt. Ihr Leben besteht nur aus Crni und ihrer Schwangerschaft. Die erste Sequenz zeigt die Verzweiflung einer Ehefrau, die um ihre Familie bangt, während die zweite Sequenz sich mit ihrer Rolle als Mutter befasst.

1. Sequenz

Mit stoischer Gelassenheit gehen die hochschwangere Vera und ihr Ehemann Crni ihren alltäglichen Beschäftigungen nach. Hinter dem geschlossenen Fenster ist Vera beim Schuheputzen zu sehen. Sie kümmert sich nach wie vor unbeeindruckt vom Kriegsgeschehen um den Haushalt. Sie putzt aber nicht nur die Schuhe, sondern auch das Gesicht Crnis – eine archetypisch mütterliche Tätigkeit.

Die geputzten Schuhe werden von einem Elefanten vom Fensterbrett gestohlen. Der Elefant, der beim Fenster hereinsieht und die Schuhe stiehlt, steht als Symbol für den

ignorierten Krieg, der nicht nur offensichtlich vor der Haustür stattfindet, sondern auch zu materiellen Verlusten führt.

Als die Lampe von der Decke fällt und an einer offenen Stromleitung hängen bleibt, will Vera diese ergreifen. Crni hält sie zurück, um das Problem auf martialische Weise zu lösen. Er beißt das Stromkabel mit den Zähnen durch. Crni bleibt auch während der heftigen Gefechte nicht bei seiner Frau, sondern geht zurück in den Untergrund. Er lässt sie trotz Schwangerschaft in der Gefahr alleine. Als er sie zum Abschied küsst, sind dies keine Küsse eines Liebespaares, sondern freundschaftliche Küsse. Crni küsst Vera nicht nur auf die Wangen, sondern auch auf den schwangeren Bauch. Sie macht ihm Vorwürfe und meint, dass er sie betrügen würde und nur in den Untergrund ginge, um die "Hure" zu sehen. Sie meint, er sei ein Ehebrecher, besitze keinen Charakter und außerdem wisse die ganze Stadt von seiner Affäre mit dieser Schauspielerin. Crni droht Vera Schläge an, die er ihr verpassen würde, wenn sie nicht schwanger wäre. Sie wirft ihm aber weiterhin die Affäre vor. Beim Verlassen des Hauses meint Crni, dass sich Vera schämen solle.

Nach dem eher gemächlich wirkenden Elefanten kommt ein Löwe ins Bild, der brüllend durch die Straße zieht. Er kann als Warnung gesehen werden, dass dieser Krieg noch gefährlich und unberechenbar wird.

2. Sequenz

Vera muss mit einigen Menschen in den Keller, um sich hier vor den Nationalsozialisten in Sicherheit zu bringen. Eine große Menschenmenge verrichtet verschiedene Tätigkeiten in diesem großen Keller. Vera steht auf der Treppe und blickt hilfesuchend zum Ausgang des Kellers. Ihr Blick in den Keller und das bunte Treiben dort lässt auf Zweifel schließen. Plötzlich bekommt die hochschwangere Frau Schmerzen und muss sich hinsetzen. Sie rutscht Stufe für Stufe die Treppe hinunter. Ivan stellt sich Vera hilfegebend zur Seite. Der bunte Papagei, den er seit dem Zoobrand auf seiner Schulter trägt, ist wie ein Gleichnis auf Ivan selbst. Durch seine geistige Behinderung und seine Sprachprobleme ist er ein Außenseiter, in Hinblick auf die sonst klassischen männlichen Rollenbilder in Kusturicas Filmen. Er ist nicht aggressiv, sondern nimmt die Frauen ernst. Vera vertraut sich ihm mehrmals an, möglicherweise

weil Ivan als Mann keine Bedrohung für sie darstellt.

Vera, die von Crni vor allem als Mutter und Ehefrau gesehen wird, stirbt, nachdem sie ihm einen Sohn geboren hat. Sie hat damit ihren Zweck erfüllt, ihren Beitrag geleistet. Die gesamte Menschentraube, die sich während der Geburt um sie gebildet hat, löst sich auf, sobald der Junge geboren ist. Auch die Geburtshelferin widmet sich dem Jungen. Nur Ivan nimmt sich Zeit für die sterbende Vera.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Vera“

Vera wird nur im Zusammenhang mit ihrem Ehemann oder in ihrer Rolle als Mutter dargestellt. Der Krieg interessiert sie nur als störendes Element ihres Lebens. Sie beschäftigt sich nicht mit dem Krieg aus seiner politischen Perspektive, sondern nur in Hinblick auf die Unruhe, die er innerhalb ihrer Beziehung verursacht. Vera kann ihre Situation nicht eigenständig verändern, da sie hochschwanger und abhängig von ihrem Mann ist. Sie ist weder berufstätig, noch scheint sie irgendwelche Ambitionen außerhalb ihrer Ehe zu hegen. Sie spricht lediglich über ihre Beziehung zu Crni oder über ihr Ungeborenes. Ihr Körper wird nicht explizit dargestellt, lediglich ihre Schwangerschaft wird deutlich. Ansonsten wird sie als asexuelles Wesen gezeichnet. Mit der Erfüllung ihrer Pflicht, einen Nachkommen zu gebären, stirbt sie. Der Tod der Mutter erinnert an die Szene während der Bombardements im Zoo, als die Affenmutter von Soni stirbt. In beiden Fällen ist Ivan als Hüter des Babys zur Stelle und in beiden Szenen scheint die Aufgabe der Mutter mit der Entbindung der Nachkommen beendet zu sein.

15.1.6 Frauenfigur: Natalija

Natalija ist eine berühmte Theaterschauspielerinnen und wird von vielen Männern umworben. Letztlich heiratet sie dennoch Marko und gibt damit ihren Beruf auf. Die erste Sequenz zeigt Natalija noch als berufstätige Frau, die durch Crni entführt wird, und in der zweiten Sequenz wird die Transformation zur Ehefrau deutlich.

1. Sequenz

Crni und Marko sind gekommen, um einen Auftritt Natalijas im Theater zu sehen.

Natalija spielt die Hauptrolle in einem deutschsprachigen Stück. Die erste Reihe im Theater ist gespickt mit deutschen Offizieren, darunter Franz, der Natalija anheimelt und bereits mit einem Strauß Rosen im Publikum sitzt. Die deutsche Sprache wirkt bei den beiden SchauspielerInnen völlig unpassend. Lediglich die deutschen Offiziere im Publikum sind begeistert. Marko und Crni betreten eine der bereits besetzten Logen und zwingen sich hinein. Sie sorgen für Unruhe und ziehen sich den Unmut der feinen Gesellschaft zu. Diesen ignorieren sie allerdings völlig. Crni entscheidet sich, Natalija sofort von der Bühne mitzunehmen. Er geht runter in die Souffleuskammer, um mit Natalija Kontakt aufzunehmen. Diese schickt ihn weg und hat hier das letzte Mal das Heft in der Hand. Natalijas Auftritt ist immer wieder von Zwischenapplaus unterbrochen – sie ist klar sichtbar der Star dieses Stücks. Bei einem Zwischenapplaus macht sie eine bewusste Pause und blüht sichtlich auf. Sie provoziert beinahe den Applaus. Crni geht zur Bühne und wartet auf der Seite. Er holt sich ein Seil und lässt sich auch vom Theaterdirektor nicht aufhalten, die Bühne zu betreten. Er marschiert mit dem Seil auf die Bühne. Er gibt dem Publikum vor, Teil des Stückes zu sein. Natalija ist verwirrt, lässt ihn aber nach kurzem Zögern gewähren. Crni zwingt den Schauspieler, ihn und Natalija Rücken an Rücken zu fesseln. Er erklärt dem Publikum, dass er sie jetzt mitnehmen müsse, damit sie künftig gemeinsam leben könnten. Als sie aneinander gefesselt sind, wird Franz, der deutsche Offizier, aktiv. Er stellt Crni zur Rede. Dieser ist in Nahaufnahme frontal zu sehen. Natalija, die während des gesamten Auftritts klar im Mittelpunkt des Geschehens gestanden ist, ist plötzlich nicht mehr zu sehen. Lässt sich eine Frau an einen Mann fesseln, wird sie plötzlich hinter ihm unsichtbar. Crni marschiert mit Natalija am Rücken mühelos über die Bühne ohne Einschränkung seine Bewegungsfreiheit. Er wirkt, als würde er die Fesseln gar nicht spüren, während Natalija seinen Bewegungen völlig hilflos ausgesetzt ist. Sie wird einfach mitgeschleift. Der deutsche Soldat, der sich ihnen in den Weg stellt, wird von Crni niedergeschossen. Im daraufhin ausbrechenden Chaos flüchtet Crni mit Natalija am Rücken hinter die Bühne. Ohne großen Widerstand nimmt er sie mit. Er führt sie von dem Ort, an dem sie soziale Anerkennung und Selbstbestimmung erlebte direkt in den Underground, dort, wo er lebt und arbeitet. Das selbstbestimmte Leben Natalijas ist damit beendet. Ab jetzt spielt sie nach den Regeln der beiden Männer Crni und Marko.

2. Sequenz

Marko ist als ehemaliger Verbrecher im Laufe der Revolution zur rechten Hand Titos aufgestiegen. Zur Eröffnung eines Denkmals wird er als Redner auftreten. Natalija, die früher eine eigenständige und erfolgreiche Schauspielerin war, ist inzwischen zur hübschen aber unselbstständigen Frau an der Seite des mächtigen Mannes verkommen. Für sie bleibt keine politische Anerkennung übrig. Nicht nur in der Inszenierung der Feierlichkeiten wird ihr keine Rolle zugedacht. Selbst als der Regisseur, der die Memoiren von Marko verfilmt, auftaucht, weil er Natalija verpflichten möchte, spricht er nicht mit Natalija darüber, sondern mit Marko. Dieser verbietet ihr, diese Rolle anzunehmen. Sie ist inzwischen völlig unter seiner Kontrolle. In der gesamten Szene bleibt Natalija stumm. Als Marko zur Ansprache an das RednerInnenpult tritt, steht ihm Natalija stumm zur Seite. Während der Rede weht die jugoslawische Fahne in der Bildmitte. Sie trennt das Bild in zwei Hälften und Natalija von Marko. Das Symbol für die nationale Politik steht damit zwischen ihnen. Das Bild von der stummen passiven Frau verfestigt sich als Marko das Pult verlässt und zur Statue geht, um sie zu enthüllen. Natalija steht alleine im Wind neben dem leeren RednerInnenpult. Die Botschaft des Bildes: Sie hat nichts zu sagen.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Natalija“

Für Natalija gibt es außerhalb ihrer Zweierbeziehung noch das Theater. Dieses muss sie jedoch aufgeben, nachdem sie Marko geheiratet hat. Natalija wird als hysterische Person gekennzeichnet, die im Laufe der Geschichte zur Alkoholikerin wird. Sie verändert ihre Situation nicht selbstständig, da Marko die Rivalen bei Seite schiebt.

Natalija ist unglücklich darüber, dass sie ihrem Beruf nicht nachgehen darf. Sie ist ebenfalls unzufrieden mit der Situation der Menschen im Keller. Als sie dies mit Marko bespricht, meint er nur, dass er doch alles nur für sie tue und dass sie verantwortlich für die drastischen Maßnahmen sei.

Das Leben ist ein Wunder

Ergebnisse der Frauenfiguren: Sabaha und Jadranka

15.1.7 Frauenfigur: Sabaha

Sabaha wird zu Beginn des Films als selbstständige junge Frau gezeigt. Sie arbeitet als Krankenschwester. Im Krankenhaus sieht sie Luka zum ersten Mal und findet auf Anhieb gefallen an ihm. Hier erfahren wir, dass sie Single ist und gerne einen Freund hätte. Bei Ausbruch des Bürgerkrieges im Jugoslawien der 1990er Jahre gerät die bosnische Muslimin in Kriegsgefangenschaft und wird zu Luka gebracht. Dieser soll die Gefangene hüten und sie gegen seinen Sohn Milos austauschen, der auf gegnerischer Seite gefangen gehalten wird. Die erste Sequenz umfasst den Tag, nachdem Sabaha in Lukas Obhut gestellt wurde. In der zweiten Sequenz hat sich Sabahas romantische Beziehung zu Luka bereits entwickelt.

1. Sequenz

Sabaha putzt kniend den Fußboden und sieht sich nebenher eine Fernsehsendung an. Luka hängt währenddessen die Vorhänge auf und richtet den Blick auf Sabaha. Der Postbote Velja kommt vorbei und wundert sich über das saubere Haus. Luka meint, dass Sabaha alles freiwillig geputzt habe und er sie nicht einmal darum bitten musste. Der Haushalt funktioniere einfach nicht ohne die „*Hand einer Frau*“. Die beiden Männer beobachten die putzende Sabaha durch ein Fenster. Der Blick ist dreifach auf sie gerichtet, durch die Kamera, die Männer und die ZuschauerInnen. Darüber hinaus wird der Blick auf die Frau durch einen Rahmen verstärkt.¹² Durch das Einrahmen der Frau wird sie zum Bild und damit zum Objekt degradiert. Was in dieser Szene dadurch verstärkt wird, dass Velja die Situation anzüglich kommentiert.

Die Männer setzen sich zum Tisch, um Schach zu spielen. Sabaha putzt währenddessen weiter. Sie findet im Kasten hübsche Kleidung und zieht diese an. Als sie sich bückt, um das Essen aus dem Rohr zu holen, wird ihr Hintern in Großaufnahme gezeigt. Velja gibt wieder anzügliche Statements von sich. Die Kleidung gehört Lukas Frau und als Luka sie darin sieht, beschimpft und schlägt er sie. Sie wehrt sich nicht und lässt die Prozedur über sich ergehen. Sie weint und schreit, sagt allerdings kein einziges Mal, dass er aufhören soll. Danach wird sie von Luka auf den Dachboden geschickt

12 Der Rahmen ist die Fassung eines Fensters. Die Frau wird eingerahmt gezeigt und dadurch zum Bild.

2. Sequenz

Die Sequenz beginnt im Landhaus. Der Postbote Velja weckt die beiden Verliebten. Er hat eine Überraschung für Luka. Es ist Jadranka, seine Frau. Luka freut sich nicht über diese Überraschung. Jadranka will sich mit ihrem Ehemann versöhnen. Sie entdeckt Sabaha und glaubt, dass sie Veljas Freundin ist. Sie trinken Kaffee und starren Sabaha an, diese lacht nur. Jadranka stellt fest, dass Sabaha nicht Veljas Freundin ist, sondern die Gefangene ihres Mannes ist. Sie bemerkt die Liebkosungen ihres Mannes gegenüber Sabaha und die Stimmung ändert sich.

Jadranka beschimpft Sabaha als Hure und als billiges Flittchen. Das lässt sich Sabaha jedoch nicht gefallen und die Frauen geraten in eine Schlägerei. Luka und Velja versuchen die Frauen zu beruhigen, scheitern aber kläglich. Sabaha wird von Jadranka an den Haaren aus dem Haus gezerrt und läuft weinend weg.

Jadranka schimpft ihr hinterher und meint, sie erlaube es nicht, dass eine Hure das Haus des Vaters besudelt. Sabaha weint draußen bitterlich. Luka läuft zu ihr, lässt sich jedoch von Jadranka provozieren und kehrt zum Haus zurück. Jadranka versucht Luka zu überzeugen, bei ihr zu bleiben. Sie ist unterwürfig und klammert sich an seinen Beinen fest. Sabaha läuft währenddessen weg. Luka fesselt seine Frau ans Bett. Sie ist angebunden wie Jesus auf dem Kreuz. Jadranka soll für ihre Sünden¹³ büßen. Luka lässt Jadranka gefesselt zurück und verlässt das Haus.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Sabaha“

Für Sabaha gibt es ab dem Moment, in dem sie in Gefangenschaft kommt, kein anderes Thema als Luka. Sie überlegt zwar kurz, ob sie fliehen soll, lässt dies dann jedoch sein. Sabaha kann zu Beginn der Handlung ihre Situation nicht eigenständig verändern, da sie in Gefangenschaft ist. Danach verliebt sie sich in Luka und will ihn nicht mehr verlassen.

Ihr Handlungsspektrum ist durch den von Luka festgelegten Rahmen determiniert. Sabaha ist sowohl im tatsächlichen wie auch im emotionalen Sinn seine Gefangene. Er bestimmt über ihre Bewegungsfreiheit und ihre Befindlichkeit, nach dem Prinzip

13 Ehebruch

„Zuckerbrot und Peitsche“ macht er Vorgaben für die Begegnung der beiden. So Sabaha Versuche setzt, aktiv auf die Situation Einfluss zu nehmen, sind diese stets durch den von Luka abgesteckten Aktionsradius begrenzt. Wendet er sich von ihr ab, läuft sie ihm nach.

Zum politischen Thema des Films äußert Sabaha sich nicht. Ihr Körper wird oft mit Hilfe von Detailaufnahmen ins Zentrum gerückt. Durch die sie beobachtenden Männer, die Kameraeinstellung sowie den Zuschauer wird sie dreifach beobachtet und dadurch zum Objekt des männlichen Blickes.

Lukas Ehefrau degradiert Sabaha zur Hure. Das legitimiert sie durch ihren Status als Ehefrau. Erst durch Lukas Entscheidung wird Sabaha wieder zur „ehrbaren“ Frau. Hätte sich Luka für seine Ehefrau entschieden, wäre Jadrankas Vertreibung von Sabaha legitim erschienen.

15.1.8 Frauenfigur: Jadranka

Jadranka ist Opernsängerin, die jedoch nach dem Umzug aufs Land ihrem Beruf nicht mehr nachgehen kann. Nun ist sie auf ihre Rollen als Ehefrau und Mutter beschränkt. Sie wird als narzisstische, „hysterische“ Person dargestellt, die ihren Ehemann verlässt, um mit einem Roma-Musiker heimlich zu verschwinden.

Die erste Sequenz¹⁴ beschäftigt sich mit ihrer Rückkehr zu ihrem Mann, nachdem sie ihn verlassen hat, während sich die zweite Sequenz mit ihrer „hysterischen“ Persönlichkeit auseinandersetzt.

1. Sequenz

Beschreibung der 1. Sequenz, siehe 2. Sequenz: Sabaha.

Ergänzung: Jadranka kommt, nachdem sie ihren Mann verlassen hat, wieder zu ihm zurück. Er hat sich in ihrer Abwesenheit in die junge Sabaha verliebt. Dennoch stellt

14 Die erste Sequenz in der Jadranka beschrieben wird, ist zugleich die zweite Sequenz, die für die Analyse von Sabaha verwendet wurde. Die Begründung hierfür ist, dass diese Sequenz für die Analyse von beiden Frauen essentiell ist und darüber hinaus einen Einblick in die unterschiedlichen Positionen von der Ehefrau und der Geliebten ermöglicht.

Jadranka Ansprüche auf ihren Ehemann, welche sie durch ihren Status als Ehefrau legitimiert. Sie beschimpft Sabaha als Hure und spricht ihr alle Rechte auf Luka ab. Die "rechtmäßige" Ehefrau wirft Sabaha aus dem Haus und meint, dass sie es nicht zulassen werde, dass Sabaha ihr Haus "*besudelt*". Danach wirft sie sich Luka zu Füßen und bittet ihn, bei ihr zu bleiben. Luka lehnt dies nicht nur ab, sondern fesselt die untreue Ehefrau auch noch ans Bett.

2. Sequenz

Die neue Zugsanbindung im Dorf wird mit einem großen Fest gefeiert. Jadranka hat ihren großen Gesangsauftritt, dieser wird jedoch zum Fiasko. Der Auftritt Jadranks wechselt zwischen anmutigen Tanzversuchen und komödiantischer Theatralik. Diese Tanzszenen wirken auf der großen Dorfbühne völlig deplatziert. Je länger der Auftritt dauert desto peinlicher scheint es für die Familie und Bekannten zu werden. Einmal klettert ihr Sohn auf die Bühne, um sie zum Aufhören zu bewegen. Dies misslingt ihm jedoch und er stellt sich nach wenigen Augenblicken wieder zu den Männern, die den Zug bewundern, und ignoriert den Auftritt von Jadranka. Seine Mutter ist ihm sichtlich peinlich, er schämt sich für sie.

Am Höhepunkt des Festes, als der Zug auf die Nebenbühne gehoben wird, versucht Jadranka die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen. Sie singt immer inbrünstiger, da sie keine Aufmerksamkeit mehr bekommt. Der Höhepunkt und das plötzliche Ende des Auftritts ist ein Tanzfehler, der sie von der Bühne fallen lässt. Anmerkend sei auch die Wahl des Liedes zu erwähnen, der die Zeilen "*Da ist der intellektuelle Mann, der die Zugschienen legt. Dies ist Männerarbeit.*" in sich trägt.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Jadranka“

Jadranka wäre gerne auch weiterhin ein Opernstar. Doch, nachdem sie ihrem Ehemann in die Einöde folgen musste, beschränkt sich ihr Leben weitestgehend auf ihre Beziehungen zu Männern und ihrem Sohn. Sie verändert ihre Situation zwar selbstständig, indem sie mit einem anderen Mann heimlich verschwindet, kehrt allerdings unterwürfig zu ihrem Ehemann zurück und möchte ihn für sich zurückgewinnen. Sie klammert sich an seine Füße und bittet ihn darum, die Familie

nicht zu zerstören. Ihrer Kontrahentin fühlt sie sich als rechtmäßige Frau von Luka überlegen. Sie sieht Sabaha als Zugehörige eines niederen Ranges, beschimpft Sabaha als Hure und wirft sie aus dem Haus.

Dass Jadranka ihren Mann verlässt, ist unüblich in der Darstellung von Kusturicas Bild der Ehefrau und Mutter. Er schafft damit ein neues Bild der Ehefrau. Diese wird als "hysterische" Irrsinnige gezeichnet, die durch ihre Irrationalität mehr Handlungsmöglichkeiten bekommt als die klassischen Ehefrauen. Diese erweiterte Handlungsmöglichkeit ist jedoch nicht positiv besetzt, sondern durch ein Fehlverhalten der Frau gekennzeichnet. Sie verlässt Luka nicht, um ihrem Beruf nachzugehen.

Promise me this

Frauenfiguren: Bosa und Jasna

15.1.9 Frauenfigur: Bosa

Bosa ist Lehrerin in einem kleinen serbischen Bergdorf und unterrichtet nur Zane. Als die Schule aufgrund des Mangels an SchülerInnen geschlossen wird, bleibt sie ohne Arbeit. Bosa ist nur aufs Dorf gezogen, um in der Nähe des Großvaters zu sein.

Die beiden ausgewählten Szenen behandeln Bosa einerseits aus ihrer Positionierung als Sexsymbol und andererseits in ihrer Beziehung zum Großvater.

1. Sequenz

Bosa badet in einem Sommerkleid im Pool. Währenddessen beobachtet Zane durch das Periskop des Großvaters die Landschaft. Er wird durch Bosas fröhliches Gequieke auf sie aufmerksam. Das suggeriert meiner Meinung nach, dass der liebe Junge keine voyeuristischen Gedanken hegt, sondern die Lehrerin die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Zane beobachtet Bosas nackte Brüste durch das Periskop. Dadurch erzeugt Kusturica einen dreifachen Blick auf Bosas Brüste: durch die Kamera, durch Zane und den Zuschauer. Verstärkt wird der Blick auf das Objekt der Begierde durch den Rahmen

der durch den Blick des Periskops erzeugt wird.¹⁵ Dadurch werden Bosas Brüste eingerahmt und als Bild dargestellt. Bosa verliert in dieser Situation ihren Subjektstatus und wird auf ihre sekundären Geschlechtsteile reduziert. Das Einsetzen von euphorischer Musik (russische Hymne) unterstützt die bildliche Präsentation der Brüste als Geschenk. Zane ist fasziniert und dreht am Gerät, als ob er mit ihren Brüsten spielen würde.

2. Sequenz

Der Großvater montiert eine Kirchenglocke und beobachtet Bosa. Sie bekommt einen Heiratsantrag von ihrem Verehrer. Dieser hat ihr bereits ein Hochzeitskleid gekauft, selbstverständlich ohne sie zuvor gefragt zu haben. Der Großvater ist erschüttert. Er wollte zwar nichts mit Bosa zu tun haben, da er ihr unterstellt, ihn betrogen zu haben und überhaupt mit zu vielen Männern kokettiere. Trotzdem will er nicht, dass sie jemanden anderen heiratet. Während er sie beobachtet, verliert er die Kontrolle über sein Projekt und wird vom Seilzug nach oben gezogen. Bosa läuft über die Wiese zu ihm, nachdem er sie gerufen hat. Sie holt Steine, damit ihr Gewicht den Großvater wieder nach unten zieht. Währenddessen besprechen sie ihre Beziehung. Der Großvater spricht sie auf ihr neues Hochzeitskleid an. Bosa meint, dass sie bereits ein Hochzeitskleid hat und zwar das Kleid, das der Großvater ihr geschenkt hat. Der Großvater behauptet davon nichts zu wissen. Doch Bosa lässt nicht locker und meint, dass der Großvater ihr versprochen hätte, sie zu heiraten. Er ignoriert alles, was Bosa sagt. Bosa möchte den Großvater unbedingt heiraten. Dieser ziert sich bis zum Ende des Films, erst dann feiern die beiden Hochzeit. Die Hochzeitsszene zeigt noch einmal sehr deutlich, dass die Hochzeit für Bosa das höchste Ziel ist. Der Großvater will die Zeremonie verlassen, Bosa hält ihn fest. Als er dennoch geht, versucht Bosa die Popen¹⁶ zu überreden, auf den Großvater zu warten. Letztlich heiraten die beiden doch noch.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Bosa“

Bosas zentrales Anliegen ist der Großvater. Sie ist anfangs zwar berufstätig, verzichtet

¹⁵ Dieser Effekt wird bereits bei Sabaha in *Das Leben ist ein Wunder* verwendet.

¹⁶ Popen ist die Bezeichnung für serbisch-orthodoxe Priester.

jedoch auf ihre Karriere, um in der Nähe des Geliebten zu bleiben. Der Großvater bestimmt über Distanz und Nähe in der Beziehung zu Bosa, damit kann sie ihre Situation nicht eigenständig ändern. Sie ist in der passiven Rolle der Wartenden. Die Entscheidungsmacht über den Beziehungsverlauf liegt beim Großvater. Sie spricht lediglich zum Beziehungsthema.

Ihr Körper, vor allem ihre Brüste, werden immer wieder in den Mittelpunkt gerückt. Dies wird durch Detailaufnahmen, Musik und Kameraeffekte verstärkt. Aufnahmen von Körperteilen werden oft losgelöst vom Subjekt dargestellt. Dadurch wird die Frau als sexuelles Objekt konstruiert, das keine Subjektansprüche stellen kann.

15.1.10 Frauenfigur: Jasna

Jasna ist eine junge Frau, die noch zur Schule geht. Das aufgeweckte Mädchen lebt mit ihrer Mutter zusammen. Über den Vater gibt es keinerlei Informationen. Jasna ist sehr hübsch und wird von dementsprechend vielen jungen Männern begehrt. Auch Zane verliebt sich auf Anhieb in sie und beschließt, sie zu heiraten. Jasna hat am Anfang der Geschichte kein Interesse am Heiraten. Sie geht in die Schule, tanzt in ihrer Freizeit und ist glücklich über ihre Lebenssituation. Jasna weiß nicht, dass ihre Mutter als Prostituierte arbeitet, da diese hauptberuflich Lehrerin ist. Jasna wird im Laufe der Geschichte in den Sumpf der Prostitution hineingezogen. Jasnas Zwangseinstieg in die Prostitution ist auch Thema des ersten Einstellungsprotokolls, während der zweite die Befreiung aus der Prostitution durch die Heirat thematisiert.

1. Sequenz

Jasna ist im Bordell, sitzt auf einem Sessel und weint. Eine Prostituierte hat den Auftrag, sie zu schminken und ihr die Regeln des Bordells zu erklären. Sie setzt Jasna gerade eine blonde Perücke auf und führt sie in die Hausordnung ein. Die beiden Frauen werden von einem Mann bewacht, damit Jasna keinen Fluchtversuch wagt. Die junge Frau spricht kein einziges Wort. Sie ist erschüttert und verzweifelt über ihrer Situation.

Währenddessen stellen der Chef des Bordells Baja und seine Mutter den anwesenden PolitikerInnen ein Projekt vor. Zwei Prostituierte sitzen daneben und stören durch lautes

Schlürfen die Rede der Mutter. Baja geht zu ihnen und meint, dass niemand die Mutter stören dürfe. Die Mutter und ihr "lieber" Junge umarmen und küssen sich. Diese Situation zeigt die absurde Trennung zwischen der Frau als Mutter und der Frau als Hure deutlich auf. Baja hat keine Skrupel, Jasna zur Prostitution zu zwingen, stellt sich jedoch sehr stark hinter seine Mutter. Die Mutter wird zum Liebesobjekt des Kindes, während die anderen Frauen Sexobjekte darstellen, die den Status als Mensch verlieren. Mit ihnen darf alles gemacht werden, da sie als Gefallene jedes Recht auf Selbstbestimmung verloren haben. Dieses System wird durch Männer durchgeführt und durch Mittäterinnen gestützt. Mittäterinnen sind in diesem Fall Frauen, die der Kategorie Mutter und Ehefrau angehören.

2. Sequenz

Die zweite Sequenz ist in Bezug auf den Freiheitsverlust, den Jasna in der ersten Sequenz erlebt, äußerst interessant. Nach der Befreiung von Jasna aus dem Bordell flieht Zane mit ihr in sein Dorf.

Jasna und Zane sind im Haus des Großvaters. Zane bastelt aus Vorhängen und Bettlaken ein Hochzeitskleid für Jasna. Sie steht neben ihm vor einem Spiegel. Zane hängt ihr die einzelnen Teile des Hochzeitskleides über. Jasna erfährt erst zu diesem Zeitpunkt, dass sie in Kürze heiraten wird. Der Großvater hat Zane den Tipp gegeben, sie nicht zu fragen. Er meint, es reiche, wenn Jasna von ihrer Hochzeit erführe, wenn es soweit sei. Jasna freut sich über die Hochzeit, dadurch wird die Grobheit Zanes relativiert. Zanes Wunsch wird zu Jasnas Wunsch. Die junge Frau hatte am Anfang des Films eine selbstständige Rolle. Im Verlauf der Filmhandlung wird sie allerdings zur Prostitution gezwungen. Die Befreiung aus der Prostitution erfolgt durch die Ehe. Sie wird in die Kategorie Ehefrau und Mutter überführt und wird damit vom Opfer zur Mittäterin.

Zusammenfassung der Frauenfigur „Jasna“

Der Film schließt mit dem neuen Umfeld der jungen Protagonistin. Dieses besteht aus ihrem neuen Ehemann und dem Bergdorf. Nachdem Zane sie aus der Prostitution befreit, wird sie zu seiner Ehefrau. Sie kann damit nicht eigenständig aus ihren Rollen ausbrechen, da immer ein Mann ihre Positionierung übernimmt. Jasna spricht lediglich

zum Beziehungsthema. Selbst als sie zur Prostitution gezwungen wird, schweigt sie und weint nur. Jasnas Körper wird nicht im Detail gezeigt, möglicherweise weil sie noch nie Geschlechtsverkehr hatte und aus der Prostitution befreit werden kann, bevor sie missbraucht wird.

15.2 Kusturicas Frauentypen

Die bisherigen Ergebnisse ermöglichen einen Einblick in die Konstruktion der einzelnen Frauenfiguren. Hier wird deutlich, welche Positionen die einzelnen Figuren erhalten und wie dies durch beispielsweise Kameraeffekte verstärkt wird. Nachdem die einzelnen Frauenfiguren einer umfangreichen Feinanalyse unterzogen wurden, werde ich im Folgenden eine Zusammenführung dieser vornehmen. Dies geschieht, indem ich die einzelnen Figuren miteinander vergleiche und damit Ähnlichkeiten bzw. Differenzen in das Zentrum der Analyse stelle. Ein Ergebnis der Analyse ist, dass die Frauen nicht immer statisch in ihrer Erstrolle beispielsweise als Mutter oder Ehefrau bleiben, sondern, dass sie innerhalb der filmischen Handlung durchaus variieren können.

Die Zuordnungen der einzelnen Frauenfiguren¹⁷ erfolgt anhand des Rasters, der die Variationen in den Rollen der einzelnen Frauenfiguren dokumentiert. Darüber hinaus werden vier Kategorien von Frauentypen vorgestellt, denen die einzelnen Frauenfiguren angehören. Dieser wird wie folgt präsentiert:

17 Die Frauenfiguren, die im Raster dargestellt werden, umfassen alle ausgearbeiteten Frauenfiguren und nicht nur diejenigen, die durch Einstellungsprotokolle analysiert werden.

Rollen	Typ A	Typ B	Typ C	Typ D	Letztstatus
Dolly Bell			X		
Dinos Mutter	X				
Dinos Tante	X				
Sena	X				
Ankica			X	X	Typ D wird zu Typ C
Natalija	X	X		X	Typ B+D wird zu Typ A
Vera	X				
Jovans Frau	X				
Sabaha	X			X	Typ D wird zu Typ A
Jadranka		X	X	X	Typ D wird zu Typ B dann zu Typ C
Frau/ Bürgerm.	X		X		Typ A wird zu Typ C
Jasna	X		X	X	Typ D wird zu Typ C, wird zu Typ A
Bosa	X		X	X	Typ D wird zu Typ C dann zu Typ A
Jasnas Mutter			X	X	Typ D wird zu Typ C

Klärung der Kategorien Typ A, Typ B, Typ C und Typ D:

- Typ A: Die ewig hinnehmende Ehefrau und Mutter: Ist dadurch gekennzeichnet, dass sie ihre Situation beklagt, sie jedoch nicht verändern kann. Sie kümmert sich um die familiäre Ausgewogenheit und muss ihrem

Ehemann folgen. Die Entscheidungskompetenz ist klar aufgeteilt und liegt immer beim Mann¹⁸. Eine Alternative zu dieser Form von Ehefrau bildet:

- Typ B: Die hysterische (Ehe-)Frau: Ist dadurch gekennzeichnet, dass sie irrational handelt (vor allem aus der Logik der patriarchalen Filmhandlung heraus). Dieser Frauentyp muss nicht in festgefahrenen Positionen verharren. Den Preis, den Frau in Kusturicas Filmen für mehr Freiheiten zahlen muss, ist die Marginalisierung als Verrückte. Diese Frauen sind psychisch gestört bzw. instabil: Nervenzusammenbruch, Alkoholproblem etc.¹⁹ Sie haben während der filmischen Handlung zwar in manchen Fällen Entscheidungskompetenz, dies wird jedoch bis zum Ende des Films zu Gunsten männlicher Entscheidungskompetenz revidiert.
- Typ C: Die Prostituierte/das Sexsymbol/die Gefallene: Diese Frauen werden auf ihr Äußeres reduziert. Sie werden als Objekt der Begierde gesetzt und müssen dort verharren. Sie werden auf ihre Rolle als sexuelles Wesen beschränkt. Die einzige Befreiungsmöglichkeit aus dieser Situation ist die Ehe. Wenn eine Befreiung aus dieser Rolle gelingt, wird Typ C zu Typ A, ansonsten bleibt sie in ihrer Position.²⁰
- Typ D: das eigenständige Objekt: Diese Frauen werden dadurch bestimmt, dass sie zu Beginn der Handlung berufstätig sind und ein selbstbestimmtes Leben führen. Diese Selbstständigkeit muss in der Erzählung jedoch weichen, da Typ D Frauen letztlich auf die Beziehungsebene reduziert werden. Sie werden nur mehr über den Protagonisten definiert, der mit ihnen in Beziehung steht. Die Idee der Karrierefrau muss immer der Beziehung weichen. So kommt es, dass, anfänglich Typ D, Frauen niemals bis zum Ende der Erzählung in dieser Position bleiben. Sie werden je nachdem, welche Handlung der jeweilige Protagonist setzt, zu Typ A oder C.²¹ Wenn der Mann sie heiratet oder sich

18 Siehe: *Erinnerst du dich, Dolly Bell*: Dinos Mutter, Dinos Tante/ *Papa auf Dienstreise*: Sena/ *Underground*: Crnis Ehefrau Vera/

19 Siehe: *Underground*: Natalija/ *Das Leben ist ein Wunder*: Jadranka

20 Beispiele: *Erinnerst du dich, Dolly Bell?*: Dolly Bell/ *Zavet*: Jasna Mutter; Jasna;

21 Beispiel: *Papa auf Dienstreise*: Ankica- sie wird von Typ D zu Typ C

für sie entscheidet, dann werden sie zu Typ A, wenn nicht, dann zu Typ C.

Jede Frauenfigur aus Kusturicas Filmen lässt sich in diese Typologie einordnen. Dies bedeutet, dass Kusturica vier Frauenbilder kreiert, die sich in seinen Filmen reproduzieren. Ich habe jedoch im Teil II meiner Arbeit folgende These aufgestellt:

1. These: Kusturica kreiert in seinen Filmen stets zwei Frauentypen: die Mutter und die Prostituierte.

Diese These muss revidiert werden, da Kusturicas Frauenbilder nicht auf die beiden Frauentypen reduziert werden können.

Die von Kusturica kreierten Frauentypen werden deshalb um Typ B, die hysterische Frau und Typ D, das eigenständige Objekt, erweitert. Diese beiden neuen Typen bilden allerdings kein Typ A und C entgegengesetztes Frauenbild. Sie zeigen lediglich neue Formen von passiven, als Objekt gesetzten Frauen. So werden Frauen aus Typ B als verrückte, hysterische Wesen marginalisiert.

Typ D ist besonders interessant, da Kusturica hier an sich selbstständige Frauen zeichnet. Diese Selbstständigkeit ist jedoch lediglich am Anfang des Films Thema. So bleibt die eigenständige Frau niemals bis zum Schluss der Handlung bestehen, sondern entwickelt sich immer zu Typ A oder C. Dies bedeutet, dass Typ D lediglich am Anfang der Handlungen existiert und am Schluss immer Teil des unselbstständigen Typs A oder der marginalisierten Gruppe C ist. Demnach bleiben zum Schluss der einzelnen Filme nur drei Frauentypen bestehen:

Typ A: Die Ehefrau/ Mutter

Typ B: Die hysterische Frau

Typ C: Prostituierte/ Sexsymbol/ Gefallene

Die aus der Analyse entstandene Typologie der Frauenbilder ergibt, dass es keinen aktiven Frauentyp gibt. Ich habe in Teil II meiner Arbeit folgende Thesen aufgestellt, die ich anschließend überprüfen werde:

2. These: Frauen werden in Kusturicas Filmen immer als das Gegenüber des männlichen Protagonisten gesetzt. Sie erhalten dadurch keinen Raum als handelndes Subjekt, sondern werden lediglich in Bezug auf den Mann positioniert.

3. These: Die Handlungsfähigkeit von Frauen ist in den Filmen auf eine passive begrenzt. Dadurch erzeugt Kusturica die Verbindung von der Frau als Objekt und dem Mann als Subjekt.

In keinem der analysierten Filme Kusturicas spielt eine Frau die Hauptrolle, sie gewinnt immer nur im Zusammenhang mit dem Protagonisten der Handlung an Bedeutung. Je wichtiger sie für das (emotionale) Leben des Protagonisten ist, desto intensiver wird sie in die Handlung des jeweiligen Films eingebettet.²² Als Resultat der Positionierung der Frauen als Gegenüber des Protagonisten wird die Aufmerksamkeit nicht auf sie gerichtet, sondern auf den zentralen Protagonisten gelenkt. M.J.²³ meint hierzu: *„Ohne die Aufgabenstellung, mir die Frauenbilder anzusehen, hätte ich die Frauen überhaupt nicht wahrgenommen.“*

Unterstützt wird die Positionierung als das Gegenüber des männlichen Protagonisten, durch Diffamierung von Frauen. Sie werden als das „Andere“, „Mindere“ gesetzt, dies wird durch folgendes Statement von S.M.²⁴ deutlich: *„Ich finde was man für alle Kusturica Filme sagen kann, ist, dass herabwürdigende Worte für die Bezeichnungen von Frauen verwendet werden.“* Diese Diffamierung lässt sich jedoch nicht nur auf die

22 Argumentation hierfür: Dolly Bell- Objekt der Begierde für Dino; Dinos Mutter- Erziehung von Dino, Ehefrau/ Natalija- Objekt der Begierde der Protagonisten Crni und Marko; Vera- Crnis Ehefrau/ Sabaha- Objekt der Begierde für Luka, Mittel zum Zweck des Austausches, dann Liebesbeziehung; Jadranka: Ehefrau von Luka/ Jasna- Objekt der Begierde für Zane; Bosa- Liebe zum Großvater, aber auch Sexsymbol für Zane/

23 Mitglied der Fokusgruppe/Gruppendiskussion zu Kusturicas Frauenbildern

24 Mitglied der Fokusgruppe/Gruppendiskussion zu Kusturicas Frauenbildern

verbale Ebene beschränken. Frauen werden innerhalb von Kusturicas Filmen auf folgenden Ebenen diskreditiert:

Inhalt und Narration:

Der Filminhalt behandelt immer das Leben des männlichen Protagonisten. Dadurch wird der gesamte Film durch die männliche Perspektive vorstrukturiert. Die Frau wird hier immer als Gegenüber des Mannes gesetzt.

Figuren:

Die Frauenfiguren werden dem Mann untergeordnet, dieser Effekt wird einerseits durch die Sprache (Bsp.: Hure, Weibsschädel, Dummkopf, etc.) erzeugt aber auch dadurch, dass Frauen im Gegensatz zu den Männern keine Meinung zum politischen Thema des Films haben. Sie sprechen lediglich über Dinge, die ihr direktes Umfeld betreffen. Dieses direkte Umfeld bilden immer die Männer, mit denen sie in Beziehung stehen. Darüber hinaus besitzen sie keine Entscheidungskompetenz. Diese ist immer beim Mann angesiedelt.

Ästhetik und Gestaltung:

Frauen werden in manchen Szenen auf ihre Körperlichkeit reduziert. Hiefür wird durch die Kameraeinstellung ein Bild von einzelnen sekundären Geschlechtsmerkmalen erzeugt, das die Frau als das Objekt des Blickes des männlichen Protagonisten, der Kamera und des Zuschauers darstellt. Durch Kameraeffekte wird ein Rahmen um die einzelnen Geschlechtsmerkmale kreiert, der die Körperteile als Bild präsentiert. Dadurch wird die Frau zum Objekt degradiert und damit zum Bild des männlichen Blickes. Diese Setzung als Gegenüber des Protagonisten, als das „Andere“ wird dadurch verstärkt, dass den einzelnen Frauenfiguren kaum aktive Rollen zukommen. Ihre Handlungsfähigkeit wird dadurch auf eine passive begrenzt. Aktiv werden Frauen nur in folgenden Punkten:

Sex-, Liebeskontakte:

Frauen forcieren oft den Anfang von sexuellen Kontakten bzw. Liebesbeziehungen. Dies ist allerdings immer eingebettet in eine größere Erzählung, die die vermeintliche Aktivität durchaus relativiert. Dies wird in folgenden Beispielen deutlich:

- *Erinnerst du dich, Dolly Bell?*

Dolly Bell zeigt freizügig ihren Körper her. Dino ist verlegen und zurückhaltend. Der erste Kuss zwischen den beiden und auch die ersten sexuellen Erfahrungen forciert Dolly Bell. Diese Bilder schildern die ersten sexuellen Erfahrungen eines jungen Mannes mit einer erfahrenen Frau. Wenn allerdings das Setting, in dem sich die Handlung vollzieht, näher betrachtet wird, wird deutlich, dass Braco Dolly Bell einfach zu Dino gebracht hat. Sie muss hier am Dachboden wohnen, ohne Dusche und frische Kleidung. Sie ist vollkommen abhängig von Dino. Er verpflegt sie und ist der einzige Kontakt, den Dolly Bell hat.

- *Das Leben ist ein Wunder*

Sabaha ist diejenige, die bereits vor Kriegsausbruch heftig mit Luka flirtet. Er ignoriert sie, da er als allzu korrekter Mann dargestellt wird, der niemals seine Frau betrügen würde. Als Sabaha dann bei ihm in Gefangenschaft ist, ist er anfangs sehr nett zu ihr. Als sie jedoch einen Fehler begeht, schlägt Luka sie. Er besinnt sich wieder und sie benimmt sich, als sei nichts geschehen. Sabaha forciert die Liebesbeziehung zu Luka, obwohl sie in Gefangenschaft ist.

Was sich für beide Filme sagen lässt ist, dass die jeweiligen Frauen auf den Mann angewiesen sind. Die Frau ist in den Räumlichkeiten des Mannes gefangen und kann von dort nicht weg. Darüber hinaus werden beide Frauen in die Obhut der jeweiligen Männer übergeben.²⁵ Beiden Frauen wird ihre Freiheit entzogen. Sie sind abhängig vom Wohlwollen des jeweiligen Protagonisten. In beiden Fällen zeichnet Kusturica die

²⁵ (Sabaha- Kriegsgefangene: wird Luka vom General übergeben/ Dolly Bell: wird von Braco an Dino übergeben, damit er auf sie aufpasst.)

Männer als zurückhaltend und freundlich. Sie kümmern sich fast rührend um die Frauen, was beim Erstkonsum der Filme den Freiheitsverlust, der den Frauen angetan wird, relativiert. Nicht diese Männer sind die Bösen, da ja der Freiheitsentzug durch andere Männer vollzogen wurde. Dennoch wird der Freiheitsentzug durch Luka und Dino vollzogen. Aus ihrer Unfreiheit verlieben sich die Frauen jedoch in die „netten“ Männer, von denen sie überwacht werden. Kusturica geht hier noch weiter und lässt sie den ersten Schritt machen. Es ist ein Abhängigkeitsverhältnis, das Kusturica hier immer als Liebesbeziehung kreiert. Es wirkt so, als ob diese Frauen sich in den allzu netten Mann verlieben würden und sich aktiv an dieser Liebesbeziehung beteiligen würden. Es kann hier meiner Meinung nach nicht von aktiver Handlung die Rede sein, da diese in Zusammenhang mit Freiheitsverlust und Abhängigkeit steht.

Motivation der Handlung:

Die Handlungen von Frauen werden von Kusturica oft so kreiert, dass man nicht feststellen kann, warum sie, in den diversen Szenen, so handeln. Ihre Motivationen und Wünsche werden nie thematisiert.

- So weiß man etwa in *Underground*, dass Marko, Crni und Franz Natalija unbedingt besitzen wollen, was Natalija wirklich will ist unklar. Sucht sie sich immer den Mann aus, der einen hohen gesellschaftlichen Status genießt oder jemanden der ihre Karriere unterstützt. Liebt sie Marko, oder ergibt sich durch den Tod von Franz keine Alternative für sie?
- In *„Erinnerst du dich, Dolly Bell“* weiß man weder, warum die Mutter, die unzufrieden ist ihre Lebenssituation nicht ändert. (Kann oder will sie nicht, ist sie tatsächlich unzufrieden oder jammert sie nur) Auch bei *Dolly Bell* ist völlig unklar, warum sie nicht flieht, als Braco sie bei Dino lässt usw.

Diese für RezipientInnen nicht nachvollziehbar gestalteten Motivationen der Frauen führen dazu, dass sie als passive Objekte wahrgenommen werden. Ohne das Wissen, warum gewisse Handlungen durchgeführt werden, wirken die Frauenfiguren Schicksalsergeben und abhängig von den Männern, denen sie gerade zugeschrieben

werden.

Damit schließe ich diesen Punkt mit dem Ergebnis und der Stützung meiner Thesen, dass Kusturicas Frauen immer als Gegenüber des männlichen Protagonisten gesetzt werden und ihre Handlungsfähigkeit auf eine passive, also reaktive und sich unterordnende begrenzt ist.

15.3 Das Bild der (ex-) jugoslawischen Frau

Nachdem bereits im ersten Teil dieser Arbeit besprochen wurde, dass Kusturica einer der wenigen Regisseure ist, der auch außerhalb des ehemaligen Jugoslawiens rezipiert wird und dadurch seine Bilder von jugoslawischen Frauen diejenigen sind, die im Ausland deutlich wahrgenommen werden, widme ich mich nun folgender Forschungsfrage:

Welche Bilder präsentiert Kusturica in seinen Filmen über die (ex-) jugoslawischen Frauen?

Die These, die dieser Forschungsfrage zu Grunde liegt, lautet:

4. These: Das Frauenbild Kusturicas bildet nicht die realen Geschlechterverhältnisse in (Ex-) Jugoslawien ab. Vielmehr erzeugt er durch eine starre Geschlechterdichotomie, ein bereits überholtes Bild von Männlichkeit und Weiblichkeit

Das Bild, das Kusturica von der „jugoslawischen Frau“ erzeugt, ist auf einige wenige Rollen verkürzt. Er zeichnet ein starres Bild der (ex-)jugoslawischen Frau und lässt ihnen keinen Raum in der filmischen Handlung. S²⁶.M. meint hierzu: *„Ich sehe das nicht, dass Kusturica das Problemfeld der in Bosnien gängigen Frauenbilder aufzeigen*

26 Mitglied der Fokusgruppe/Gruppendiskussion zu Kusturicas Frauenbildern

möchte, man sieht sie ja nicht einmal. Es ist völlig unwichtig was Frauen tun.“ In seinen Filmen gibt es keine Auflösung der von ihm kreierten Frauenbilder, keine einzige Frauenfigur emanzipiert sich und erlangt dadurch an Profil und Eigenständigkeit. Die einzige Lösung aus verschiedenen Notlagen der Frauen bietet die Ehe, diese wird als System auch nicht in Frage gestellt.

„Ich finde, dass Kusturica ein sehr authentisches Bild der bosnischen Frauen schafft“, sagt R.E.²⁷, sich selbst findet sie jedoch in keiner der Frauenfiguren wieder, obwohl sie auch Bosniakin ist. Dies ist meiner Ansicht nach ein höchst aufschlussreicher Kommentar. R.E. findet, dass Kusturica sehr wohl die Frauenbilder authentisch zeichnet, sich selbst klammert sie jedoch bewusst aus. Diesen Widerspruch gilt es sich näher anzusehen. R.E. hat alle zu analysierenden Filme Kusturicas gesehen und konnte sich in keiner der von ihm gezeichneten Frauenfiguren wieder erkennen, obwohl sie doch selbst Bosniakin ist. Dies lässt für mich den Schluss zu, dass Kusturica eine sehr einseitige Darstellung der (ex-) jugoslawischen Frauen fokussiert. Diese Darstellung von Frauen, welche auf Passivität begrenzt ist, spiegelt nicht die Realität wieder. Sie fokussiert lediglich einen Ausschnitt aus der Lebensrealität von (ex-)jugoslawischen Frauen. I.B.²⁸ sieht die Notwendigkeit eines anderen Frauenbildes: *„das nicht nur die Frau als hinnehmendes Opfer zeigt, sondern auch emanzipierte Rollen möglich sind.“* Denn die Frauen in Kusturicas Filmen glauben, *„dass sie keine Alternativen Möglichkeiten haben was ihr Leben betrifft.“*, erklärt I.B.

Kusturica kreiert ein Bild von der (ex-)jugoslawischen Frau, das sie als passive Wesen deklariert, das lediglich zwischen den folgenden Lebenskonzepten frei entscheiden kann:

- Ehefrau und Mutter: Durch die Heirat kann die Frau zu einer „ehrbaren“ Ehefrau werden. Hier muss sie sich dem Mann unterordnen und ihm die Letztentscheidungen überlassen. Darüber hinaus ist sie verpflichtet sich um die

27 Mitglied der Fokusgruppe/Gruppendiskussion zu Kusturicas Frauenbildern

28 Mitglied der Fokusgruppe/Gruppendiskussion zu Kusturicas Frauenbildern

Kinder und die familiäre Ausgeglichenheit zu kümmern. Der Ehemann kümmert sich währenddessen um Dinge, die ihm wichtig sind, wie meist beruflicher Erfolg, die Liebhaberin, Politik usw. Die Ehefrau muss sich dessen bewusst sein, dass sie als sexuelles Wesen nicht wahrgenommen wird.

- Die Prostituierte/ Das Sexobjekt: Frauen die nicht heiraten, werden dadurch bestraft, dass sie entweder zur Prostitution gezwungen werden oder durch ihre Liebhaber zum sexuellen Objekt degradiert werden. Die einzige Emanzipationsmöglichkeit aus dieser Misere ist die Ehe. Beruflicher Erfolg als Emanzipationsmöglichkeit spielt hier keine Rolle, da selbst erfolgreiche Frauen letztlich nur auf ihren Beziehungsstatus reduziert werden.
- Die irrsinnige Ehefrau: Als Frau erhält man mehr Handlungsmöglichkeiten, wenn man als „hysterisch“ und verrückt marginalisiert wird. Man kann sich zwar mehr Freiheiten erlauben, muss sich aber immer dessen bewusst sein, dass man nicht ernst genommen wird.

Die (ex-) jugoslawische Frau wird von Kusturica als leidendes, passives Wesen dargestellt, deren oberstes Ziel die Heirat ist. Wenn sie sich diesem System entzieht, wird sie zum Sexobjekt degradiert. Dieses von ihm geschaffene Bild spiegelt nicht die Realität wider. Sein Bild bedient vielmehr Diskurse, durch die Frauen zum passiven Objekt degradiert werden.

Nachdem die Ergebnisse sehr umfangreich sind, werde ich im Folgenden eine Zusammenfassung erstellen, die sich konkret den einzelnen Forschungsfragen widmet und die Überprüfung meiner Thesen umfasst.

16 Beantwortung der Thesen

Hier werde ich die jeweilige These kurz prüfen und die Forschungsfragen nochmals prägnant beantworten.

1. These: Die Konstruktion von Geschlecht in den Spielfilmen Emir Kusturicas erfolgt aus einem patriarchal-männlichen Blick und wird auf diesen beschränkt.

Die Figuren von Kusturica werden sehr starr in zwei Geschlechter aufgeteilt. Geschlechterdualität als System wird dadurch reproduziert. Daraus ergibt sich die starre Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit. Starre Positionen bedeuten in diesem Zusammenhang, dass Frauen und Männer mit stereotypen Kennzeichnungen versehen sind, die überspitzt dargestellt werden. So werden Frauen in den Filmen Kusturicas entweder durch ihr Äußerliches auf die Kategorie „Sexsymbol“ reduziert, oder durch die Bedeutung für die Familie als Ehefrau und Mutter gezeichnet. Beide Kategorien entsprechen einem patriarchalen Gesellschaftskonzept, das einerseits Frauen in ihre „Mütterlichkeit“ drängt oder sie als Objekt des männlichen Blickes positioniert.

2. These: Frauen werden in Kusturicas Filmen immer als das Gegenüber des männlichen Protagonisten gesetzt. Sie erhalten dadurch keinen Raum als handelndes Subjekt, sondern werden lediglich in Bezug auf den Mann positioniert.

In keinem der analysierten Filme Kusturicas spielt eine Frau die Hauptrolle, sie gewinnt immer nur im Zusammenhang mit dem Protagonisten der Handlung an Bedeutung. Je wichtiger sie für das (emotionale) Leben des Protagonisten ist, desto intensiver wird sie in die Handlung des jeweiligen Films eingebettet. Sie wird in ihrer Eigenständigkeit nicht wahrgenommen, da sie lediglich in Hinblick auf ihren Beziehungsstatus positioniert wird.

3. These: Die Handlungsfähigkeit von Frauen ist in den Filmen auf eine passive begrenzt. Dadurch erzeugt Kusturica die Verbindung von der Frau als Objekt und dem Mann als Subjekt.

Frauen nehmen in den Filmen Kusturicas keine aktive Rolle an. Sie unterwerfen sich den Wünschen und Bedürfnissen der Männer. Selbst wenn sie Kritik üben, verändert

dies nicht ihre Lebenssituation, da Männer die Macht über die Letztentscheidung innehaben.

4. These: Das Frauenbild Kusturicas bildet nicht die realen Geschlechterverhältnisse in (Ex-) Jugoslawien ab. Vielmehr erzeugt er durch eine starre Geschlechterdichotomie, ein bereits überholtes Bild von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Die (ex-) jugoslawische Frau wird von Kusturica als passives Wesen dargestellt, deren oberstes Ziel die Heirat ist. Wenn sie sich diesem System entzieht, wird sie zum Sexobjekt degradiert. Dieses von ihm geschaffene Bild spiegelt nicht die Realität wieder. Er bedient vielmehr einen Diskurs, der Frauen als passive Objekte setzt und sie in die Position des „Anderen“ bzw. „Minderen“ verweist.

5. These: Kusturica kreiert in seinen Filmen stets zwei Frauentypen: die Mutter und die Prostituierte.

Diese These muss revidiert werden, da Kusturicas Frauenbilder nicht auf die beiden Frauentypen reduziert werden können. Kusturica kreiert vielmehr vier verschiedene Frauentypen. Damit werden die Kategorien „Mutter“ und „Prostituierte“ um Typ B, die hysterische Frau, und Typ D, das eigenständige Objekt, erweitert. Diese beiden neuen Typen bilden allerdings kein Typ A und C entgegen gesetztes Frauenbild. Sie zeigen lediglich neue Formen von passiven, als Objekt gesetzten Frauen. Siehe dazu

17 Beantwortung der Forschungsfragen

Da die Ergebnisse sehr umfangreich ausgefallen sind, werde ich im Folgenden die einzelnen Forschungsfragen prägnant beantworten. Ausführliche Ergebnisse zu den einzelnen Fragestellungen sind im obigen Teil enthalten:

- Beschäftigen sich die Frauen in Kusturicas Filmen mit Themen außerhalb von Familie/Ehe/Liebe?

Diese Frage kann klar verneint werden, da sich die Frauenfiguren in Emir Kusturicas Filmen über ihre Beziehung definieren. Dies hat zur Folge, dass dies auch die einzigen Themen sind, über die sie sprechen.

- Welche Rollen gibt es für Frauen und welche Verhaltensmuster für Frauen werden im Film präsentiert?

Die Rollen für Frauen sind beschränkt auf die Ehefrau und Mutter, die hysterische Frau, die Prostituierte bzw. das Sexsymbol und das eigenständige Objekt.

Die ewig hinnehmende Ehefrau und Mutter ist dadurch gekennzeichnet, dass sie sich um die familiäre Ausgewogenheit kümmert. Eine Alternative zu dieser Form von Ehefrau bildet, die hysterische (Ehe-)Frau. Sie besitzt zwar mehr Handlungsfreiheit, bezahlt diese jedoch mit der Marginalisierung ihrer Person als „Irrsinnige“. Frauen, die nicht verheiratet sind, werden als Sexobjekte degradiert. Sie werden entweder zur Prostitution gezwungen, oder von ihrem Liebhaber als sexuelles Objekt gesetzt. Eine Emanzipation aus dieser Position ist nur durch die Ehe bzw. Liebesbeziehung möglich. Das eigenständige Objekt ist der interessanteste Frauentyp. Diese Kategorie beschreibt eigenständige Frauen, die im Laufe der Geschichte ihre Position als selbstbestimmtes Subjekt aufgeben (müssen) um zu den oben beschriebenen Typen Ehefrau oder Sexobjekt zu werden.

- Welche Bilder präsentiert Kusturica in seinen Filmen über die (ex-) jugoslawischen Frauen?

Laut Kusturicas Filmen sind die Frauen aus (Ex-) Jugoslawien passive, duldende Wesen, die ihren Männern hörig sind. Männer haben bei Kusturica die Macht Frauen aus ihrem erfolgreichen Umfeld zu reißen und in ihre Welt mitzunehmen. Die Frauen

interessieren sich in Kusturicas Darstellung lediglich für Themen, die ihr direktes Umfeld betreffen. Politik scheint sie nicht zu interessieren, damit werden die (ex-) jugoslawischen Frauen mit dem Stereotyp des Unpolitischen in Beziehung gesetzt. Keinen der Frauen ist es gegönnt, aus den ihnen zugeschriebenen passiven Rollen auszubrechen. Dies suggeriert, dass die Frauen in (Ex-) Jugoslawien keine aktiv handelnden Subjekte sind, sondern die vom Mann zugewiesenen Rollen bereit sind, willig auszufüllen. Siehe dazu

- Welchen Diskurs bedient Kusturica mit seiner Darstellung von Weiblichkeit - Affirmation oder Emanzipation?

Den von Kusturica dargestellten Frauentypen wird in keinem Film eine emanzipative Entwicklung zugestanden. Im Gegenteil: Die eigenständigen Frauenfiguren kommen im Laufe der Geschichte in ein immer stärkeres Abhängigkeitsverhältnis gegenüber den männlichen Figuren bis sie sich schließlich ihrem Schicksal fügen. Die wenigen Möglichkeiten zur Veränderung ihrer Lebenssituationen sehen die Frauen nie selbstständig, sondern immer in ihrer Beziehung zum Mann. Sei es in Form eines sozialen Aufstiegs, in Fragen der Mobilität oder der Lebensraumveränderung. Dabei liefern sie sich dem Mann völlig aus und können die zentralen Lebensfragen wie die Wohnverhältnisse nicht alleine regeln.

Kusturicas Frauenbilder können allerdings als scheiternde Persönlichkeiten angesehen werden, die durch die patriarchale Gesellschaftsordnung keine Möglichkeiten zu emanzipativem Aufbegehren erhalten.

- Welche Haupt- bzw. Nebendiskurse gibt es bezüglich der Frauenbilder von Kusturica?

Die Reproduktion der Geschlechterdualität sehe ich als Kusturicas Hauptdiskurs. Die Figuren von Kusturica werden sehr starr in zwei Geschlechter aufgeteilt. Dadurch wird eine Zweiteilung der Geschlechter vorgenommen, die alles ausschließt, das sich nicht in den starren Kategorien Mann bzw. Frau bewegt. Dies ergibt sich aus der überhöhten

Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit. Figuren, die bei Kusturica nicht explizit als Mann bzw. Frau gesetzt werden, sind geistig bzw. körperlich behindert. Nur bei diesen Personen werden die starren Positionen aufgeweicht.²⁹ Starre Positionen bedeuten in diesem Zusammenhang, dass Frauen und Männer mit stereotypen Kennzeichnungen versehen sind, die überspitzt dargestellt werden. Kusturicas Zweiteilung in absolute Geschlechter mündet in das Konzept der Zwangsheterosexualität. Damit isoliert er nicht nur Menschen, die innerhalb dieser starren Zweiteilung keinen Platz finden, sondern schließt ebenfalls andere Formen des Begehrens aus (Bsp.: „lesbisches Begehren“).

Ein weiteres Resultat seiner starren Geschlechtskonzeption ist, dass die Frauentypen auf drei Kategorien reduziert werden. Diese bilden lediglich stereotype Frauenklischees ab, die den Frauen jede Form von Selbstbestimmung aberkennen und sie in einen Objektstatus verweisen. So werden Frauen in den Filmen Kusturicas entweder durch ihr Äußerliches auf die Kategorie „Sexsymbol“ reduziert oder durch die Bedeutung für die Familie als Ehefrau und Mutter gezeichnet.

Neben dem von ihm geschaffenen Hauptdiskurs lassen sich folgende Nebendiskurse ausmachen:

- o Frauen werden lediglich als das „Gegenüber“ von Männern betrachtet. Sie werden dadurch durch den Mann definiert. Dieser ist Träger der Handlungsfähigkeit und Macht über die Letztentscheidung, daraus resultiert eine völlige Abhängigkeit der jeweiligen Frauenfigur von ihrem Mann. Die von Kusturica kreierten Frauenfiguren verlieren dadurch ihren Status als handelnde Subjekte.
- o Ehefrauen und Mütter sind in ihrer gesellschaftlichen Rolle gefangen. Frauen werden damit zu Hüterinnen der familiären Ausgewogenheit. Diese Ausgewogenheit baut immer auf dem Verzicht der Frau auf. Sie gibt sich, ihre Bedürfnisse und Selbstständigkeit für das Konstrukt der Familie auf.

29 Beispiele: *Underground*: Ivan, Natalijas Bruder

- o Frauen können sich nicht selbst aus ihrem Objektstatus als Sexsymbol befreien. Erst durch die heteronorme Zweierbeziehung kann die Reduktion auf den Körper zurückgesetzt werden.
- o Frauen fokussieren sich lediglich auf zwischenmenschliche Beziehungen. Für Themen außerhalb der Familie bzw. der Liebesbeziehung gibt es keinerlei Interesse, dies inkludiert auch politische Inhalte.

18 Resümee

Von “Müttern” und “Huren”:

Zur Konstruktion von Frauenbildern bei Emir Kusturica

Mein Interesse an Kusturica war ursprünglich auf die politische Dimension und seine (vermeintlich) pro-serbische Haltung beschränkt. Nach der Rezeption seiner Filme änderte sich dies jedoch schlagartig. Kusturicas Frauenfiguren empfand ich als Objekte, die außerhalb ihrer Beziehung keine Bedürfnisse äußern können. Als Gefangene des patriarchalen Diskurses haben sie keine Möglichkeiten sich zu emanzipieren. Mir drängte sich die Frage auf, welche Frauenbilder er zu erzeugen versucht? Diese ersten Gedanken bildeten den Grundstein und das Interesse an dieser Arbeit.

Die Beschäftigung mit der Thematik der Konstruktion von Frauenbildern machte es erforderlich, sich mit dem Verständnis von Geschlecht auseinanderzusetzen. Hiefür mussten die zentralen Kategorien SEX und GENDER in den Fokus genommen werden. Das Resultat war, dass die Kategorie SEX nicht in ein vordiskursives Feld abgeschoben werden kann, sondern ebenso wie die Kategorie GENDER ein sozio-kulturelles Konstrukt darstellt und damit bereits als Machtwirkung zu verstehen ist. Macht wird in diesem Sinne als produktives Netzwerk symbolischer Effekte begriffen, das alle Mechanismen des sozialen Tausches durchdringt. Die Trennung in zwei absolute Geschlechter wird hier als ein Effekt diskursiver Praktiken verstanden, die Identität durch Aussagen konstituieren. Diese Aussagen sind nicht das Resultat von Zweigeschlechtlichkeit, sondern durch diese wird die Geschlechterdichotomie erst

erzeugt. Die Aufrechterhaltung dieser Zweiteilung wird durch das zwanghafte (Re) Zitieren von Geschlechterdualismen gestützt und aufrechterhalten. Damit ist die Aufteilung in zwei absolute Geschlechter ein Effekt von Macht, der unter anderem von Massenmedien zwanghaft rezitiert wird.

Realität ist damit als eine durch kulturelle Repräsentationen produzierte Fiktion zu verstehen, die bereits als Machtwirkung verstanden werden muss. Realität ergibt sich dadurch letztlich aus dem was die „herrschenden“ Diskurse als Normalität setzen. Diese Normalität wird oft in ein vordiskursives Feld geschoben, um ihre Konstruiertheit zu verschleiern. Realität ist damit nichts Statisches, sondern als Manifestation „herrschender“ Diskurse zu verstehen.

Für Repräsentationssysteme, wie etwa Filme, ergibt sich daraus, dass sie keine Realität abbilden, sondern maßgeblich an der Aufrechterhaltung von „herrschenden“ Diskursen beteiligt sind. Sie bilden daher Welt nicht ab, sondern reproduzieren vielmehr gängige Diskurse und dienen damit der Festschreibung von Geschlechterdualismen.

Diese theoretische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Film, Realität und Geschlechterdualität bildet die Grundlage für die Analyse von Emir Kusturicas Frauenbildern. Kusturica kreiert ein Bild von „Weiblichkeit“, das lediglich drei Typen von Frauen zulässt, die unter den Begriffen „die Mutter“, „die Hure“ und „die hysterische Frau“ subsumiert werden können. Diese werden als passive, schicksalsergebene Wesen deklariert, die in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihren Männern stehen. Kusturicas überspitzte Darstellung von „Weiblichkeit“ mag die Intention haben, auf die Ungerechtigkeiten, die Frauen innerhalb patriarchaler Gesellschaften erleiden müssen, aufmerksam zu machen. Doch ohne eine Auflösung innerhalb der filmischen Erzählung oder der Diskussion dieser Frauenbilder in der Gesellschaft bleiben diese unverändert an der Stelle stehen, an die sie durch Kusturica gesetzt wurden.

Kusturicas Figuren sind starr in zwei Geschlechter aufgeteilt, damit sind seine Filme an der Reproduktion von Zweigeschlechtlichkeit maßgeblich beteiligt. Selbst wenn

Kusturica eine Auflösung dieser Geschlechterdichotomie als Intention hätte, so ist außerhalb seiner starren Geschlechter kein Raum für ein Denken abseits dieser Matrix. Seine Überspitzung weist uns auf die dominante Position des Mannes innerhalb der patriarchalen Ordnung hin, stellt diese jedoch nicht in Frage. Seine Filme werden durch einen patriarchalen Blick strukturiert, der auf patriarchale Gesellschaftskonzepte gerichtet ist. Dadurch schließt er andere Blickwinkel jedoch völlig aus. Selbst wenn er beispielsweise auf die prekäre Situation von Ehefrauen hinweist, stellt er das System der Familie in seiner Konstruiertheit nicht in Frage. Er zeichnet vielmehr ein Bild, das darauf verweist, dass sich gewisse gesellschaftspolitische Veränderungen negativ auf die familiäre Ausgewogenheit auswirken. Die familiäre Ausgewogenheit und damit das System der Ehe, welches als Resultat der Zwangsheterosexualität angesehen werden muss, wird jedoch nicht in Frage gestellt. Mit seinen Verweisen auf den Menschen als (vernünftiges) Tier macht er deutlich, dass das Interesse der Menschheit wie beim Tier die Reproduktion seiner Spezies ist. Dadurch müssen Frauen in ihrer Dimension als „Reproduktionsmaschinen“ aufrechterhalten werden und können dieses System nicht verlassen. Frauen die jedoch diesen Emanzipationsschritt wagen, müssen mit der Stigmatisierung als „Huren“ oder mit der Marginalisierung als „Irrsinnige“ rechnen. Damit werden eigenständige Frauen mit Gewalt in das von Kusturica kreierte patriarchale System gepresst. Die Kategorie „Frau“ steht in den Filmen von Kusturica daher als Synonym für Objekte.

19 Literaturverzeichnis

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Becker-Schmidt, Regina (2000): Frauenforschung, Geschlechterforschung, Geschlechterverhältnisforschung. In: Becker-Schmidt, Regina/ Knapp Gudrun-Axeli. Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg: Junius, 31.

Bentele, Günter/ Brosius, Hans Bernd/ Jarren, Ottfried (2006): Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden: VS-Verlag.

Braidt, Andrea B./ Jutz, Gabriele (2002): Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna/ Geiger, Brigitte. Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 298.

Dorer, Johanna/ Klaus, Elisabeth (2008): Feministische Theorie in der Kommunikationswissenschaft. In: Winter, Carsten/ Hepp, Andreas/ Krotz, Friedrich. Theorien in der Kommunikationswissenschaft. Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 92- 110.

Foucault, Michel (1977): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1999): In Verteidigung der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2003⁹): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a. M.: Fischer.

Hall, Stuart (2004): Das Spektakel des >Anderen<. In: Koivisto, Juha/ Merkens, Andreas. Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument, 117f, 122, 132, 143f

Haug, Frigga (1995): Zuschauen, Rezipieren, Partizipieren? Ein Forschungsbericht. In: Haug, Frigga/ Hipfl, Brigitte. Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg: Argument, 150.

Hickethier, Knut (2001²): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler.

Iordanova, Dina (2001): Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media. London: British Film Institut.

Iordanova, Dina (2002): Emir Kusturica. London: British Film Institut.

Kappelhoff, Hermann (2003²): Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen. Moderne Film Theorie. Mainz: Theo Bender, 133.

Keller, Rainer (2007³): Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Klaus, Elisabeth (2005⁵): Einleitung zur zweiten Auflage. In: Klaus, Elisabeth/ Röser Jutta. Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung von Frauen in den Massenmedien und im Journalismus. Wien: LIT, 14f, 18.

Klippel, Heike (2003²): Feministische Filmtheorie. In: Felix, Jürgen. Moderne Film Theorie. Mainz: Theo Bender, 168f, 170-173, 180-183.

Knapp, Gudrun-Axeli (2000): Achsen der Differenz- Strukturen der Ungleichheit. In: Becker-Schmidt, Regina/ Knapp Gudrun-Axeli. Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg: Junius, 117.

Knapp, Gudrun-Axeli (2000): Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht. In: Becker-Schmidt, Regina/ Knapp Gudrun-Axeli. Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg: Junius, 66f, 75, 84, 88.

König, Christiane (2004): Ein Blick auf die Rückseite der Leinwand. Feministische Perspektiven zur Produktion von Weiblichkeit im Diskurs >Film<. Bd. 52. Tübingen: Max Niemeyer.

Lummerding, Susanne (1994): „Weibliche“ Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes. Wien: Passagen

Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK.

Mulvey, Laura (2003): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef. Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, 390, 392.

Mulvey, Laura (2004): Ein Blick aus Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. In: Bernold, Monika/ Braidt, Andrea/ Preschl Claudia. Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwise. Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften“ 15.-17. Mai 2003, in Wien. Marburg: Schüren, 21-25, 27.

Salzer, Heidrun (2008): Influences of gender relations and gender identity on the forms and levels of sexual violence in conflicts: Bosnia-Herzegovina and Rwanda, 32f, Dissertation, The Nottingham Trent University.

Seier, Andrea (2004): „Across 110th Street“: Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN. In: Bernold, Monika/ Braidt, Andrea/ Preschl Claudia. Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Dokumentation der Tagung „Screenwise.

Standorte und Szenarien zeitgenössischer feministischer Film- und TV-Wissenschaften“
15.-17. Mai 2003, in Wien. Marburg: Schüren, 48.

Smith, Susan (1993³): 'The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research' In: Thornham Sue. Feminist Film Theory. A Reader. Edinburgh: University Press, 14.

Thornham, Sue (1993³): The Language of Theory. Introduction. In: Thornham, Sue. Feminist Film Theory. A Reader. Edinburgh. University Press, 53.

Weinmann, Katharina Verena (1996): *Der Jugoslawienkrieg- politische und publizistische Dimensionen des Filmschaffens Emir Kusturica. Diplomarbeit, Universität Wien.*

Young, Marion (1996): Fünf Formen der Unterdrückung. In: Nagel-Docekal Herta/ Pauder-Studer Herlinde. Politische Theorie. Differenz und Lebensqualität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 99-108, 110-115, 119.

19.1 Onlinequellen

OQ1:

Karpuchina, Jelena / o.J.

Titel: Der Mann ohne Futteral

Onlineausgabe der Zeitschrift Cigar Clan.

Siehe: <http://www.de.cigarclan.com/>

In: <http://www.de.cigarclan.com/articles/2008/5/03/index.shtml>, abgerufen am
7.09.2008; (18:30)

OQ2:

Dimitrovski, Dusko

Titel: Die (musikalischen) Welten des Emir Kusturica

Filme voller Musik, Nostalgie und Poesie

Kino Xenix, Zürich

Siehe: <http://www.xenix.ch>

In: http://www.xenix.ch/1_programm/zyklus.php?zyklusID=44, abgerufen am 12.10.2008, (17:58)

OQ 3:

k.V./ o.J.

Siehe Programmarchiv

Titel: Erinnerst du dich an Dolly Bell? - Sjecas li se Dolly Bell?

E. Kusturica Jugoslawien 1981; 110 Min., Ov/f

Onlineausgabe der Zeitschrift Cigar Clan.

Siehe: <http://www.de.cigarclan.com/>

In: http://www.xenix.ch/6_archiv/page.php?file=template.php?URL=/archiv/jan96/kusturica2.html, abgerufen am 7.09.2008; (18:30)

OQ 4:

k.V./ o.J.

Titel: Erinnerst du dich an Dolly Bell? (Sjecas li se Dolly Bell?)

Kino Kunstmuseum Bern

Siehe: <http://www.kinokunstmuseum.ch>

In: <http://www.kinokunstmuseum.ch/content/archiv/movie175.html>, abgerufen am 7.09.2008; (19:00)

OQ 5:

k.V./ o.J.

Titel: Das Leben ist eine Wunder - Interview mit Regisseur Emir Kusturica.

kino-zeit.de, das Portal für Arthouse- Kino und Film

Siehe: <http://www.kino-zeit.de>

In: http://www.kino-zeit.de/filme/artikel/3161_das-leben-ist-ein-wunder---interview-mit-regisseur-emir-kusturica.html, abgerufen am 12.10.2008 (20.45)

OQ 6:

Furth, Benny / 2008

Titel: Promise me this

art-tv.ch- das Kulturfernsehen im Netz

Siehe: <http://www.art-tv.ch>

In: <http://www.art-tv.ch/1892-0-kino--promise-me-this.html>

abgerufen am 12.09.2008 (20:02)

OQ 7:

Wyrsh, Georges/ 2008

Titel: Promise me this- Zavet (2007)- Oder Brachiale Brautschau

Siehe: <http://outnow.ch>

In: <http://outnow.ch/Movies/2007/Zavet/Reviews/kino/> , abgerufen am 12.10.2008 (19:23)

OQ 8:

Müller, Anette/ 2007

Titel: „Die Kinos sind unsere letzten offenen Räume“ Interview mit Cristian Munignu

Tagesspiegel Online

Siehe: <http://www.tagesspiegel.de>

In: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/Filmpreis;art772,2432165>, abgerufen am 12.09.2008 (19:07)

19.2 Filmographie

Sjećaš li se, Dolly Bell?

(Erinnerst du dich, Dolly Bell?, 1981)

Drehbuch: Abdulah Sidran und Emir Kusturica

Bildkomposition: Vilko Filač

Musik: Zoran Simijanović

Regie: Emir Kusturica

Hauptrollen: Slavko Štimac, Slobodan Aligrudić, Ljiljana Blagojević

Produktion: Sutjeska Film, Televizija Sarajevo

Dauer: 105 Minuten

Otac na službenom putu

(Papa ist auf Dienstreise, 1985)

Drehbuch: Abdulah Sidran

Bildkomposition: Vilko Filač

Musik: Zoran Simijanović

Regie: Emir Kusturica

Hauptrollen: Moreno De Bartoli, Miki Manojlović, Mirjana Karanović, Mira Furlan,

Davor Dujmović, Mustafa Nadarević, Pavle Vujišić

Produktion: Forum Film

Dauer: 135 Minuten

Podzemlje: Bila jednom jedna zemlja

(Underground, 1995)

Drehbuch: Emir Kusturica und Dušan Kovačević

Bildkomposition: Vilko Filač

Musik: Goran Bregović

Regie: Emir Kusturica

Hauptrollen: Miki Manojlović, Lazar Ristovski, Mirjana Joković, Srdjan Todorović,

Slavko Štimac, Davor Dujmović, Mirjana Karanović

Produktion: CiBY 2000 (Paris), Pandora Film (Frankfurt), Novo Film (Budapest). In

Kooperation mit Komuna und RTS, Jugoslawien, Mediarex/Etic, Tschechische Republik, Tchapline Films, Bulgarien

Dauer: 167 Minuten

Život je čudo

(Das Leben ist ein Wunder, 2004)

Drehbuch: Emir Kusturica und Ranko Božić

Bildkomposition: Michel Amathieu

Musik: Emir Kusturica und Dejan Sparavalo gespielt von dem No Smoking Orchestra

Regie: Emir Kusturica

Hauptrollen: Slavko Štimac, Vesna Trivalić, Nataša Solak

Produktion: Les Films Alain Sarde, Rosta Films

Dauer: 152 Minuten

Zavet

(Promise me this, 2007)

Drehbuch: Emir Kusturica und Ranko Božić

Bildkomposition: Milorad Blusiza

Musik: Stribor Kusturica

Regie: Emir Kusturica

Hauptrollen: Uroš Milovanović, Marija Paetronijević, Aleksandar Berček

Produktion: Company Fidelity Productions

Dauer: 126 Minuten

20 Anhang

20.1 Sequenzprotokolle

20.1.1 Erinnerst du dich, Dolly Bell?

00:00:16	Plenum im Kulturverein. Menschen besprechen die Probleme, die sie mit der Jugend haben: Diese vertreten oft falsches Gedankengut, sind DelinquentInnen. Als Lösung fällt ihnen ein, dass Sarajevos Kulturzentrum ein Orchester braucht, das die Jugend wieder auf den "richtigen" Weg bringen soll.
00:02:18	Musik („24 mila baci“/Adriano Celentano): Blick auf Sarajevo. Dino steht und pfeift das Lied mit. Die Schule ist beendet, die Ferien beginnen. Ein Volksfest findet statt und die Schüler verbrennen die Schulbücher.
00:04:57	Dino sitzt mit seinen Freunden beisammen, sie trinken und rauchen. Einer der Freunde erzählt von einer Frau mit der er Geschlechtsverkehr hatte. Er bezeichnet sie als Hure, doch die anderen Jungen glauben ihm nicht, dass er wirklich mit ihr geschlafen hat.
00:06:50	Cica kommt auf dem Motorrad und fährt direkt auf die Jungen zu. Er ist gerade erst aus dem Gefängnis entlassen worden. Er will alleine mit Dino sprechen und fragt ihn dann, ob jemand ein paar Tage bei ihm übernachten könnte.
00:07:45	Zuhause bei Dino: Die Mutter redet über die prekäre Wohnsituation, in der sie leben müssen. Die Buben sitzen am Tisch und essen, die Mutter steht daneben. Das Dach leckt und es regnet in die Wohnung hinein. Die Kinder hören den betrunkenen Vater Mustafa, genannt Maho bereits im Stiegenhaus und verschwinden ins Bett. Die Mutter nimmt dem Vater seine Jacke und den Hut ab. Er fragt nach den Kindern und befiehlt der Mutter sie zu wecken, damit sie ein Familienplenum abhalten können. Alle männlichen Familienmitglieder sitzen am Tisch und diskutieren. Die Mutter ist nicht Teil des Plenums, sie sitzt daneben und räumt dann den Tisch ab.
00:12:47	Dino und einer seiner Freunde üben am Dachboden die Kunst der Hypnose. Sie tauchen ihre Köpfe unter Wasser. Während Dino sich der Hypnose widmet um die Welt zu verbessern, möchte der Freund lediglich Frauen durch die Macht der Hypnose verführen.
00:15:23	Im Jugendzentrum: Der eben erwähnte Freund versucht auf der Toilette eine junge Frau zu hypnotisieren. Sie findet das seltsam, zieht sich dann jedoch das Oberteil aus. Er kommt zurück von der Toilette und erklärt, dass er Geschlechtsverkehr mit ihr hatte. Dino spielt Schach. Braco betritt den Raum: Die Musik wird abgedreht und ihm wird sofort ein Sessel geholt. Braco genießt sehr viel Respekt bzw. die Menschen fürchten sich vor ihm. Braco will etwas Alkoholisches trinken, der neue Leiter hat dies allerdings verboten. Braco setzt sich durch.
00:20:32	Im Jugendzentrum: Ein Film wird vorgeführt. "Europa di note", hier erscheint Dolly Bell – eine Tänzerin, die sich langsam entkleidet. Dino schaut gefesselt auf die Leinwand. Der Leiter des Kulturvereins beschließt während der Filmvorführung, dass Dino und seine Freunde das Orchester sein werden.
00:23:50	Zuhause bei Dino: Der Vater kommt nach Hause, bringt Geschenke und setzt sich zum gedeckten Tisch. Dann tanzt er mit seiner Frau. Er spricht über den Kommunismus, sie bittet ihn nicht mehr zu trinken. Wieder sitzen die Männer am Tisch und diskutieren über den Kommunismus. Die Mutter bringt die Tochter ins Bett. Vater streitet mit Dino über die Hypnose, da er glaubt, dass das der falsche Weg ist den Kommunismus in die Gesellschaft ein zu führen. Die Mutter verteidigt Dino, doch der Vater verbietet ihr zu sprechen. Sie gehen schlafen.
00:27:32	Dino liegt am Dachboden, jemand pfeift ihm. Er steigt die Treppe hinab. Unten wartet Braco mit einer Freundin. Braco fragt, ob die junge Frau ein paar Tage bei Dino schlafen kann. Sie will nicht, aber Braco zwingt sie. Dino bringt sie auf den Dachboden. Sie sitzen oben, sie zieht ihre Strümpfe aus. Dino ist diese Situation sichtlich unangenehm. Er verlässt den Dachboden, um ihr etwas zum Essen zu besorgen.
00:31:25	Dino schleicht sich in die Wohnung um ihr etwas zum Essen zu besorgen. Dinos Eltern schlafen im Wohnbereich und er weckt die Mutter. Als Dino sich auf den Weg zum Dachboden macht, verfolgt ihn sein Vater, der ihn auch bemerkt hatte. Er erblickt durch das Dachbodenfenster die junge Frau.
00:32:49	Im Wohnbereich, am nächsten Morgen: Der Vater rasiert sich vor einem Spiegel. Im Spiegelbild sieht

	man den ältesten Sohn und Dino. Der Vater stellt Dino Fragen über Frauen und gibt ihm dann Geld, obwohl Dino keines wollte.
00:34:33	Am Dachboden: Die junge Frau füttert Dinos Hasen. Dino redet, sie hört ihm zu. Sie entblößt ihre Brüste um sich zu waschen. Er schaut verstört weg. Dinos Brüder rufen ihn.
00:36:22	Sie machen sich auf den Weg um ihren Onkel und die Tante zu besuchen. Die Brüder gehen zu Fuß, die Eltern und die jüngste aber auch einzige Schwester fahren mit dem Taxi. Dort betrinken sich der Onkel und der Vater, die Frauen jammern. Die Kinder stören. Dino und der älteste Bruder raufen. Der Jüngste fährt mit dem Fahrrad gegen den Tisch. Die Situation eskaliert kurz.
00:44:00	Dino spielt Musik vor, die Situation beruhigt sich. Alle tanzen. Es regnet, alle flüchten in das Haus, nur der Vater bleibt im Regen stehen.
	Wieder zu Hause: Der betrunkene Vater ist gekränkt, da sein ältester Sohn ihn ausgebessert hat, was die kommunistische Lehre betraf. Der Vater beruft wieder ein Plenum ein. Sie singen die "Internationale" - allerdings nur die männlichen Familienmitglieder.
00:48:00	Am Dachboden: Dino bringt Dolly Bell einen Spiegel, damit sie sich kämmen kann. Er erklärt ihr die Begriffe Hypnose und Kommunismus, da sie beide nicht kennt.
00:49:30	Im Kulturverein: Dino und seine Freunde werden als Musiker fürs Orchester bestimmt. Der Verein zahlt die Instrumente, sie müssen nur üben.
00:51:23	Dino übt Gitarre. Er glaubt allerdings nicht ans Orchester und geht.
00:52:31	Zu Hause bei Dino: Er sucht was zum Essen. Der Vater redet mit ihm über die Hypnose.
00:54:53	Am Dachboden: Dolly Bell schrubbt den Tisch. Dino füttert die Tiere und lässt sie im Verschlag frei. Beide setzen sich dann nebeneinander. Sie fragt ihn, ob er eine Freundin hätte und ob er schon jemals jemanden geküsst habe. Sie legt sich auf ihn und bringt ihm das Küssen bei. Dino wird von seiner Familie gerufen.
00:57:40	In der Wohnung: Das Röntgenbild des Vaters wird herum gereicht. Der Vater ist krank. Die Mutter sitzt zum ersten Mal am Tisch. Der Vater ruft ein außerordentliches Plenum ein, um sein Testament zu machen. Dino verlässt währenddessen den Raum.
1:00:13	Am Dachboden: Dino und Dolly Bell liegen auf dem Bett. Sie liest ihm aus der Hand und sagt ihm, dass jemand aus seiner Familie bald sterben wird. Danach liegen sie nebeneinander und unterhalten sich. Er redet, sie hört zu. Er möchte ihr etwas vorlesen, sie zieht ihn und sich selbst langsam aus. Währenddessen hat Braco unten Dinos Freunde zusammen gerufen. Dino und Dolly Bell erschrecken, als sie Bracos Stimme hören. Braco schickt Dolly Bell wieder hinauf auf den Dachboden und schickt dann einen Freund nach dem Anderen um Dolly Bell zu vergewaltigen. Sie lässt diese Prozedur über sich ergehen. Dino weint. Braco lacht ihn aus.
01:07:18	Dino steht im Flur und weint. Er schaut aus dem Fenster, als Braco und Dolly Bell auf den Motorrad weg fahren.
01:07:51	Am Dachboden: Dino streichelt seinen Hasen und versucht ihn wieder zu hypnotisieren und schafft es diesmal. Sein Bruder ruft ihn.
01:09:21	Dino geht mit dem Vater zum Krankenhaus. Der versucht Dino noch Ratschläge für sein zukünftiges Leben zu geben. Vor dem Krankenhaus verabschieden sie sich voneinander, der Vater geht hinein, Dino schaut ihm nach.
01:11:18	Das Orchester übt ein Lied im Kulturverein. Der Vereinsleiter kritisiert Dinos mangelnde Konzentration und versucht dann ein Gespräch mit ihm zu führen. Dino will nicht darüber reden. Der Vereinsleiter bittet Dino sich von Braco zu distanzieren, weil er ein Zuhälter ist und die betroffenen Frauen nach Milano bringt.
01:13:09	Dino kommt zum Krankenhaus und pfeift, bis der Vater aus dem Fenster schaut. Sie treffen sich unten, im Garten des Krankenhauses und setzen sich auf eine Parkbank. Sie sprechen über die Familie, dann schickt ihn der Vater weg. Fragt ihn noch, ob er Geld benötigt, Dino bedankt sich und lehnt ab.
01:16:19	In der Wohnung der Eltern: Dino zieht einen Hosenanzug an und rasiert sich: Er ist erwachsen.
01:17:26	Dino verkauft seinen Hasen um Geld zu erhalten für den Club in dem Dolly Bell arbeitet. Er wartet nicht lange, trinkt schnell sein Bier aus, da tritt sie bereits auf. Sie strippt im Dunklen, zwei Zuschauer bekommen Helme mit Lichtern aufgesetzt. Dort wo sie hinschauen, wird der Körper Dolly Bells sichtbar.

01:22:19	Er trifft sich mit Dolly Bell in ihrem Zimmer. Sie ist nicht besonders glücklich, freut sich aber, dass er sie gefunden hat. Sie schlafen miteinander. Sie hört ein bekanntes Geräusch, Braco kommt. Dino versteckt sich. Braco möchte sein Geld, das ihm als Zuhälter "zusteht". Das Geld, das sie ihm gibt ist ihm zu wenig, er sucht und findet das Geld. Er schlägt sie. Dino hält dies nicht aus und eilt ihr zur Hilfe. Dino und Braco schlagen sich, Dino ist in der Defensive. Dolly Bell verkriecht sich im Bett und schaut verängstigt zu.
01:28:33	Verletzt erzählt er seiner Familie das Vorgefallene. Er stellt sich selbst als Helden der Geschichte dar. Der Vater spricht noch über neue Anschaffungen und schickt die Jungen dann ins Bett.
01:31:00	Der Vater liegt im Sterben. Dino liest ihm vor. Die Krankenschwester gibt ihm eine Spritze. Während Dino ihm vorliest, stirbt der Vater. Die Frauen beten für den Toten, der Onkel verbietet dies, weil der Vater doch Kommunist war.
01:38:11	Der Leiter des Kulturvereins besucht Dino. Sie stehen im Gang. Der Leiter spricht sein Beileid aus und erzählt Dino, dass die Instrumente endlich da sind.
01:38:46	Die Band spielt. Dino singt. Sie bekommen einen großen Applaus. Rede des Vorstandes des Kulturvereins zum gelungenen Aufbau des Orchesters. Abschlusslied.
01:42:56	Die Familie zieht weg. Dinos abschließende Worte: Jeden Tag, aus jeder Sichtweise wachse ich immer weiter.
01:44: 27	Ende

20.1.2 Papa ist auf Dienstreise

00:00:07	Sarajevo Juni 1950. Papa ist auf Dienstreise. Ein Liebes- und historischer Film. Mann singt und spielt Gitarre. Junge auf Baum, Kinder und Jugendliche ernten und arbeiten am Feld.
00:02:27	Malik (die Hauptfigur) stellt sich mit Stimme im OFF vor. Stellt alle FreundInnen und Bekannten vor. Bilder aus der Umgebung und von den beschriebenen Menschen werden gezeigt.
00:04:08	Maliks Vater + eine Frau, Ankica fahren im Zug. Er nähert sich ihr, lehnt sie dann aber ab. Sie streiten, haben seit zwei Jahren eine Affäre. Sie öffnet die Tür des fahrenden Zuges und überlegt sich umzubringen. Er hält sie auf. Streit. Küsse. Sex.
00:08:19	Frau wäscht Mann, der in einer Badewanne sitzt. Malik aus dem OFF: Er soll beschnitten werden. Maliks Vater kommt nach Hause. Alle freuen sich.
00:12:48	"Kinoabend" bei dem Filme von Malik gezeigt werden. Maliks Bruder spielt auf der Ziehharmonika.
00:13:47	Propaganda - Sportveranstaltung. Aufklärungsprogramm/Fest, warum es wichtig ist, dass jedeR BürgerIn in Jugoslawien körperlich fit sein sollte. Politiker kommen an. Vater spricht mit Malik. Politiker kommt an und hält Rede: Besonderheit der erste Flug einer Frau bei der Luftwaffe.
00:20:06	Politiker spricht mit Ankica über ihren Flug. Ankica bringt mit einer unbeholfenen Aussage, über einen Zeitungsausschnitt Maliks Vater in Gefahr.
00:21:19	Bei Malik zu Hause: Die Kinder schauen ein Fußballspiel. Vater trinkt Alkohol mit einem Bekannten. Mutter räumt die Küche auf. Telefonanruf verändert die Stimmung des Vaters.
00:22:58	Maliks Vater muss sich bei der Udba (der jugoslawischen Stasi) rechtfertigen. Sein Schwager übernimmt die Einvernahme. Er sagt ihm, dass nicht einmal Gott ihn mehr retten kann. (Er soll in ein Straflager kommen, weil er sich über eine Stalin Karikatur lustig gemacht hat)
00:26:55	Bei Malik zu Hause: Fest zur Beschneidung der Brüder. Sitzen am Tisch singen und essen. Vater packt seine Sachen. Die Buben werden beschnitten. Alle bringen Malik und seinem Bruder Geschenke. Vater verabschiedet sich von den Kindern.
00:34:27	Malik auf einem Wagen: Malik erzählt uns aus dem OFF: Sein Vater ist auf Dienstreise und die Mutter weint seit dem und die Stimmung ist zu Hause gedrückt. Es wird Nacht: Die Mutter sitzt und näht. Malik schlafwandelt. Mutter sieht, dass er nicht im Bett ist und sucht ihn in der ganzen Wohnung und findet ihn nicht. Sie läuft nach draußen, Großvater und der Bruder folgen. Sie finden ihn, als er gerade

	über eine Brücke geht. Die Mutter schließt ihn in ihre Arme.
00:38:23	Bei Malik zu Hause: Er liegt in seinem Bett. Der Bruder bindet ihn an einem Seil fest. Ein Glöckchen ist angebracht, damit sie es früher bemerken, wenn Malik wieder zum Schlafwandler wird.
00:39:27	Beim Bruder der Mutter, Zijo: Ankica ist auch da, sie hat offensichtlich eine Affäre mit dem Bruder. Wahrscheinlich musste deshalb Maliks Vater, Meso ins Straflager, damit er Ankica für sich alleine hat. Die Mutter fragt, wann Meso wieder zurückkommen kann. Zijo ist abweisend und schickt die Mutter weg.
00:42:58	Auf der Straße: politische Rede Titos wird über Lautsprecher übertragen. Menschen haben sich versammelt und hören zu. Es regnet in Strömen. Maliks Bruder nimmt ihm Geld weg. Sie streiten, Maliks Bruder schlägt ihn. Maliks Freund greift ein. Doch der Bruder zieht Malik am Ohr weg.
00:44:55	Bei Malik zu Hause: Mutter näht, die beiden Jungen kommen nach Hause. Malik muss der Mutter sein Geld geben. Die Mutter umarmt die beiden.
00:46:10	Bei Malik zu Hause: alle schlafen. Es läutet an der Tür. Der jüngere Bruder kommt nach Hause, die Mutter umarmt ihn und sagt, dass sie Meso mitgenommen haben. Der Onkel weckt die Buben. Großvater steht auf und freut sich seinen Sohn zu sehen. Sitzen am Tisch, essen und reden.
00:50:26	Onkel spielt mit den Kindern Militärdienst. Der Onkel trifft sich mit seiner Freundin. Sie erzählt ihm, dass es kaum Informationen über Mesa gibt. Sie meint, dass jemand absichtlich seinen Abgang organisiert hat.
00:51:05	Kino: Ein Film über die jugoslawische Armee wird gezeigt. Jemand wird zu Unrecht des Kinos verwiesen. Maliks Bruder holt sich Filme.
00:52:47	Bei Malik zu Hause: Mutter und Freundin des Bruders sitzen beim Tisch. Bruder kommt herein und hat einen Brief von Mesa mitgebracht. Er lebt. Maliks Stimme aus dem OFF: Sie spricht zum Vater, und sagt ihm, dass sie ihm am 1. April besuchen werden.
00:54:34	Malik und die Mutter Sena sitzen im Zug, sie fahren zu Mesa. Alle haben sich in Schale geworfen. Vater wartet am Bahnsteig. M. + V. + Malik umarmen einander. Malik freut sich den Vater zu sehen, der Bruder ist nicht mit.
00:57:57	Mesa (=Mehmed) bringt Malik ins Bett und geht zu seiner Frau. Malik hindert die beiden jedoch am Geschlechtsverkehr. Mesa und Malik schlafen, die Frau weint.
01:03:15	Mutter kommt in die Schule, in der Ankica unterrichtet. Sie hat Malik mitgenommen. Die Mutter redet mit ihr über Mesa, da Ankica schuld daran sein soll, dass er im Straflager ist. Die Frauen schlagen einander.
01:05:33	In der Kirche: Trauerfeier, Jozas Vater ist gestorben (Joza ist Maliks Freund). Maliks Stimme auf dem OFF erklärt die Situation. Beim Begräbnis er spricht über seinen Vater. Ziehen nach Zvornik zum Vater. Abschied von allen Bekannten + Wegtransport der Sachen. Fahren im Transporter davon.
01:11:00	Vater sitzt mit Musiker und wartet auf die Familie. Sie kommen an. Treffen mit Vater: Wiedersehensfreude! Vater spielt mit den Kindern. Sena unterhält sich mit einem russischem Freund, der Arzt ist. Fahren mit dem Boot über die Drina.
01:14:37	Im neuen Zuhause: Vater trimmt Nasenhaare. Kinder räumen ein Gefäß weg. Sena übergibt sich vor der Tür. Malik lernt Masa ein gleichaltriges Mädchen kennen. Der Vater geht zu Arbeit. Mutter näht ihr ein Kleid. Der Arzt, das Mädchen und Malik verabschieden sich. Die Mutter bleibt daheim.
01:16:59	Vater ist in einem Lokal. Mann kommt dazu. Sie setzen sich zum Tisch. Sie spielen Schach.
01:18:20	Das kleine Mädchen spielt Malik etwas auf dem Klavier vor. Sie sind beim Mädchen zu Hause, der Arzt (Masas Vater) ist auch da. Malik aus dem OFF: Stimme sagt, dass er sich in das Mädchen - Masa - verliebt hat. Masa hat Nasenbluten und lässt ihren Vater rufen.
01:20:36	In der Turnhalle. Masa und der Arzt betreten die Halle: Er ruft Mesa der im Raum oben sitzt. Arzt und Tochter verlassen die Halle. Die beiden Männer spielen Schach.
1:26:42	Bei der Familie zu Hause: Mesa und Sena sprechen miteinander. Mesa arbeitet am Schwarzmarkt und muss "geschäftlich" weg. Sena wirft ihm vor, dass er sie wieder betrügen wird. Daraufhin nimmt er Malik auf die Reise mit, damit seine Frau wieder Vertrauen zu ihm gewinnen kann.
1:22:37	Im Auto: 4 Männer und Malik. Sie fahren zu einem Fest, essen und trinken. Flirten mit irgendwelchen Frauen und laden sie ein sich zu ihnen zu setzen. Vater fusselt mit einer Frau, Malik sieht sich diese

	Szene unterm Tisch an, zündet den Rock der Frau an. Situation beruhigt sich. Der Vater geht mit der Frau in ein Nebenzimmer, um Sex mit ihr zu haben.
1:28:14	Am nächsten Morgen: Malik ist verschwunden, der Vater hatte ihn bei einem Freund im Auto gelassen. Sie suchen den Kleinen. Sie sehen ihn schließlich, er steht am Abgrund eines Felsens. Der Vater holt ihn.
1:32:12	Bei der Familie zu Hause: Sena macht Mesa eine Szene, weil er sie wieder betrogen hat. Die Kinder hören zu. Situation eskaliert. Schläge folgen. Malik geht dazwischen. Umarmungen folgen. Alle sitzen gemeinsam im Bett, Ziehharmonika wird gespielt.
1:35:08	Malik wandelt wieder im Schlaf und geht auf die Straße, geht zum Arzt. Der sieht ihn und lässt in herein. Er geht ins Zimmer des Mädchens und legt sich zu ihr ins Bett. Arzt deckt die beiden zu.
1:37:18	Am Morgen: Malik putzt sich die Zähne, während das Mädchen badet. Er zieht sich aus und setzt sich zu ihr in die Badewanne (mit Unterhose) Zieht sie auf Rat des Mädchens aus. Sie unterhalten sich.
1:39: 41	Jugoslawische Flagge wird gebügelt. Maliks Stimme aus dem OFF berichtet über das Ende des Schuljahres. Er soll dem Präsidenten etwas übergeben. Bei ihnen zu Hause: Der Vater übt mit ihm, damit er sich nicht blamiert: Sie üben den Text. Mesa bringt Malik ins Bett.
1:42:30	Fest: Malik stottert bei der Rede. Geht in die Turnhalle zurück um zu weinen. Der Vater folgt ihm und tröstet den Kleinen. Der Vater wird gerufen und gefragt, wer die Rede des Sohnes geschrieben hat. Alkohol wird getrunken. Er berichtet ihm, dass er nicht mehr in Zvornik bleiben muss, sondern nun wieder ein freier Bürger ist. Sie spielen Schach.
1:48:32	Malik geht in Richtung eines Krankenwagens. Masa liegt darin, sie ist schwer krank. Sie schenkt ihm ihr Tagebuch. Sie geben sich die Hand, und sie fragt ihn, ob er sie liebt. Er bestätigt das, dann fährt der Krankenwagen weg. Malik aus dem OFF: Masa ist nicht mehr zurückgekommen...
1:51:11	Sarajevo 22. Juni 1952: Hochzeit von Senas Bruder. Großes Fest, auch Ankica ist da. Mesa beobachtet sie. Mesa setzt sich zu seinem Schwager, der ihm das Straflager angetan hatte. Er erklärt ihm, dass er ihm das nicht verzeihen wird. Er sagt seinem Schwager, dass er sich mit Sena versöhnen soll. Mesa und Sena sprechen miteinander, er bittet sie darum, mit dem Schwager zu sprechen. Sie weigert sich, setzt sich dann neben ihn. Sie sprechen miteinander. Mesa spielt mit den Kindern Fußball. Der Bruder verletzt sich selbst am Kopf. Wird weggebracht.
2:00:04	Im Haus. Der Verletzte wird verarztet. Er singt traurig. Mirzet und der Großvater unterhalten sich. Mirzet soll einen Koffer hinunter tragen.
2:01:04	Mesa zieht Ankica in den Keller. Er schlägt sie, sie meint, dass sie nichts getan hat. Er zerreißt ihre Unterhose und schläft mit ihr. Malik spielt draußen mit dem Fußball. Malik sieht seinen Vater beim Geschlechtsverkehr mit Ankica.
2:03:28	Die hochschwangere Sena spricht mit der Braut. Die Männer hören sich eine Sportübertragung im Radio an. Ankica bleibt im Keller und versucht sich zu erhängen. Dies gelingt nicht und sie freut sich darüber, weint dann allerdings.
2:06:11	Malik aus dem OFF; der Großvater verlässt die Familie und geht ins Altersheim, weil er genug von der Familie hatte. Malik legt sich ins Bett.
2:07:27	Malik wandelt wieder im Schlaf: dreht sich ins Bild.
2:08:24	Ende

20.1.3 Underground

00:00:00	Underground beginnt mit den Textzeilen: „Unseren Vätern und ihren Kindern. Es war einmal ein Land dessen Hauptstadt hieß Belgrad; 6.April 1941...“ (OT: Nasim Ocevima i njihovoj djeci. Bila je jednom jedna zemlja i u zemlji glavni grad Beograd. 6.April 1941 godine...)
00:00:31	Eingangsszene: Crni (der Schwarze) und Marko die Protagonisten des Films fahren völlig betrunken sehr schnell auf einer Pferdekutsche durch Belgrad. Eine Blaskapelle begleitet die beiden, sie laufen hinter ihnen her. Marko begleitet seinen besten Freund Crni nach Hause, wo bereits seine wütende Frau auf ihn wartet. Sie ist hochschwanger und beschimpft ihren betrunkenen Ehemann. Crni geht mit seiner

	Ehefrau in die gemeinsame Wohnung. Marko geht weiter.
00:04:11	Marko läuft weiter. Er trifft auf einige Prostituierte, wedelt mit Geld umher und nimmt eine der Frauen mit nach Hause.
00:04:55	Texteinblendung: >1. Teil: „Der Krieg“<
00:04:59	Marko schaut der Prostituierten beim Baden zu. Er steckt ihr eine Blume zwischen die Pobacken und betrachtet sie dann im Spiegel.
00:05:37	Im Zoo: Ivan, Markos Bruder ist Zoowärter im Belgrader Tierpark und füttert gerade die Tiere. Beim Füttern ist bereits erkenntlich, dass das Affenbaby Soni Ivan am Herzen liegt, da er es in den Arm nimmt. Lautes Dröhnen verschreckt die Tiere, sie beginnen verängstigt in den Käfigen umher zu laufen. Ivan sieht verzweifelt zum Himmel: Luftangriff der Nationalsozialisten auf Belgrad. Der Himmel öffnet sich und Tiefflieger stürzen hinab. Eine Bombe trifft den Zoo. Die Tiere liegen verletzt in den Trümmern oder fliehen in die Stadt. Sonis Mutter stirbt, Ivan nimmt den kleinen Affen auf den Arm, rettet noch einige Tiere und flieht ebenfalls in das Stadtzentrum.
00:09:19	In Markos Schlafzimmer: Er hat gerade Sex mit der Prostituierten und ahmt ihr Stöhnen nach. Sie will fliehen, weil sie die Flieger hört. Er hält sie fest, sie reißt sich los, beschimpft ihn und verschwindet. Er onaniert, während die Bomben fallen. Originalbilder, nationalsozialistischer Angriffe werden mit der fiktionalen Handlung vermischt. Entflozene Tiere aus dem Zoo streifen durch das brennende Belgrad. Die Menschen fliehen in alle Richtungen.
00:10:40	Markos Frau steht am Fenster und schaut verzweifelt auf das brennende Belgrad. Crni sitzt am Esstisch und versucht zu frühstücken. Der Luster fällt auf den Frühstückstisch, Crni durchbeißt das Stromkabel, seine Haare stehen zu Berge. Er zieht sich an, nimmt eine Waffe mit und will gehen. Seine Frau macht eine Szene wegen einer „Hure“, mit der er sie betrügt. (Schäm dich....)
00:13:28	Ivan geht durch das brennende Belgrad. Er trifft auf Crni, der ihn tröstet. Crni geht weiter durch Belgrad. Originalaufnahmen: Einmarsch der Nationalsozialisten in Maribor, Zagreb und Belgrad. Jubelnde Menge in Zagreb und Maribor.
00:15:18	Menschen räumen die Trümmer des Luftangriffs zusammen, Natalija, eine Theaterschauspielerin hilft ebenfalls mit. Crni sucht Natalija und schenkt ihr eine Kette und erklärt ihr wie verrückt er nach ihr ist. Wird gesucht, Kopfgeld Widerstandskämpfer. Deutsche Soldaten fahren vorbei, Franz lädt Natalija zum Essen ein. Er ist in sie verliebt sie fährt mit, Crni bleibt eifersüchtig zurück
00:17:38	Marko hat FreundInnen zusammen gerufen, darunter ist auch Crnis Frau und Markos Bruder Ivan. Ivan versucht sich zu erhängen, sein Bruder holt ihn runter. Sie fliehen zu Markos Haus um sich vor den Nazis zu verstecken. Vera, Crnis Ehefrau bekommt vor Überanstrengung und nervlicher Belastung Wehen. Crni ist unterwegs, sie bekommt das Baby im Keller. Sie schafft es noch ihren Sohn zu bekommen und ihm einen Namen auszusuchen, dann stirbt sie.
00:24:58	Einblendung: “3 godine kasnije, Beograd je bolovao od otvorenog preloma dusa...” “3Jahre später.”
00:25:03	Crni zündet zum Andenken an seine verstorbene Frau eine Kerze an. Dann feiert er weiter den Geburtstag seines Sohnes Jovan, allerdings nicht mit seinem Sohn, sondern mit Freunden. Crni spielt Poker. Marko kommt vorbei. Macht Geschäfte mit zwielichtigen Personen. Franz fährt mit dem Auto vorbei, Crni sieht ihn. Hat einen Blumenstrauß. Crni ist wütend, weil er die Blumen Natalija bringt.
00:27:38	Crni rennt zu Marko um Franz aufzuhalten und Natalija zu heiraten. Zurück am Fest beginnt Crni eine Schlägerei, da ihn ein paar Mafiosi betrogen haben. Marko kommt vorbei und hilft Crni.
00:30:29	Marko und Crni verlassen die Feier, durch die unterirdischen Gänge um zum Theater zu gelangen, wo Natalija gerade einen Auftritt hat.
00:31:02	Im Theater: Natalija spielt gerade auf der Bühne ein deutsches Stück vor. Franz sitzt in der ersten Reihe und wirft ihr verliebte Blicke zu. Marko und Crni sind auch angekommen. Crni kommt auf die Bühne und mimt einen Schauspieler. Er bindet Natalija mit einem Seil an seinen Rücken. Franz erkennt den gesuchten Crni. Dieser schießt auf Franz und verlässt die Bühne. Marko ist sofort dabei, schießt in die Menge und ahmt die Schreie der Frauen nach. Marko erschießt einen deutschen Soldaten, der ihnen gefolgt ist.
00:36:37	Sie fliehen durch die unterirdischen Wege. Natalija ist noch immer an Crnis Rücken festgebunden.
00:36:47	Am Boot: Große Feier ist organisiert, für die Hochzeit von Crni und Natalija. Sie ist nicht begeistert von der Hochzeitsidee. Sie ist wütend, weil Crni Franz erschossen hat. Natalija bindet sich los, daraufhin bindet Crni sie an einen Sessel. Crni verlässt mit der Blaskapelle das Boot. Marko und Natalija bleiben alleine zurück.

00:40:32	Marko bindet Natalija los. Sie kommen sich näher. Crni sieht die beiden durchs Fenster. Er ist sehr wütend. Kurze Eskalation. Er setzt sich auf Markos Rücken und "reitet" ihn. Die Hochzeit wird fortgesetzt. Sie feiern bis in die frühen Morgenstunden. Franz kommt mit seinen Soldaten zum Boot.
00:45:55	Natalija sieht Franz und freut sich. Er ist nicht tot, da er eine Panzerweste getragen hat. Natalija nutzt den Moment und läuft Franz in die Arme. Crni läuft ihr nach. Die Nationalsozialisten nehmen ihn gefangen. Marko flieht mit dem Boot.
00:48:05	Crni ist in Gefangenschaft. Er wird mit Stromschlägen gefoltert. Er hält allerdings unerwartet viel aus, was die Peiniger verwirrt. Sie wissen nicht, dass Crni Elektriker ist und damit Stromschläge gewohnt ist. Marko läuft durch die unterirdischen Gänge und kommt durch eine Öffnung in die Psychiatrie. Verkleidet als Arzt sucht er Crni um ihn zu befreien. Franz kommt zu Crni um zu erfahren, ob er schon geredet hat. Natalija ist bei ihrem Bruder, der auch in der Psychiatrie. Franz kommt zu den beiden. Marko kommt hinzu und erwürgt Franz.
00:51:34	Natalija, ihr Bruder und Marko fliehen. Marko kommt in den Raum, in dem Crni gefoltert wird und befreit ihn. Sie fliehen alle zusammen aus der Psychiatrie. Crni wird in einen Koffer gelegt, bittet um eine Granate, für den Fall, dass er wieder in Gefangenschaft kommt. Doch er zündet die Granate aus versehen und verletzt sich selbst schwer.
00:54:17	Im Keller: Marko bringt Crni in den Keller, damit ihn die deutschen Soldaten nicht finden können. Dort leben bereits viele Menschen im Untergrund, auch Crnis Sohn Jovan. Sie verarzten Crni. Marko verlässt den Keller.
00:55:59	Markos Haus(das auf dem Keller steht, in dem die Menschen leben): Das ganze Haus ist voll mit Natalijas Bildern. Die beiden kommen sich näher. Sie tanzen und küssen sich.
00:59:16	"...na Uskrs aprila meseca 1944. godine Saveznici bombarduju Beograd. Srusili su sve ono sto nacisti nisu 1941..."
00:59:25	Originalaufnahmen vom zerstörten Belgrad. Sieg der Partisanen, der Krieg ist vorbei. Marko ist zum Nationalhelden geworden. Er ist Titos rechte Hand und hält zahlreiche Reden.
01:02:05	Tafel: II Deo; Hladni rat. II Teil; Der Kalte Krieg
01:02:08	...Godine su prolazile, Marko je postao bliski saradnik predsednika Tita. Ali nije zaboravio velikog prijatelja... ...1961. u jednom beogradskom parku, Marko se casno oduzio Petru Popari Crnom...
01:02:15	Pioniere tanzen und singen ein Lied. Marko hält eine Rede zu Ehren seines verstorbenen Mitkämpfers Crni. Ein Denkmal wird zu seinen Ehren enthüllt.
01:04:42	Crni ist nicht tot. Er ist im Keller und glaubt, dass der Krieg gegen die Nationalsozialisten noch nicht beendet ist. Das alles ist Marko zu verdanken, da er dies den Menschen im Keller vorspielt. Im Keller werden Waffen hergestellt, die für den Widerstandskampf vorgesehen sind. Marko verkauft diese allerdings am Schwarzmarkt. Sie singen alle zu Ehren Josip Tito Brozs.
01:10:23	Marko spielt den Menschen in Untergrund Musik und Nachrichten aus dem Krieg vor. Diese fliehen in den Panzer um sich vor dem vermeintlichen Luftangriff zu schützen.
01:12:08	...Tito, Tito, Tito! Svi su pevali istu pesmu i verovali da napolju vladaju fasisti iz II svetskog rata.
01:12:18	Marko beobachtet die Menschen im Untergrund durch ein Rohr. Er und Natalija tanzen. Marko verkauft die im Keller produzierten Waffen illegal weiter.
01:15:07	Film wird aufgenommen über die heroischen Taten von Marko, Crni und Natalija. Crni und Natalija haben die Geschichte zu ihren Gunsten umgeschrieben. Sie haben Schauspieler engagiert, die den Originalen nachempfunden sind. Natalija und Marko erscheinen beim Set und werden würdig empfangen.
01:21:35	Wieder zu Hause bei Natalija und Marko. Sie macht ihm eine Szene, weil er die Menschen im Keller gefangen hält. Im Keller geht währenddessen der Alltag für die Menschen weiter. Natalija ist wütend, sie trinkt viel. Er sagt, dass er sie liebt und alles nur für sie macht. Sie küssen sich und sind sexuell erregt.
01:25:54	Natalija wird in den Keller gespült. Sie erzählt Crni, dass sie von den Nationalsozialisten vergewaltigt wurde und dass sie ihn, Crni liebt. Die Hochzeit von Jovan wird im Keller gefeiert. Natalija betrinkt sich und eskaliert. Crni bemerkt, dass Marko und Natalija sich näher kommen. Er bittet Marko sich selbst zu bestrafen, dieser schießt sich die Kniescheiben kaputt. Crni beschließt den Keller mit seinem Sohn Jovan zu verlassen um sein Land von den Nationalsozialisten zu befreien. Der Affe klettert in den Panzer.
01:47:15	Der Affe zündet den Panzer. Aufruhr im Keller. Der Affe Soni flieht, Ivan folgt ihm. Jovan und Crni

	verlassen den Keller ebenfalls um den Krieg zu beenden.
01:48:50	Jovan und Crni wollen in den Krieg ziehen, der längst beendet ist, durch die unterirdischen Gänge. Auch Soni verlässt den Keller. Ivan verfolgt ihn. Crni und Jovan halten Ausschau nach dem Feind. Kommen genau dort raus, wo der Film gedreht wird, der den zweiten Weltkrieg nachspielt. Die beiden glauben jedoch, dass der Krieg weiter geht. Crni erwürgt zwei Statisten, die als Nationalsozialisten verkleidet sind.
01:53:20	Im Keller: Natalija ist völlig aufgelöst und erzählt der Braut, dass Jovan und Crni hinaus gegangen sind und das jemand geschossen hat. Daraufhin stürzt sich die frisch verheiratete junge Frau in den Brunnen, da sie annimmt, dass Jovan umgebracht wurde.
01:54:20	Crni und Jovan verfolgen die Schauspieler von denen sie denken sie seien Nationalsozialisten. Sie fahren ihnen mit einem Boot hinter her.
01:54:	Ivan verfolgt die Panzer und die Autos, die in den unterirdischen Gängen fahren, um seinen Soni zu finden.
01:55:09	Die Geschichte des Nationalhelden Crni wird gerade verfilmt. Crni und Jovan sehen ihnen aus dem Gebüsch zu und planen den Angriff. Robben um nicht gesehen zu werden. Crni sieht den Schauspieler der Franz vom Aussehen her ähnlich ist. Die beiden stehlen einen Wagen und greifen an. Crni erschießt Franz. Danach bombardieren sie das gesamte Set.
02:02:20	Ivan sucht Soni noch immer in den unterirdischen Gängen die Europa verbinden. Es fahren viele Autos durch.
02:03:17	Crni und Jovan fahren mit dem Boot auf der Donau. Jelenas Schleier schwimmt vorbei, Jovan erschrickt. Doch der Vater beruhigt ihn und behauptet es sei ein Tier.
02:04:22	Die Polizei kommt zum Set.
02:05:30	Crni und Jovan sitzen am Boot und schauen sich den Sonnenaufgang an. Jovan grillt einen Fisch. Crni versucht Jovan das Schwimmen bei zu bringen. Luftangriff der Polizei. Crni schießt zurück, vergisst Jovan im Wasser, dieser ertrinkt.
02:11:13	Marko und Natalija sitzen in ihrem Haus, das sie sprengen wollen. Sie spielen noch ein letztes Mal Kriegsmusik vor und sprengen dann das Haus.
02:13:47	“...MISTERIOZNIM NESTANKOM REVOLUCIONARA I PESNIKA MARKA DRENA. KAO DA JE ISCEZLA TAJNA FORMULA TITOVE JUGOSLAVIJE. SAM TITO NIJE MOGAO DA PREBOLI GUBITAK VELIKOG PRIJATELJA. OZBILJNO SE RAZBOLEO. BOLOVAO. BOLOVAO I 20 GODINA KASNIJE UMRO...”
02:14:03	Originalaufnahmen: Titos Beerdingung. Trauernde Menge in ganz Jugoslawien.
02:16:21	III Teil Krieg
02:16:24	...1992 U JEDNOJ BERLINSKOJ BOLNICI IVAN JE ZIVEO OD NADE DA CE SRESTI SONIJA....
02:16:27	Ivan sitzt auf einem Baum und ist deprimiert. Die Ärzte sprechen gerade über die psychischen Störungen von Ivan. Sie glauben ihm seine Geschichte nicht.
02:17:31	Sylvester. Der Arzt und Ivan fahren in einem Wagen. Der Arzt versucht ihm zu erklären, dass der zweite Weltkrieg zu Ende ist. Ivan weint. Der Arzt zeigt ihm das Bild von Marko und Natalija. Diese werden von der Polizei gesucht, da sie Menschen im Keller gefangen gehalten hatten. Ivan verlässt aufgelöst das Auto und übergibt sich.
02:19:39	Ivan verschwindet wieder im Kanal und findet seinen Soni. Der unterirdische Gang führt die beiden wieder in die Heimat.
02:24:30	Der Balkankrieg: Crni ist General. Er führt eine Truppe auf der Front. Markoi ist Waffenhändler. Ivan sieht seinen Bruder und schlägt ihn. Er glaubt, dass er ihn umgebracht hat und erhängt sich.
02:29:06	Natalija kommt zu Marko. Er liegt im Sterben. Sie setzt sich auf ihn. Die Soldaten fragen Crni per Telefon was sie mit den Kriegsprofiteuren machen sollen. Er gibt den Befehl sie zu töten.
02:31:33	Crni kommt zu seinen Soldaten. Er sieht die Pässe von den ermordeten Profiteuren und ist erschüttert, dass er seine FreundInnen getötet hat.
02:33:25	Crni führt Menschen durch die unterirdischen Gänge. Er kommt zurück zum Keller. Er ist deprimiert, spricht mit dem Affen über seinen Sohn. Er hört die Stimme von Jovan und stürzt sich in den Brunnen.

02:35:37	Im Wasser trifft er alle Toten wieder. Seine Ehefrau, Jovan und dessen Frau, Marko und Natalija, die Blaskapelle und Ivan.
02:36:43	Musik. Am Fluss findet ein großes Fest statt. Alle sind wieder beieinander und feiern die Hochzeit von Jovan noch einmal. Auch Marko und Natalija kommen zur Hochzeit. Ivan spricht die abschließende Worte: Es war einmal ein Land. Das Stück Land auf dem sie feiern wird vom Festland abgetrennt.
2:41:30	Text: Diese Geschichte hat kein Ende... ENDE

20.1.4 Das Leben ist ein Wunder

00:00:06	Jemand spricht zum Himmel. Rund herum sind nur Felder. Der alte Mann geht mit einem Sarg über das Feld. Volkslied. Menschen mit Pferden und Schafen werden im Vorübergehen gezeigt. Ein anderer Mann, der Postbote fährt auf einer Draisine auf den Schienen vorbei. Eine Schafherde versperrt ihm den Weg, doch er vertreibt sie unter lautem Geschrei.
00:01:36	Luka, ein Eisenbahningenieur trinkt ein rohes Ei. Sein Sohn, ein junger Mann spielt mit seinem Fußball, der Ingenieur spielt mit. Seine Frau singt auf der Hollywoodschaukel. Er küsst sie und fährt mit seinem Auto auf den Schienen.
00:03:16	Lukas Sohn läuft mit einem Freund die Schienen entlang. Sie trainieren, da der Sohn professioneller Fußballspieler werden möchte und nur darauf wartet entdeckt zu werden.
00:03:45	Der Postbote trägt Briefe im Dorf aus. Er kommt zu einem Haus, doch da befinden sich Bären, die den Hausbesitzer getötet haben. Der Postbote flieht mit dem Handwaggon, doch ein Esel versperrt ihm den Weg. Der Besitzer des Esels erklärt ihm, dass der Esel nicht weggehen wird. Da es sich hier um eine unglücklich verliebte Eselin handelt, die auf den nächsten Zug wartet, der sie überfährt. Der Postbote betritt einen Raum, indem gerade eine Orchesterprobe stattfindet. Luka ist Teil des Orchesters. Der Postbote versucht mit Luka über die Bären zu sprechen.
00:07:37	Ein Wagen fährt auf den Schienen. Darin befinden sich ein dicker Mann, der isst, ein anderer Mann, eine Frau und der Fahrer. Ein Hund springt ins Auto, den seine Frau angelockt hat. Seine Frau flirtet mit dem Mann, der neben ihrem Ehemann sitzt. Der dicke Mann ist ein bekannter Politiker.
00:09:36	Das Orchester spielt. Der Politiker, der Bürgermeister der Stadt ist und sein Saxophon spielender Kollege betreten den Raum. Der Politiker ist Lukas Schwager. Luka zeigt den versammelten Menschen ein Modell von dem geplanten Schienenbau. Alle sind begeistert.
00:11:52	Lukas Sohn und zwei seiner Freunde fahren mit dem Auto, sie singen. Sie fahren in einen Tunnel, die beiden Freunde schießen sich Flaschen vom Kopf. Die Situation eskaliert. Lukas Sohn ist entsetzt über seine Freunde und bittet sie aufzuhören.
00:15:41	Luka und der Postbote fahren mit dem Auto auf den Schienen. Sie wollen das Schienenbaumodell nach Hause bringen, doch der Esel steht noch immer im Weg. Der Postbote sagt dem Esel etwas ins Ohr, Luka pfeift und der Esel verschwindet.
00:17:20	Luka und sein Sohn sprechen bei ihnen zu Hause über Fußball. Die Ehefrau telefoniert gerade und bringt das Essen. Die Mutter jammert am Telefon, da sie unglücklich ist über ihre Lebenssituation. Die Katze frisst eine Taube. Die Mutter bekommt einen hysterischen Anfall. Sie sagt Luka, dass er sie nicht wegbringen darf. Dieser beruhigt sie und gibt ihr Tabletten.
00:20:04	Im Krankenhaus: Luka trägt seine Frau auf dem Arm, damit ihr die Ärzte eine Beruhigungsspritze verabreichen. Zwei Krankenschwestern kommentieren die Situation. Die eine ist Sabaha, sie findet Luka sehr süß. Eine Maus läuft vorbei. Im Getümmel landen Luka und Sabaha auf einer Liege und rollen durch das Krankenhaus.
00:21:51	Am Fußballplatz: Lukas Sohn spielt. Die Eltern sind aufgeregt. Die Mutter geht zu einem Talentesucher und spricht für ihren Sohn vor. Sie ist Opersängerin. Der Saxophon spielende Kollege des Bürgermeisters lässt das Feld stürmen. Die Mutter singt lauthals. Die zwei Schläger pinkeln durch ein Rohr auf den Kopf des Tormanns. Eine Schlägerei bricht aus, die Mutter singt weiter. Der Sohn schießt ein Tor. Der Talentesucher ist vom Sohn begeistert. Massenschlägerei am Feld. Luka und seine Frau bekommen einen Schlag ab.
00:29:30	Die Frau, Jadranka liegt und behandelt ihre Wunden. Sie beruhigt ihren Sohn, dass der Talentesucher

	ihn anrufen wird. Dieser ist skeptisch, der Vater beruhigt ihn ebenfalls. Der Sohn will zurück nach Belgrad um Fußball zu spielen. Er wirft dem Vater vor, ihn in dieses Dorf gebracht zu haben. Auch Jadranka wirft ihm den Umzug und damit die Beendigung ihrer Opernkarriere vor. Sie sitzen auf der Hollywoodschaukel und freuen sich über den neuen Baum, den sie gepflanzt haben.
00:32:30	Der Bürgermeister führt eine Sprengung für das Tunnelprojekt durch. Alle fahren durch den Tunnel und schauen die Schienen an. Im Dorf wird die Jagd eröffnet. Der Bürgermeister und sein Kollege besprechen etwas. Der Bürgermeister beschuldigt ihn am Schwarzmark Geld zu verdienen und beschwört ihn damit aufzuhören. Ein anderer Mann hört ihnen dabei zu. Alle jagen und musizieren. Ein verummter Mann versucht ein Attentat auf den Bürgermeister. Ein Bär kommt und alle laufen weg. Der Bürgermeister wird getötet.
00:37:00	Der Kollege des Bürgermeisters kommt zu einem Volksfest zur Schieneneröffnung. Jadranka singt mit einem Partner auf der Bühne. Sahaba ist auch beim Fest und lächelt Luka zu. Jadranka stolpert bei einer Tanzeinlage und benimmt sich sonderbar auf der Bühne. Die jugoslawische Flagge wird gehisst, darunter befindet sich die Lok. Alle applaudieren. Milos will Jadranka, seine Mutter von der Bühne holen, es misslingt ihm und sie stolpert hinunter.
00:41:01	Jadranka sieht Nachrichten über den sich anbahnenden Balkankrieg. Die Mutter ist dagegen, dass Milos mit einem muslimischen Freund Ramadan feiert, doch Luka hat nichts dagegen und glaubt auch nicht an einen Krieg. Jadranka öffnet Milos' Einberufungsbefehl. Luka freut sich, doch Jadranka eilt zu ihm und zerstört das Modell und eine Statue. Sie ist entsetzt über die Naivität ihres Mannes.
00:44:02	Milos kommt nach Hause. Die Eltern laufen ihm entgegen. Jadranka weint und sagt ihm, dass er in die Armee muss. Milos sagt, Partisan Belgrad wolle ihn im Team haben.
00:45:13	Bei ihnen zu Hause gibt es ein Fest mit Musik. Die Mutter flirtet mit einem der Musiker. Milos ist aufgelöst, weil er zur Armee muss, wo er zu Partisan könnte. Luka redet mit einem aus der Armee, der behauptet, es werde keinen Krieg geben und er müsse sich nicht um seinen Sohn sorgen. Milos ist außer sich, schlägt um sich. Jadranka tanzt mit dem Musiker bis Luka dazwischenkommt, anschließend tanzen sie weiter. Die Witwe des Bürgermeisters hilft seinem Kollegen, Boxhandschuhe anzuziehen, sie küssen sich und er boxt sie auf den nur mit Spitzenhöschen bekleideten Hintern. Alle tanzen. Der Kollege boxt die Witwe kopfüber durch ein Fenster.
00:54:32	Am Morgen nach dem Fest sucht Milos seine Mutter um sich zu verabschieden, weil er los muss. Diese ist aber nicht da und Luka bringt ihn mit dem Schienenauto zum Bus. Tränenreicher Abschied. Zuhause zerschlägt Luka die leeren Gläser von der Abschiedsparty und fällt erschöpft aufs Bett. Der Vater hört im Fernseher, dass der Krieg in Sarajevo begonnen hat. Daraufhin zerschießt den Fernseher.
00:59:16	Der Postbote und Luka fahren auf der Draisine und reden darüber, dass Jadranka mit dem Musiker durchgebrannt ist. Die Armee kommt und klärt Luka auf, dass die Schienen jetzt der Armee gehört und alles, was passiert, gemeldet werden muss.
01:00:34	Der Postbote trifft wieder die liebeskranke Eselin, als er mit allen Zutaten für einen Eintopf zu Luka kommt. Die Armee fährt auf den Schienen vorbei und die Lok dient jetzt dem Krieg. Die Männer kochen und trinken und spielen Schach. Der Postbote schmiert Marmelade auf die Schachfiguren, damit sie im Getöse nicht umkippen. Ein Soldat kommt auf der Suche nach dem Postboten Veljo um ihn zur Armee zu berufen. Veljo will sich verstecken.
01:04:00	Die SoldatInnen werden geschult. Eine Soldatin wird vom Ausbilder belästigt und während er nicht aufpasst, schießt ein anderer Soldat mit dem Raketenwerfer verkehrt herum in ein Haus.
01:04:59	Luka fährt durch den Regen und spielt Flöte. Zuhause angekommen sucht er seinen Sohn, welcher im Bett schläft. Er deckt ihn zu. Als Milos am Morgen aufwacht, geht er wieder, ohne sich zu verabschieden, weil der Vater so tief schläft und er ihn nicht wecken möchte.
01:08:34	Luka spielt mit seinem Modell, während rundherum der Krieg tobt.
01:09:02	Luka repariert das Dach seines Hauses, als Veljo auf einem Pferd ankommt und ihm berichtet, dass Milos in Kriegsgefangenschaft geraten ist. Beide reiten auf dem Pferd davon zum Stützpunkt. Verletzte Soldaten werden abgeladen. Luka informiert sich nach Milos und möchte ebenfalls in den Krieg ziehen. Luka sagt er will sich umbringen und der Offizier erzählt ihm daraufhin von seinem verschwundenen Bruder. Der Offizier sagt es ist nicht sein privates Unglück und er muss weiterhin die Schienen betreuen.
01:14:02	Luka geht deprimiert die Schienen entlang und die Lok kommt ihm entgegen. In letzter Sekunde rettet er sich vor dem Zusammenprall an den Rand.
01:14:51	Ein Soldat ruft Luka und bringt ihm die völlig durchnässte Sabaha als Geschenk, damit er eine Muslimin zum Austauschen hat, falls es bei Milos um einen Tausch gehen soll. Denn die Armee denkt

	Sabaha komme aus einer bedeutenden Familie. Sie soll bis zu zwei Wochen bei Luka bleiben. Dieser ist gar nicht begeistert. Die Gefangene lächelt als sie Luka erblickt. Er bringt sie ins Haus und kümmert sich um sie. Sabaha erzählt ihm aufgelöst ihre Leidensgeschichte. Luka ist sehr nett und kocht ihr Tee. Er legt sich nieder. Beide sind neugierig aufeinander. Sabaha versucht zum Ausgang zu gehen, da geht das Licht aus und Luka beginnt mit ihr zu reden. Daraufhin geht sie zurück ins Bett und denkt über ihre Situation nach. Am Morgen bringt er ihr Frühstück ans Bett, er sucht lexikalische Übereinstimmungen, gemeinsames Frühstück. Sie füttert Katze, er schmust mit dem Hund und erklärt, dass Krieg bald vorbei sei.
01:22:16	Sabaha schrubbt den Boden, er hängt die Vorhänge auf, Volja kommt. Männer starren ihr geifernd auf den Arsch. Volja misstraut Sabaha. Die Männer spielen Schach, sie sucht Kleider aus. Sabaha kommt in Jadrankas Sachen. Er bedroht, schlägt sie und reißt ihr die Kleider vom Leib.
01:27:17	Luka sitzt Flöte spielend auf der Hollywoodschaukel. Die Katze schubst Milos Ball den Hang hinunter. Er umarmt den Ball.
01:28:09	Sabaha schaut sich lächelnd das Modell an, spielt damit. Luka kommt mit Kleidung seiner Schwägerin. Der Streit scheint vergessen zu sein. Er fragt sie, ob sie einen Freund habe. Sie verneint. Er ebenso. Sie führt die Kleider vor. Draußen steigt die Party, Soldaten und Kollege fahren auf dem Panzer und konsumieren Kokain.
01:31:07	Luka versperrt aus Ärger über die Soldaten den Tunnel.
01:31:58	Sabaha und Luka liegen in getrennten Betten. Im Hintergrund hört man Kampfgeräusche. Sie unterhalten sich über Gemeinsamkeiten. Sie fürchtet sich, er erlaubt ihr, zu ihm zu kommen. Sie kommt vom Boden ins Bett zu ihm. Er beruhigt und streichelt sie. Schließlich küssen sie sich. Draußen fliehen die Menschen aus den Häusern. Volja ruft Luka. Sie sagt, sie wolle ohne ihn nirgendwo hin. Luka und Sabaha verstecken sich in einem Schuppen, Sie wird zu einer Entbindung gerufen.
01:37:57	Sabaha bringt das Neugeborene zu Luka. Der Esel blockiert die Schiene. Sabaha rasiert Luka. Sie erzählt, dass sie aus keiner reichen Familie käme. Er zürnt, läuft weg. Klagt über seines Sohnes Schicksal und macht ihr Vorwürfe, woraufhin sie ihm Recht gibt. Er bietet ihr die Freiheit an, sie läuft ihm nach, fällt ihm um den Rücken. Sie läuft die Schienen entlang und sucht ihn. Sie findet Stück für Stück seine Kleidungsstücke. Schließlich findet sie ihn in einem Häuschen, seinem Geburtshaus. Er freut sich über ihr Kommen. Sie küssen sich und haben hemmungslosen Sex. Sie wälzen sich im Gras und landen im Heu, daraufhin unter dem Wasserfall. Verzehr einer Wassermelone in zwei Hälften.
01:46:02	Sie sitzen mit dem Besitzer des Esels auf dem Balkon. Er gibt Geschichten über die Liebe zum Besten. Ein Auto kommt, der Offizier steigt mit seinem Adjutanten aus. Eine Soldatengruppe mit Luka beobachtet die Schmuggler. Die Situation eskaliert.
01:51:00	Luka liegt krank im Bett, wird mit Tee kuriert. Er phantasiert: fliegt im Bett mit Sabaha über die Landschaft, über Szenen seines Lebens. Volja kommt zum Häuschen und klärt ihn über Jadrankas Rückkehr auf. Sie steht mit Koffern in der Tür, betritt das Haus. Jadranka versteht, dass Luka und Sabaha eine Romanze haben und rastet aus. Die Frauen schlagen sich. Sabaha läuft aus dem Haus, Luka läuft hinterher, dann eilt er zu Jadranka und fesselt sie ans Bett. Daraufhin verfolgt er Sabaha weiter und findet sie auf den Gleisen. Er beruhigt sie und sagt, dass er sie will und sie laufen die Schienen entlang, begleitet von dem liebeskranken Esel. Sie treffen auf Soldaten und der Offizier erklärt ihm, dass am folgenden Tag der Sohn gegen Sabaha ausgetauscht werden soll. Daraufhin fliehen die Beiden, verfolgt von Schüssen in ein Minenfeld. Sabaha wird ins Bein geschossen und Luka trägt sie fort.
02:07:01	Sabaha und Luka fliehen. Sabaha hinterlässt eine Blutspur. Sie kommen in ein Krankenhaus und Sabaha wird gerettet.
02:13:30	Kriegsberichterstattung über die Situation in Bosnien-Herzegowina. Der Austausch der Gefangenen wird vollzogen und Jadranka wartet auf Milos. Sabaha wird über den Fluss gebracht und Luka kann nicht mehr zu ihr gelangen. Er rennt durch die Absperrung, um ihr den Mantel zu bringen und trifft dabei auf Milos. Sabaha winkt aus dem wegfahrenden Wagen. Luka, Jadranka und Milos fahren auf der Draisine heim. Luka fährt nachdenklich mit der Draisine weg, da kommt ihm der Zug entgegen. Er legt sich auf die Gleise, doch der Zug bremst noch rechtzeitig, weil der Esel die Schiene versperrt. Luka umarmt seinen Retter, da kommt Sabaha und die beiden reiten auf dem Esel die Gleise entlang davon.

20.1.5 Promise me this

00:00:36	Musik: Ein alter Mann spielt ein elektronisches Spiel. Ein Junge schläft. Ein Auto fährt vorbei. Der alte Mann ist Erfinder. Er verfolgt das Auto mit einem Periskop. Öffnet eine Grube, streicht dem schlafenden Jungen über das Gesicht. Das Auto landet in der Grube.
00:04:16	Der Mann, dessen Auto in der Grube gelandet ist, ist vom Ministerium. In der Schule: Lehrerin unterrichtet nur einen Schüler und zwar den vorher genannten Jungen Zane. Der Ministeriumsmitarbeiter erklärt, dass die Schule geschlossen wird, da ein Schüler keine Schule legitimiert. Zane weint.
00:09:12	Die Lehrerin Bosa badet im Pool. Zane beobachtet ihre nackten Brüste durch ein Periskop. Der Großvater schaut sich währenddessen die Olympischen Spiele an, wird nostalgisch und beginnt zu weinen. Er legt sich ins Bett. Zane tröstet ihn. Der Großvater glaubt, dass er bald sterben wird. Zane stellt das Hypnoserad ab, dass dazu führt, dass der Großvater einschläft. Zane schleicht sich hinaus, hat den Wecker gestellt, der Großvater wird aus dem Bett geschleudert.
00:13:05	Zane läuft mit seiner Kuh durch das hohe Gras. Großvater klettert auf das Dach um es zu reparieren. Zane beobachtet die Brüste seiner Lehrerin, der Großvater sieht sie auch, sieht dann Zane. Ministeriumsmitarbeiter fährt vorbei, Großvater hat ihm wieder eine Falle gestellt. Er fällt in die Grube und der Großvater vom Dach.
00:16:11	Ministeriumsmitarbeiter hat sich in Bosa verliebt, sie lehnt das ab. Großvater beobachtet die Situation: Ein alter Mann erklärt, dass der Großvater endlich vernünftig werden und Bosa heiraten soll. Bosa ist wegen dem Großvater ins Bergdorf gezogen.
00:17:35	Hypnoserad wird verwendet um einen Stier zum Schlafen zu bringen, dieser wird dann kastriert.
00:18:50	Vater spricht zu der Ikone eines Heiligen. Er glaubt, dass diese ihn in den Tod ruft. Er macht sich Sorgen um Zane. Zane melkt die Kuh.
00:19:38	Geerntete Äpfel werden in einem Becken gewaschen, hier auch Zane. Hier nimmt der Großvater Zane das Versprechen ab, in die Stadt zu gehen um die Kuh zu verkaufen, sich eine Erinnerung mit zu nehmen, dem Großvater eine Ikone des HL. Nikolaus mit zu nehmen und sich eine Frau zu finden. Sie verabschieden sich. Der Junge macht sich auf den Weg in die Stadt. Falls er Hilfe braucht soll er Trifun suchen, einen Verwandten.
00:23:24	Zirkus: Ein Mann wird aus einer Kanone geschossen, er fliegt davon. Zane sieht den fliegenden Mann und staunt.
00:24:11	Auto mit 5 Männern, die singen fährt an Zane vorbei. Einer schreit, dass er Zanes Kuh ficken möchte. Sie sind Mafiosi und erpressen Schutzgeld von einem Lokalbesitzer. Dieser hatte nicht bezahlt, sie töten ihn und nehmen ihm sein Geld ab. Sie stecken ihn in einen Sarg und sprengen diesen.
00:27:29	Zane ist in der Stadt angekommen, starrt den jungen Frauen nach, die vorbei gehen. Eine junge Frau fährt auf dem Fahrrad vorbei, in die er sich schlagartig verliebt. Ihre Mutter schreit ihr etwas hinter her, Zane erfährt, dass sie Jasna heißt. Der fliegende Mann kommt vorbei.
00:29:07	Die Kriminelle Gruppe trägt ein Modell. Kommen zu zwei Männern. Sprechen über den Plan das World Trade Center in Serbien nach zu bauen. Müssen auf illegalen Weg zur Baugenehmigung kommen. Die Situation eskaliert. Der Boss der Kriminellen hält einen Truthahn in der Hand. Fickt den Truthahn und erschießt ihn dann.
00:32:15	Jasna steht am Fenster, darunter ein junger Mann der sie blöd anmacht und meint, dass ihre Mutter eine Hure ist. Zane kommt mit seiner Kuh vorbei. Jasna schmeißt Blumentöpfe auf den Typen. Zane kommt vorbei und Jasna wirft ihm einen Blumentopf auf den Kopf. Er fällt in Ohnmacht. Erster Blickkontakt, doch Zane muss laufen weil seine Kuh wegläuft. Sie stellen sich gegenseitig vor.
00:35:20	Großvater gießt eine Glocke, der fliegende Mensch kommt vorbei, GV arbeitet am Dach, Bosa ruft ihn und kommt zu ihm aufs Dach, Sie bringt ihm etwas zum essen, er lehnt sie ab, sie verfolgt ihn aufs Dach, der Fliegende kommt wieder vorbei. Sie flirtet mit GV, er wehrt sich.
00:37:35	Mafiosi in der Stadt, Polizist hält Zane auf wegen der Kuh weil er keine Papiere hat. Einer der Mafiosi findet die Kuh sehr schön: das ganze war nur Ablenkung um die Kuh zu stellen, sie stecken Zane in eine Tüte und knebeln ihn. Er rollt auf zwei Typen zu den Großen und den Kleinen. Auf der Tafel steht Trifun, der Verwandte des Großvaters.
00:40:11	Der kleine sitzt bei Zane in der Küche, sie geben ihm zu essen, sie fragen was er von Trifun braucht er sagt, dass sie seine Kuh mitgenommen hätten. Sie überlegen ob er nicht ein Spion ist, dann sagt er das

	Trifun sein Verwandter ist. Die zwei sind seine Cousins. Sie trinken. Trifuns Asche ist in einem Stiefel, Trifun wird ausgeleert,
00:44:15	Versuch die Kuh zurück zu bekommen: Greifen an, es wird geschossen, erwischen einen der Mafiosi wie er die Kuh penetriert. Bekommen die Kuh zurück und fahren davon.
00:45:39	Zane hat die Kuh verkauft. Sie fahren im Auto. Erzählt von seinem Versprechen.
00:46:24	Jasna tanzt in ihrer Wohnung. Zane bringt ihr zwei Brotringe, hört zufällig ein Gespräch zwischen Jasnas Mutter und ihrem Zuhälter, dem Boss der Mafiosi. Er erfährt, dass auch Jasna zur Prostitution gezwungen werden soll falls sie ihre Schulden nicht zurückzahlen kann. Zane legt ihr die Brotringe als Geschenk vor die Türe und verschwindet.
00:49:40	Rennt zu seinen Vettern, und schreit ihr müsst mir helfen, da sie Jasnna wegbringen wollen, die zwei sprengen gerade einen Turm, die Mafiosi kommen, sie halten ihnen Waffen entgegen. Mafiosi kommen mit dem World Trade Center Nachbaumodell um es anscheinend zu besprechen. Zane klettert oben auf ein Gerüst und hält ihnen auch eine Waffe entgegen. Legen Waffen auf das Modell, dann besprechen sie die Sprengarbeiten und die Entlohnung. Sprengen illegal.
00:52:33	Im Dorf: Bosas Verehrer wieder im Dorf. Sie kommt zum Großvater der gießt eine Kirchenglocke. Beschenkt Bosa, diese läuft zu ihm. Er spielt ihr ein Stück vor. Großvater erblickt die Situation: Bosa steigt zu ihm ins Auto. Eis für Bosa, gibt ihr ein Geschenk, trinken Sekt. Der Großvater ärgert sich. Der Typ will sie heiraten, hat ihr ein Hochzeitskleid geschenkt. Sie tut das offensichtlich nur um den Großvater eifersüchtig zu machen. Sie laufen durch die Wiese, er fällt in die Grube. Der Großvater sieht sich sein Werk, die Glocke an.
00:57:06	Zane zündet in einer Kirche eine Kerze zum Andenken an den Trifun an. Kauft ein Bild des Heiligen Nikolaus.
00:57:45	Zane trifft zufällig auf Jasna. Läuft ihr hinter her, sie ist auf dem Fahrrad.
00:59:18	Im Bergdorf: Der Großvater versucht die Glocke zu befestigen, sieht Bosa und hängt am Glockenturm. Sie muss ihm helfen. Macht ihr Vorwürfe, weil der Typ sie heiraten will. Sie will den GV heiraten.
01:01:22	Zane ist Jasna zur Schule gefolgt. Sieht durch das Schulfenster und fragt Jasna ob sie ihn heiraten möchte. Er erzählt ihr, dass sie zur Prostitution gezwungen werden soll.
01:04:13	Großvater und Bosa diskutieren ihre Beziehung. Er sagt, dass sie ihn betrogen hat, mit Trifun seinem Vetter.
01:05:17	Zane wartet vor der Schule auf Jasna. Wird von ein paar Jungen zusammen geschlafen. Jasna kommt ihm zu Hilfe. Die Ikone für seinen Großvater ist gebrochen. Sie verschwindet um Desinfektionsmittel zu besorgen, da wird Zane von seinen Vettern gerufen. Er fährt mit ihnen unfreiwillig mit.
01:07:46	Seine Vettern bringen Zane ins Bordell. Der Mafiaboss setzt sich zu ihnen. Trinken und unterhalten sich. Zane droht ihm, er soll Jasna in Ruhe lassen. Nackte Frauen tanzen. Schickt Zane zu einer Prostituierten, damit er sein erstes Mal hinter sich bringt. Sucht ihm eine erfahrene Prostituierte, ist jedoch Jasnas Mutter. Er will nicht. Mafiaboss hat die drei nur eingeladen, damit er sie umbringen kann. Doch sie hatten dies bereits geahnt und entkommen.
01:16:13	Zane besucht Jasna. Sie lässt ihn in die Wohnung und brät ihm Spiegeleier. Die Mutter kommt schwer verletzt nach Hause, sie wurde geschlagen, da sie Zane geholfen hatte zu entkommen. Jasna weiß nichts von dem Doppelleben ihrer Mutter, Zane verspricht zu schweigen.
01:21:24	Im Dorf: Bosa lässt die Glocke läuten, der Großvater läuft wütend hinaus. Sie bittet ihn, sie zu heiraten.
01:22:12	Zane besucht Jasna in der Schule und hinterlässt ihr Brotringe. Er möchte zurück zu seinem Großvater, er bittet Jasna ihn zu begleiten. Er erzählt ihr, dass seine Mutter dem Mafiaboss Geld schuldet und dass Jasna zur Prostitution gezwungen werden soll, falls die Mutter das Geld nicht aufbringt. Deshalb hat Zane sein gesamtes Geld ihrer Mutter gegeben.
01:24:05	Mafiaboss trifft sich mit einem Politiker, sie bringen einen Turm zum Einsturz. Hier soll das neue World Trade Center stehen.
01:24:52	Jasna und Zane singen in einer Karaoke - Bar. Mafiaboss auch dort, will den Politiker mit Jasna ködern. Bietet ihm Geld und Jasna an.
01:26:53	Zane spricht mit seinen Vettern über die Pläne Jasna mit ins Dorf zu nehmen.
01:27:18	Im Dorf: Der Ministeriumsmitarbeiter springt aus einem Flugzeug mit dem Fallschirm um Bosa zu beeindrucken. Landet in einem Baum. Doch Dank der Grube des Großvaters verletzt er sich nicht.

01:29:11	Zane sucht Jasna zu Hause auf. Sie ist jedoch nicht daheim. Die gefesselte Mutter erzählt ihm, dass der Zuhälter sie abgeholt hatte.
01:29:46	Im Bordell: Jasna wird hergerichtet: blonde Perücke und die Regeln erklärt. Plenum: World Trade Center mit PolitikerInnen. Jasnas Mutter kommt zum Bordell, genauso wie die Vetter: Teil des Planes Jasna zu befreien. Jasnas Mutter lenkt den Mafiaboss ab. Zane sieht durch das Fenster, Jasna überglücklich als sie ihn erblickt. Sie fliehen.
01:36:33	Auf der Flucht. Fahren zur Jasnas Tante. Mafiosi folgen ihnen. Bei Jasnas Tante: Sie essen. Cane bastelt ein Hypnoserad. Die Mafiosi finden sie. Doch Canes Vetter helfen mit. Sie gewinnen Kontrolle über die Situation und kastrieren den Mafiaboss. Jasna klettert in den Kofferraum, Cane auch, die Vetter fahren das Auto ins Dorf.
01:45:24	Auf dem Weg ins Dorf: Cane und Jasna haben Sex im Kofferraum. Die Mafiosi folgen ihnen. Sie hören die Glocke läuten. Cane glaubt, dass sein Großvater gestorben ist. Der heiratet jedoch Bosa. Jasna und Cane wollen auch gleich heiraten. Mafiosi sind eingetroffen und schießen. Sie fliehen in die Kirche. Feuergefecht. Bosa und der Großvater heiraten, Jasna und Cane auch. Der fliegende Mann landet in der Kirche, sie glauben es ist ein Engel.
01:58:50	Ende

20.2 Gruppendiskussion

Die Gruppendiskussion zu den Frauenfiguren von Emir Kusturica wurde mit einer Fokusgruppe von sechs Personen durchgeführt. Die Fokusgruppe bestand lediglich aus Frauen, die selbst innerhalb des (Ex-) Jugoslawischen Raumes aufwuchsen und dort leben.

Die Fokusgruppe erhielt den Auftrag sich die Filme Emir Kusturicas in Hinblick auf die Frauenfiguren anzusehen. Nach der Rezeption der einzelnen Filme wurden die einzelnen Frauenfiguren besprochen und zusammengefasst. Die Ergebnisse sind dem Punkt 12. / III Teil zu entnehmen. Darüber hinaus wurde die Frage gestellt: Welches Bild der (ex-)jugoslawischen Frauen Kusturica erzeugt und inwieweit sie sich selbst mit diesem Bild identifizieren können.

Die einzelnen Teilnehmerinnen der Fokusgruppe werden im Fließtext der Arbeit nicht namentlich genannt. Ich verwende für die einzelnen Personen folgende Abkürzungen, da einzelne Frauen der Fokusgruppe auf ein Pseudonym bestanden haben.

S.M.

Professorin für Physik und Mathematik

Wohnort: Split, Kroatien

R.E.

Kindergärtnerin

Wohnort: Livno, Bosnien und Herzegowina

I.B.

Immobilienmaklerin

Wohnort: Split, Kroatien

T.J.

Studentin der Politikwissenschaft

Wohnort: Posusje, Bosnien und Herzegowina

M.J.

Verkäuferin

Wohnort: Bugojno, Bosnien und Herzegowina

L.C

Wohnort: Knien, Kroatien

20.3 Einstellungsprotokolle

20.3.1 Dolly Bell

1. Sequenz Dolly Bell

E.- /*63Nr.	Zeit	Dauer	E.- persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	00:37:32 - 00: 40: 24	172 Sek.							
	00:37:32 - 00:38:48	76 Sek	HT/ N/ N/ A/	K. auf DB, C+D treten von rechts auf und stehen neben DB / K auf DB+C (Blick von D) / K. auf D (DB dabei links vorne)/ K. auf alle 3 -	Dino, Dolly Bell, Cica	Dolly Bell steht wartend an eine Mauer gelehnt in der Nacht. Cica und Dino kommen dazu. Cica bezahlt Dino, damit er auf Dolly Bell aufpasst bis er wiederkommt.	C1: Ist irgendwer oben? D1: Nein, niemand C2: Jetzt hör mir mal gut zu: Das ist eine meiner	Nachtgeräusche Auto fährt weg.	Als Cica abfährt, horcht Dolly Bell auf und bleibt kurz stehen.

				Kamera schwenkt nach rechts und begleitet DB+D um die Ecke und über einen kleinen Platz – sie gehen nach rechts ab.		Dino führt Dolly Bell zu einem Haus nebenan.	Freundinnen. Sie bleibt 2-3 Tage bei dir bis ich meine Geschäfte erledigt habe. Hast du das verstanden? D2: Sicher, kein Problem C3: Verstanden? D3: Verstanden! C4: (zu DB) Das ist ein netter Typ . Du mußt dir keine Sorgen machen. (zu D) Und du Schwuchtel! Das mir ja nichts zu Ohren kommt. D4: Du brauchst dir keine Sorgen zu machen C5: Ich sage es dir nicht weil ich mich fürchte! (zu DB) Geh jetzt! Soll ich dir eine schmieren? Los gehts! Los! - Tschüss!		
	00:38:48-00:39:22	34 Sek	A+D	K. auf DB + D - Die Kamera verfolgt die beiden durch die Kammer zur Leiter und schwenkt dann unter den Rock von DB als diese	Dino + Dolly Bell	Dino führt Dolly Bell durch eine dunkle Rumpelkammer zu einer Dachbodenleiter. Er lässt sie vor ihm die Leiter raufsteigen und versucht mit der Taschenlampe	DB1: Wo soll ich denn hier schlafen? D1: Oben gibt es Schlafplätze, wirst schon sehen – Geh schon		Die Kamera nimmt hier den Blick von Dino ein und lässt Dolly Bell als Objekt erscheinen

				die Leiter hochsteigt (Blick Dinos)		unter ihren Rock zu blicken.			
	00:39:22- 00:40:24	62 Sek	A/ HN/ G/ G/	K. auf DB – Die K begleitet sich die letzten Stufen – D kommt ins Bild. Beide setzen sich – die Kamera senkt sich mit – beide sind von schräg vorne im Bild (Dino vorne) / K. auf DB von vorne /K. auf D / K. auf DB (Blickrichtung D) / K auf beide (schräg vorne) – D steht auf und geht aus dem Bild – Kamera bleibt auf DB	Dino + Dolly Bell	Dolly Bell und Dino kommen am Dachboden an. Dolly Bells Blick ist skeptisch. Sie setzen sich beide auf die am Boden liegende Matraze. Dolly Bell zieht ihre Strümpfe aus. Dino wird verlegen und bietet ihr an etwas zum Trinken zu holen.	DB1: Hier ist es schön D1: Es ist schon spät Bist du hingrig? DB2: Solala. Ich könnte schon was essen. Nur schlafen mag ich nicht. D2: Warte ich hol dir was.	Mundharmonika beginnt als sich die Blicke begegnen.	Die Lichtquelle wird hinter Dolly Bell platziert. Von ihr geht die Helligkeit in der Szene aus.

2. Sequenz Dolly Bell

E.- Nr.	Zeit	Dauer	E.- persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	00:54:53								
	00:54:53- 00:55:28	35 Sek	HT / HN	K. auf DB und D – DB vorne links im Bild und D rechts hinten. Bild geteilt / K. auf D links im Bild	Dolly Bell Dino	Dino und Dolly Bell reparieren und reinigen den Taubenverschlag. Dino füttert die Tauben und holt sie anschließend aus dem Käfig	D1 (singt) – DB1: Was? Was hast du gesagt? D2: Ist italienisch! DB2: Und was heißt es? D3: 24.000 Küsse DB3: Wer die wohl gezählt hat würde ich gerne wissen! D4: Ist ja nur ein Lied, das man so singen soll	Putzgeräusche Tauben Gittertür	

00:55:29-00:56:38	69 Sek	HT/ G/ HT/ G/ G/ G/ G/ G/	K. auf Matraze im Taubenverschlag – DB kommt ins Bild setzt sich rechts zentral ins Bild (Beine gespreizt) – D kommt ins Bild neben sie / K. auf DB / K. auf beide / K. auf DB – D kommt seitlich ins Bild / K. auf D / K. auf DB – D rechts im Bild / K. auf D – DB links im Bild – beide sinken nach hinten – Kamera folgt ihnen kurz / K. auf Tauben ober ihnen		Dolly Bell setzt sich im Taubenverschlag auf die Matraze mit einem Wasserkrug. Sie bittet Dino zu sich. Nebeneinander sitzend kommen sie sich näher. Es entwickelt sich Intimität. Als Dino sie küssen möchte, leert sie zärtlich ein wenig Wasser aus dem Krug über ihn. Er macht dasselbe bei ihr. Sie lachen und lehnen sich nach hinten auf die Matraze	DB1: Hast du eine Freundin? D1: Ja hab ich DB2: Wie sieht sie aus D2: Sie hat dunkle Haare und große Brüder DB3: Und kannst du küssen D3: Kann ich. Jeden Tag und jede Sekunde entwickle ich mich immer mehr. DB4: Was ist mit dir?	Taubenflattern + Gurren Trinkgeräusche Wasserplätschern Dolly Bell lacht	
00:56:38-00:57:17	39 Sek	HN/ G/ HN/ G/ HN/ G	K. auf DB+D – Blick von der Seite - Dolly Bell liegt oben / K. auf die Taube / K. auf DB+D / K. auf die Taube / K. auf DB+D / K. auf die Taube.	Dolly Bell + Dino	Beide liegen auf der Matraze. Dolly Bell versucht im die Technik des Küssens beizubringen. Bis sie von einer der Tauben unterbrochen werden.	DB1: Es ist wichtig, dass die Nase nicht stört. Gib deinen Kopf zur Seite! Mach deinen Mund auf! Weniger! Streck die Zunge raus! Genau so! Du mußt mit deinen Armen meinen Rücken streicheln. <i>D1 beschimpft die Taube</i>	Tauben	
00:57:17-00:57:37	20 Sek	HN	K. auf DB+D	Dolly Bell + Dino	Dolly ell und Dino liegen nach wie vor auf der Matraze und reden. Bis Dinos kleiner Bruder von der Straße nach Dino ruft.	D1: Wer hat dir das beigebracht? DB1: Ein Student. Letzten Sommer. Aus meinem Dorf D2: Ich dachte es wäre Cica gewesen DB2: Cica ist mein zweiter. Er küsst nicht gerne. Ich	Tauben Kinderstimme von der Straße.	

							weiss nicht warum		
							Dinos Bruder: Dino, komm runter. Der Vater ruft dich!		

20.3.2 Dinos Mutter

1. Sequenz Dinos Mutter

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.-persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/ Musik	Bemerkung
	00:07:45	76 Sek							
1	00:07:45-00:08:32	47 Sek	N/ HT/ HT/ G/ G/ HT/ G/ HT/ G/	K. auf kleinen Bruder / K. auf klB und grB – Schwester ist im Hintergrund / K. auf D – Mutter ist im Hintergrund und arbeitet – D ist groß im Bild/ K. auf grB / K. auf D/ K. auf gesamten Esstisch – Bettim Hintergrund - M geht durchs Bild um Tisch – mit Schwester zum Bett / K. auf klB / K.auf Esstisch / K. auf D (Blick nach oben)	Dino, Dinos Mutter, Dinos Geschwister	Dinos Vater ist Parteimitglied und hält in seiner Familie regelmäßig ein Plenum ab. Dies findet am Abendessentisch statt.	M1: Welcher Tag ist heute? Weiß niemand welches Datum wir haben? Gr. B1: 23. Ist da wichtig? M2: Es ist nicht wichtig. Morgen sind es genau 6 Jahre, dass wir hier wohnen D1: Der Papa sagt, die Entscheidung ist gefallen und wir umziehen dürfen M3: Nichts glaub ich mehr. 5 Jahre belügen sie ihn und er mich. (zur kl Schwester) Gehen wir schlafen! Kl.S1: Mama, wann	Geschirr Schmatzgeräusche	

							fahren wir ans Meer? M4: Morgen!		
2	00:08:32- 00:09:01	29 Sek	HT / G/ HT/	K. auf Esstisch (alle Blicke nach oben) – Mutter kommt ins Bild – geht nach hinten weg und kommt zurück mit Schüssel – Kamera schwenkt um den Tisch zur Schüssel / K. auf Schüssel / K. auf Esstisch und Schüssel / K. auf Esstisch von der Seite (K.blick über D's Schulter) – grB steht auf und geht nach rechts aus dem Bild – D steht auf und geht nach links aus dem Bild – kl. Bruder geht aus Bild – schmutziger Tisch bleibt zurück	Dino, Dinos Mutter, Dinos Geschwister	Dino bemerkt dass es zur Decke reintropft. Keiner der jungen Männer steht auf. Die Mutter muss die Lösung bringen und stellt einen Wassertopf darunter	M1: Liebe Leute – sowas gibt es auch nur in Sarajevo	Tropf geräusche Geschirr	

2. Sequenz Dinos Mutter

E.- Nr.	Zeit	Dauer	E.- persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/ Musik	Bemerkung
	0057:38- 01:00:14	156 Sek							

1	00:57:38-00:57:59	21 Sek	N/	K. auf Mutter (über die Schulter der Mutter blickt man auf das Röntgenbild) – Kamera folgt dem Bild, das zwischen den Kindern weitergegeben wird – Blick durch das Röntgenbild und das Fenster auf die Freunde Dinos	Dino, Dinos Mutter, Dinos Vater	Das Lungenröntgenbild von Dinos Vater wird den Familienmitglieder gezeigt. Dino wird aufgefordert zum Spielen raus zu kommen verneint aber.		Schritte, das Röntgenbild	
2	00:58:00 00:59:43	103 Sek	HT / G wird zur HT in der das Zimmer zu sehen ist / HN /	K. auf Vater – Kinder im Hintergrund hinter seinem Rücken – Mutter kommt ins Bild – die Familie steht im Halbkreis um den Vater. Mutter und Vater sitzen am Tisch – die Kinder dahinter / K. auf Vater – Kamera zoomt langsam zurück – klB kommt ins Bild ebenso Dino und die Mutter – Dino verlässt langsam das Bild / K. auf Vater (seitlich) + kl B – Vater geht aus dem Bild	Dinos Vater, Mutter, kleiner Bruder, kleine Schwester	Vater sitzt melancholisch am Tisch, Mutter setzt sich zu ihm. Sein kleiner Sohn, als Schriftführer ebenso. Der Vater diktiert sein Testament. Dino schleicht sich aus em Zimmer zu Dolly Bell.	V1: Das ist nicht gut. Euer Vater wird verrecken. M1: Darüber macht man keine Witze. kl.S: Ich will es auch sehen Mama V2: Plenum! kl. B: Ordentliches oder außerordentliches? V3: Außerordentliches! (Pause) Schreib: Ich, Mahmut, der Sohn von Sefer und der Mutter, geboren 1925 in Sarajevo in der Straße.... schreibe im Falle meines Todes bei klarem Verstand von niemanden gezwungen ganz freiwillig, dass ich auf diese Art und Weise mein Hab und Gut verteilen möchte.	Musik (Spieluhr) setzt ein als der Vater sein Testament zu diktieren beginnt.	
3	00:59:43-01:00:14	31 Sek	HN	K. auf Vater – über die Schulter im Spiegel der kleine Bruder	Vater, kleiner Bruder	Der Vater steht auf um sich zu waschen. Er beobachtet den Sohn beim Schreiben durch den Spiegel. Er	V1: Meine Garderobe bekommt mein Frau, sie kann sie frei verwalten. Niemand darf sie dabei stören. Dies	Wasser	

						diktiert weiter.	bezieht sich nicht auf das Tabakdöschen, das Feuerzeug, das überlasse ich meinem Sohn Dino. Ihm überlasse ich auch 9 Bücher aus dem reinem Marxismus		
--	--	--	--	--	--	------------------	--	--	--

20.3.3 Sena

1. Sequenz Sena

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.-persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	01:03:15-01:05:33	138sek							
1	01:03:05-01:03:59	54 sec	HN/HT/HT/HT	Kamera von vorne S+M gehen durch Schulgang und nach rechts weg/Blick von oben aus dem Fenster in den Schulhof/Schulhof – Kamera folgt S+M beim Gang durch den Hof – A im Hintergrund/A im Zentrum	Sena + Malik Ankica	Sena und Malik gehen in die Ausbildungsanstalt in der Ankica arbeitet und beobachten sie beim Sportunterricht A1	A1: zu SchülerInnen “1-2-3-los”, “bravo”, “gut und jetzt noch schneller”, 1-2-wartet mal kurz, M1: Mama, warum sind wir hier hergekommen S1: Ich muss mit dieser Frau etwas besprechen A2 zu den SchülerInnen: 1-2-3-jetzt – gut – Macht eine Pause	Schritte am Gang, einsetzende Marschmusik	
2	01:03:59 - 01:05:33	94 sek	A/G+A/G/A/G/HT+T/G/	K. auf S+M – A kommt ins Bild / K- auf S + A K folgt den beiden beim Kampf / Malik kommt ins Bild / K auf Malik / K. auf S+A+M / K. auf A / K auf S+M – beiden gehen		Sena und Malik sitzen im Schulhof und warten auf Anlica. Anlica setzt sich zu ihnen, sie bietet Malik ein Bonbon an. Sena zieht in zur Seite. Sena stellt Anlica zur Rede und es beginnt ein heftiger Streit und eine	A1: Guten Tag, Sena – Wie geht's dir S1: Guten Tag A2 zu Malik: Wie geht's dir ? - Du bist richtig groß geworden – Magst du ein	Marschmusik endet. Leiser Straßenlärm im Hintergrund Vogelgezwitscher	

				ab / Kamera auf A. /		Handgemenge zwischen den beiden, das von Malik beendet wird, indem er Anlica in den Arm beißt. Das Handgemenge findet im Hof vor den Augen der SchülerInnen statt.	Bonbon? - Hier nimm! S2: Komm, komm! Setz dich hier her! A3: Wie gehts dir? S3: Gut, gut – Ich war bei Mehmet. A4: Wie gehts ihm? - Wann kommt er zurück? S4: Er sagt ich soll dich das fragen? A5: Ich ? Warum sollte ich das wissen? S5: Das weißt du nicht! Wie? Das weißt du, du Hure! Du Hure weißt das nicht? S6: (zu Malik): Dafür wirst du dann zuhause bestraft (zu A) Du weißt schon warum		
--	--	--	--	----------------------	--	--	---	--	--

2. Sequenz Sena

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.-persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	01:32:14-01:35:08								
	01:32:14 - 01:33:28	74 Sek	HT/ HN/ N/ A/ HN/ HN/ HN/ A/	K. auf Zimmer – Sena kommt ins Bild – Malik + Freund im Hintergrund / K. auf M. / K. auf S – Kamera schwenkt mit	Sena Mehmet Malik	Sena deckt den Tisch und schimpft mit Mehmet. S1 Sie wirft im vor sie zu betrügen. Mehmet ignoriert sie und legt sich	S1: Dich kann wohl niemand halten M1: Das ist kein Ehebruch. Sowas geht mit ihm gar nicht. S2: Doch es	Geschirr	

				S mit – S verlässt den Raum und kehrt zurück – Kinder im Hintergrund / K. auf M (liegend im Bett) / K. auf S – Kamer schwenkt mit S mit – M kommt ins Bild / K. auf Kinder/ K. auf S (Malik im Hintergrund) – Kamera schwenkt mit S durch den Raum / K. auf S (im Bett liegend)	ins Bett und stellt sich schlafend.	geht. Als ob er anders wäe M2: Er würde das nie machen S3: Tu nicht so als wärest du so naiv, du Verbrecher. Du glaubst dass ich naiv bin. Er darf nicht fremd gehen, weil ihr Cehic immer mit nimmt. Da, da, da – du hast kein Taschentuch. Du kannst mich nicht mehr belügen, du Arschloch . M3: Lass es einfach gut sein! Malik1: Was hat das alles mit Taschentüchern zu tun? Maliks Bruder: Halt jetzt die Klappe S4: Hab ich dafür in Sarajevo 2 Jahre geweint und gestritten. Hab ich deswegen – du blutrünstiger – meine Arbeit in Sarajevo zurückgelassen? Ich arbeite ständig an dieser verdammten Nähmaschine damit wir endlich wie Menschen leben. Damit es den Kindern besser geht. Und für wen? Für einen Ehebrecher, Alkoholiker, der kein einziges Fünkchen Anstand besitzt Was ich erleben muss? Was hab ich Gott nur	
--	--	--	--	--	--	---	--

							angetan?		
01:33:28-01:34:12	44sek	N / G/ HN / N/ HT/	K. auf A – Kamera folgt A durch den Raum – M kommt ins Bild – A+M stehen sich gegenüber / K. auf Freund von Malik/ K. auf A+M (im Handgemenge) / K. auf Malik/ K. auf M+A (Malik und Freund im Hintergrund) – M liegt auf A und würgt sie – Malik kommt aus dem Hintergrund nach vorne – Malik zwischen A und M	Ankica Mehmet beide Söhne	Ankica beschimpft Mehmet weiter. Sie geht auf ihn zu. Er steht auf. Es kommt zu einem Streit und einem Handgemenge, das durch Malik beendet wird, weil er sich dazwischen wirft.	S1: Es wäre besser du wärst nie zurückgekehrt M1: Halt die Klappe, verdammt nochmal S2: Warum hast du dich nicht umgebracht wie Vlado? Das wäre das kleiner Übel gewesen M2: Halt die Klappe, du dumme Kuh (und schlägt ihr ins Gesicht) S3: Dreckiges Stück Scheiße (sie schlägt zurück) M3: Beschimpfungen S4: Lass mich los! M4: Beschimpfungen – Ist das klar, ist dir das klar? Und halt endlich die Klappe. Halt endlich die Klappe du dumme Sau!			
01:34:12-01:35:09	57 Sek	HT/ G/ HT/ G/ HT	K. auf M. sitzt im Bett über A und Malik – A + Malik sind nicht zu sehen – Durch die Umarmung als Familie kommen sie ins Bild / K. auf Maliks Freund / K. auf M+A+Malik /		Malik beendet den Streit und das Handgemenge. Er urmarmt seine Mutter. Mehmet beruhigt sich und umarmt die beiden gemeinsam. Am Ende sitzen die vier		Harmonikaspiele Die selben Harmonien aus Bella Ciao die im Zug verwendet wurden.	Die ganze Streit- und Kampfszene spielt sich im Vordergrund ab. Während die Kinder im Hintergrund die Beobachter	

				K.auf Maliks Freund/ K. auf allen gemeinsam am Bett		gemeinsam harmonisch am Bett, essen und spielen Harmonika			sind.
--	--	--	--	---	--	---	--	--	-------

20.3.4 Ankica

1. Sequenz Ankica

E.- Nr.	Zeit	Dauer	E.- persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/ Musik	Bemerkung
1	00:04:10- 00:06:00	120sek	N/ D/ N/ N/ N/ N/ N/ A/ N/ A/ N/ N/ A/ HN/ N/ A/ N/ G/ N/ G/ G/ HN/ HN/ A/ HT/ A/	K. auf M. - Gesicht hinter Zeitung/ K. auf Karikatur/ K. auf M/ K. auf A/K. Auf M/ K. auf M. dieser verdeckt durch Vorhang/ K. auf A./K. Auf M- halbverd. Durch Vorhang/ K. zoomt zurück, K. auf Beine von beiden/K. Auf Fuß/K. Auf P.-links im Bild/ K. auf A/ K. auf M.-Gesicht noch tw. Hinter Vorhang/ schwenk zurück -K. auf beiden/ K. auf A/K. Auf M- wieder hinter Vorhang/K. Auf Abteil/ K. auf M.- Gesicht halb verdeckt/ K. auf A./K. Auf M.- Gesicht verdeckt/ K. auf A./ K. auf M- A kommt ins Bild/K. Auf M./K. Auf M.-A geht	Ankica und Mehmed, Passagier am Gang	M. und A. sitzen im Zugabteil beim Fenster. M.liest Zeitung. M. legt Zeitung bei Seite und versteckt sein Gesicht hinter dem Vorhang. M. blinzelt hervor und flirtet mit A. Passagier beobachtet das Spiel. M. streicht mit dem Fuß unter A.s -Rock. Als A. beginnt seinen Fuß zu streicheln, zieht er seinen Fuß zurück und versteckt sich hinter dem Vorhang. A. stellt ihn zur Rede. Es kommt zum Streit. A stürmt aus dem Abteil.	M1: Na da haben sie es diesmal aber ein wenig übertrieben mit dieser Karikatur. A1: Du bist eine verdorbener Mensch. Du weißt, dass du verdorben bist M2: Warum bin ich verdorben? A2: Du weißt es nicht, oder wie? Du weißt es nicht! M3: Ich hab dir das alles bereits erklärt A3: Und in welchem Zusammenhang steht die Partei denn mit deiner Scheidung? M4: Halt die Klappe! A4: Ich soll die Klappe halten? - Halt die Klappe – das sagst du mir schon seit 2 Jahren. Was bin ich hier? Eine Prostituierte? M5: Halt die Klappe du blöde	Zug Zeitung Vorhang Zug- Pfeifen	Er thematisiert mit seiner Kritik an einer politischen Karikatur in der Zeitung das Thema Politik. Während Ankica sofort auf die Beziehungsebene wechselt. Während M sich in Beziehungsfragen bedeckt hält, versteckt er sein Gesicht hinter einem Vorhang. Der zu einem zentralen Symbol über Offenheit in der Szene wird.

				aus Bild/ K. auf P./Schwenk auf Abteil-A+M im Bild/K. Auf A+M-A verlässt Bild/			Kuh, sonst werf ich dich aus dem Fenster!		
00:06:01-00:06:10	9sek	HN/ G/ HN/	K. auf A+P- stehen sich gegenüber, A läuft nach hinten weg/ K. auf Zugtür/ K. auf A- Tür wird geöffnet/	Ankica	A. läuft den Zuggang nach hinten, öffnet eine Zugtür und steht in der Tür.			Zug Zeitung Vorhang Zug- Pfeifen Tür	An dem Passagier der die beiden beobachtet (Streit+Flirt) muss sich Ankica im engen Zuggang vorbeidrängen, während der Passagier sie starrend beobachtet.
00:06:10-00:06:49	39sek	N/ HN/ D/ HN/ HN/ HN/	K. auf M/ K. auf P- M.kommt ins Bild und geht wieder aus dem Bild/ K. auf Hehlerware/K. Auf P/K. Auf A/K. Auf P.- M.kommt ins Bild und geht nach links aus dem Bild.	Passagier und Mehmed	M. sitzt alleine im zugabteil. Er sucht ein Feuer für seine Zigarette und fragt den Passagier. Beginnen ein Gespräch. Der P. bietet ihm Hehlerware an um A. wieder zu beruhigen. M. kauft zwei Lippenstifte,	M1: Haben sie Feuer? Passagier 1: Ja, aber ich hab auch noch schönere Sachen für dich. Hübsch ist sie ja deine Kollegin, aber warum ist sie so miesmutig? Aber ich habe da eine Medizin für sie. Schau dir das mal an! Sowas kannst du nicht mal in Paris finden. Hier ein Lippenstift. M2: Wieviel Passagier 2: Billiger als ein Sicherheitsschloss für ihr Mundwerk M3: Wieviel ? Passagier 3: Weil du in einer solche speziellen Situation befindest – 4 Dinar! M4: Gib mir zwei davon. Passagier 4: Hier	Zug	Passagier stellt mit Mehmet sofort einen Konsens her, dass die Frau aufmüpfig ist. Er will ihm Schmuck verkaufen, um sie zu beruhigen. Er kauft den Lippenstift, das Symbol für ein Streben nach Schönheit	
00:06:49-00:06:59	10sek	HN/ N/	K. auf M.-von hinten-K.folgt	Mehmed und	M. sucht A im Zug. A			Zug Tür	

			HN/	M./ K. auf A- bei Zugtür/K. Auf M.-von hinten/	Ankica	steht vor der offenen Zugtür.			
	00:06:59- 00:07:40	41sek	HN/ A/ G/ G/	K. auf A-von hinten-M kommt ins Bild./K. Auf A.-A läuft weg M hinterher- beide von hinten/ K. auf A.- Ms- Gesicht kommt ins Bild/ K. auf M+A/	Mehmed + Ankica	M. findet A, bei der Zugtür. Er zieht sie zurück, sie reißt sich los. Streit- Emotion- Versöhnung. Sie küssen sich.	A1: Lass mich! – Lass mich! - Lass mich! - Lass mich! - Du liebst mich nicht mehr. Du liebst mich nicht. M1: Ich liebe dich, du Weibsbild – jetzt gedulde dich doch einfach etwas. A2: Wann läßt du dich endlich scheiden? Wann? Niemals! - Sag doch endlich was ! Ich flehe dich an!	Zug Beim Kuß: einsetzende Musik	
	00:07:40- 00:08:20	40sek	G/ HN/ N/ G/ G/ G/	K. auf T-Tür/ K. auf -tür öffnet sich/ K. auf A+M-von hinten./ K. auf M+A-über die Schulter im Spiegel-sieht die Gesichter- k.zoomt heran/ K. auf Hand unter Rock/K. Auf Spiegel über die Schulter/ K. auf Beine- Hand auf Beine und Hand	Mehmed und Ankica	Nach dem kuß gehen die beiden auf die Zugtoilette. Flirten im Spiegel. M. schenkt A den Lippenstift, den sie sofort aufträgt. Erneute Küsse, seine Hand fährt unter ihren Rock. Toilettentür wird geschlossen.		Musik: (Harmonie aus bella ciao) Türe knallt sehr laut ins Schloß	

2. Sequenz Ankica

E - N r.	Zeit	Dau er	E.- pers p.	Kam.bew.	Person en	Handlung	Dialoge	Geräusche/ Musik	Bemer kung
	02:01:04 – 02:03:51								

	02:01:04 – 02:01:12	8 Sek	HT	K. auf Kellerstiege nach oben M + A kommen von links ins Bild	Mehmet Ankica	Mehrmet zieht Ankica in den Keller			Spielt mit Licht: Kameraperspektive von unten nach oben ins Tageslicht.
	02:01:12 – 02:02:49	97 Sek	G + A/ HT/ HT/ HN/ HT/ HN	K. auf Tür – M zieht A herein / K.auf M an der Wand rechts – links Fenster mit Malik/ K. auf Fenster (Blick durch Fenster auf Malik/ K. auf M+A/ K. auf Fenster/ K. auf M+A – Kamera geht zurück als M A auf den Strohhallen wirft. Über die Schulterblick von A. /	Mehmet Ankica Malik	Im Keller schleuert Mehmet Ankica an die Wand. Durch das Fenster neben ihr ist Sohn Malik beim Ballspiel zu sehen. Mehmet geht aus Ankica zu und schlägt sie mehrmals ins Gesicht. (A1)Er reißt ihr die Kleider vom Leib und wirft sie auf einen Strohhallen. Er nimmt sie, sie läßt ihn gewähren, Währenddessen sieht man Malik vor dem Fenster spielen.	A1: Ich bin nicht schuld. Ich habe nur gesagt: Wer liebt hier wen in diesem Irrenhaus? Ich habe es nicht gewußt, dass sie dich einsperren. Ich habe ja nur gesagt dass du meinstest, dass sie zu wichtig nehmen mit dieser Karikatur A2: Mesa, ich liebe dich doch, Mesa. - Mesa – Oh Mesa.	Radioübertragung Schläge A stöhnt	Während sie sich für das geschene rechtfertigt, auch noch zu Beginn des Geschlechtsverkehrs, spricht er kein Wort. Er ist der aktive Part der den Sex erzwingt. Sie ist in der passiven Rolle
	02:02:49- 02:03:22	33 Sek	HT/ G/ A/ G/ A	K. aus dem Fenster – Malik kommt ans Fenster, geht kurz aus dem Bild, kehrt wieder zurück ins Bild./ K. auf M+A am Boden – über die Schulter von A. / K.	Mehmet Ankica Malik	Wegen eines zum Fenster rollenden Balles sieht Malik seinen Vater und Anikca beim Geschlechtsverkehr inzwischen am Boden. Er bleibt stehen und beobachtet die beiden		Radioübertragung A stöhnt	

				auf Malik am Fenster / K. auf A+M/ K. auf Malik				
	02:03:22- 02:03:51		HT/ HT	Kamera in den Kellerraum durch das Fenster (Maliks Perspektive) / Kamerasch wenk über die Hochzeitg esellschaft und folgt Sena bis zu Malik der von außen am Fenster steht	Malik Mehmt Ankica Sena	Blick aus dem Hof in den Innenraum. Mehmet uriniert nach dem Geschlechtsverkehr neben Ankica auf den Boden des Kellers. Die Hochzeitgesellschaft ist während der Vorkommnisse im vollen Gang.		Pinkelgerä usche Radioübert ragung eines Sportereig nisses. Sena singt leise eine Lied über die Liebe

20.3.5 Vera

1. Sequenz Vera

E.- Nr.	Zeit	Da uer	E.- pers p.	Kam.bew.	Perso nen	Handlung	Dialoge	Geräusch e/ Musik	Be me rku ng
	00:10:32								
1	00:10:32 - 00:11:08	36 Sek	N/ HT/ N/ HN/ HN/ HN/ HN/ HN/	K. auf V (am Fenster) – draußen Rauch / Flammen / Erschütterung – K. auf Elefant / K. auf V. / K. auf C – Kamera dreht sich um Frühstückstisch / K. auf V (vor Fenster)/ K. auf C / K. auf V (von außen am Fenster) / K. auf C – V kommt von hinten ins Bild und setzt sich neben C /	Vera Crni	Vera steht am Fenster und blickt auf das Kriegschaos vor ihrer Wohnung. Zahlreiche Zootiere laufen durch die bombatierte Stadt- Sie putzt dabei Schuhe. Crni sitzt beim Frühstück am Esstisch. Vera wischt den Tisch und Crni das Gesicht ab.	C1: Scheiß Faschichten V1: Wie kannst du nur essen, während es draußen so zugeht? C2: Ich kann das, bei Gott! V2: Wie kannst du essen währen die Bomben fliegen? C3: Das mach ich aus reinem Trotz oder soll ich auch noch hungrig sterben?	Explosion en Bomben fallen Erschütte rungen Wände brechen ein. Schutt rieselt Elefant ist zu hören Brot bricht Geschirr	

2	00:11:08-00:11:53	45 Sek	N/ HN/ N/ HN/ N/ HN/ T/ HN/ HT/ HN/ G/ HN/ G/	K auf Elefant (sieht beim Fenster rein) / K. auf V+C / K. auf Elefant / K. auf V+C C steht auf und geht aus dem Bild/ K. auf Fenster von außen – C kommt ins Bild / K. auf V /K. auf C/ K. auf C über die Schulter auf Elefant aus Fenster raus – C geht aus dem Bild / K. auf die Stadt (Löwe geht durch die Straße) / K. auf C / K. auf einstürzendes Häuserdach / K. auf C. (Lampenschirm kracht vor C auf den Tisch) – V kommt ins Bild – C steigt auf Stuhl / K. auf herabhängende Stromleitung aus der Decke – C kommt ins Bild / K. auf V / K. auf C	Crni Vera	Elefant sieht zum Fenster rein. Vera reagiert erschrocken. Der Elefant stiehlt die am Fensterbrett stehenden Schuhe. Crni geht ans Fenster und beschimpft den Elefanten. Crni setzt sich wieder an den Tisch. Eine einschlagende Bombe erschüttert das Haus. Die Lampe fällt von der Decke auf den Tisch. Die Stromleitung hängt noch dran. Crni beißt sie mit den Zähnen ab.	C1: Nein, doch nicht die Schuhe! Nicht die Schuhe! - (zum Elefanten) Du Pferd! C2: So jetzt reicht es!	Elefanten geräusche Menchen lärm im Hintergrund Löwe brüllt Flieger Lampe bricht Vera schreit erschrocken Stromgeräusche	
3	00:11:54-00:12:48	54 Sek	HN/ D/ A – HN/ HN	□. auf C (V im Hintergrund) – C geht nach oben aus dem Bild – Kamera zeigt seine Beine / K. auf Koffer von oben – Koffer wird geöffnet – Crnis Hand ist zu sehen / K. auf C (steht zentral im Zimmer) – V kommt von links ins Bild – C geht nach links weg (Kamera folgt ihm) – C kommt zurück (Kamera schwenkt wieder mit) - Pistole aus Koffer zielt auf Kamera bzw. leicht seitlich an Kamera vorbei – C geht aus dem	Vera Crni	Crni holt einen Koffer mit Geld und Waffen aus dem Schrank und zieht seine Kleider an. Er will sich auf den Weg machen. Vera stellt ihn zur Rede und fragt wohin er geht. Sie unterstellt ihm eine Affäre mit einer Schauspielerin	C1: Meine Stadt! Meine Stadt! V1: Wo willst du hin? C2: Ich geh um sie zu vernichten. Die sind hier hergekommen um meine Stadt zu vernichten! V2: Ich weiß wo du hinwillst C3: Was weißt du schon! V3: Ich weiß! Du gehst zu dieser Hure. C4: Welche Hure? Du bist nicht ganz normal! V4: Zu dieser Schauspielerin!	Kastentür Kofferschall Geld Falteräusche Flieger u. Menschenlärm im Hintergrund Pistole wird aufgezo-gen Sirenen	

				Bild (Kamera zeigt V alleine im Zimmer) /			C5: Welche Schauspielerinnen denn? V5: Lüg nicht! Lüg nicht! Du gehst zu ihr! C6: Mein Gott mit dir kann man nicht ernsthaft reden. Oh wie du mich nervst V6: Was ich rede? Ich rede nur das was die ganze Stadt redet.		
4	00:12:48 00:13:28	40 Sek	HN- N/ G N/	K. auf C (an der Tür) – V kommt ins Bild – Kamera geht mit und schwenkt nach rechts. Über die Schulter Blick von Crni in Spiegel – beide sind zu sehen Kamera schwenkt zurück zu Tür / K. auf V /K. auf C (V links im Bild) – C geht zur Tür raus	Vera Crni	Vera will Crni zurück halten. Er macht sich aber auf den Weg in den Untergrund – einem mafiaähnlichem Netzwerk dass unterirdisch unter der Stadt agiert	V1: Crni! C1: Was ist denn, Liebes! V2: Was “Was ist?”? - Jede Nacht bist du im Untergrund C2: Ja. Weil ich den Untergrund liebe. V3: Du liebst den Untergrund. Du liebst denn Untergrund. C3: Ach wirklich? Wundert dich das, wenn ich den Untergrund liebe? V4: Du liebst diese Hure und nicht diesen Untergrund C5: Hör zu wenn du nicht schwanger wärst... dann würde ich dir jetzt einen Grund geben um dich zu beschweren V5: Was würdest du mir zeigen, du scheiß Lügner – Was ist? Was? C6: Du solltest dich was schämen	Sirenen Menschennlärm Menschen schreien Türgeräusche	

2. Sequenz Vera

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.-persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	00:21:35-00:24:55	200 Sek							
1	00:21:35-00:22:56	81 Sek	HN/ T/ N/ HN/ HN/ N/ HT- HN/ N/	K auf V – auf der Kellertreppe oben (steht seitlich zur Kamera) – Kamera folgt ihr die ersten Treppen – Ivan kommt ins Bild / K. auf den Keller / K auf V+I – I geht nach unten aus dem Bild – Kamera folgt V langsam / K auf I (von hinten) / K. auf V (geht nach unten) Kamera folgt / K auf V (von vorne) Kamera folgt ihr / K. auf I im Kellerraum (Perspektive von V) – I kommt auf Kamera zu / K. auf V – I kommt ins Bild – I geht nach oben (Kamera folgt ihm)	Marko Vera Ivan	Vera steht vor der geschlossenen Kellertür. Ein große Menschenmenge verrichtet verschiedene Tätigkeiten in diesem großen Keller. Vera bekommt plötzlich Schmerzen und muss sich hinsetzen. Sie rutscht die Treppe Stufe für Stufe hinunter.	V1: Schrecklich! Das ist ja schrecklich! V2: (unter Schmerzen): Wo bist du nur Crni? (zu Ivan): Es hat begonnen. I1: Branko! Ruft Crni!	Tür wird geschlossen Holztreppe, Geschirr, Kochgeräusche Vera stöhnt vor Schmerzen Papagei schreit	
2	00:22:56-00:23:43	47 Sek	A - N/ N/ G/ HN/ A/ G/	K. auf Gruppe von Menschen (Perspektive von V) – alte Frau kommt auf Kamera zu / K auf V / K auf aF / K. auf aF – Menschen dahinter – Bild eingerahmt von V's Körper in Geburtsstellung – Ivan kommt ins	Vera Ivan, alte Frau Menschenmenge	Vera steht unmittelbar vor der Geburt ihres Kindes. Schweißgebadet und schmerzverzerrt sitzt sie auf der untersten Kellertreppe. Eine Gruppe von Menschen kommt angerannt. Eine alte Frau übernimmt die Geburtshilfe. Ivan wird beauftragt, mit einem Fahrradlicht für das notwendige Licht zu sorgen.	AF1: Geh mir aus den Weg! Was stehst du hier so blöd herum? V1: Schnell, schnell! Wasser und Laken! - Er kommt! AF2: Langsam! Fürchten sie sich nicht! I2: Geht das so Schwester?	Fahrrad Vera stöhnt unter Schmerzen	

				Bild – Ivan geht aus dem Bild / K. auf I + Männergruppe / K auf V			AF: Es geht aber ich sehe nicht genug I3: Hebt das Fahrrad hoch schnell!	Schrei des Babys	
3	00:23:43-00:24:55	72 Sek	G/ HN/ N/ HN/ N/ A/ G/	K. auf Baby – V's Gesicht kommt ins Bild / K. auf I / K. auf Vera + Baby / K. auf I / K. auf V+Baby – Baby aus dem Bild / K. auf I /K. auf V – I kommt von links ins Bild	Vera Ivan (Jovan)	Das Kind wird geboren und lebt. Es wird von der Geburtshelferin davongetragen. Vera bleibt in ihren Schmerzen zurück. Sie stirbt an den Folgen der Geburt.	V1: Ivan! Komm her! - Mir geht es nicht gut I1: Das wird schon wieder! V2: Es ist nicht gut! Es ist nicht gut. Wenn mir was passiert. ... soll er Jovan heißen	Babygeschrei	

20.3.6 Natalija

1. Sequenz Natalija

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.-persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	00:31:00-00:35:24	264 Sek							
1	00:31:00-00:32:09	69 Sek	A/ N/ A/ HN/ A/ T/ A/ HN/ N/ HN/ HT/ N/ HN/	K auf N+ Sg/ K auf F/ K auf N+Sg/ K auf Loge- C+M kommen ins Bild/ K auf N+S gehen/ K auf Publikum/ K auf N+Sg/ K auf M+C/ K auf F/ K auf C+M/ K auf N+Sg (von hinten)-N wirft Sg aus Bild/ K auf F/ K auf C+M-C verläßt Bild	Natalia (N), Crni (C-), Marco (M), Franz (F), Sänger (Sg),	Natalie hat großen Auftritt im Belgrader Theater. Sie spielt in einem Stück auf deutscher Sprache. Marko und Crni kommen in einer der Loggen die bereits besetzt ist und setzen sich dazu. Franz sitzt in der ersten Reihe und bewundert Natalia	C1: Schau dir nur den an! - Die anderen Schauspieler interessieren den überhaupt nicht. M1: Ich finde der Kapitän spielt sehr gut. Frau: Ruhe wir sind hier immerhin in der Logge	Flüstern auf der Logge Unruhe immer wieder im Publikum Klatschen	
2	00:32:09-00:33:02	53 Sek	N/ N/ N/ HT/ N/ HT/	K auf So-C kommt von unten ins Bild/ K auf N+Sg/ K auf C+So/ K auf N+Sg(Hint	+Souffleuse (So),	Crni beschließt Natalia einfach von der Bühne mitzunehmen. Nach einem kurzen Intermezzo in	C1 (zur Souffleuse): Guten Abend - Natalia! N1: Raus mit dir!		

			G/ HT/ N/ HT/	rgrund)/ K auf So+C(+Publ ikum)/ K auf N+Sg/ K auf So+C- N(Beine kommen ins Bild)-K dreht und senkt sich/ K auf M/ K auf So+C+N/ K auf Sg/ K auf M/ K auf So+C+N-N geht links aus dem Bild-C geht nach unten/		der Souffleusen- Kammer geht er selbst auf die Bühne			
3	00:33:02- 00:35:00	118 Sek	HN/ HT/ HN/ HN/ A/ N/ HT/ T/ HN/ N/ HN/ HN/ HN/ HN/ HN/	K auf B-C kommt von hinten ins Bild/ K auf Sg+N/ K auf T+C-C geht zu Bühneneing ang(K folgt)/ K auf N+Sg(+Publ ikum)/ K auf C+T-C wirft T aus Bild/ K auf M/ K auf N+Sg-C kommt ins Bild/ K auf Publikum-C geht durchs Bild(K folgt)/ K auf C+N+Sg/ K auf M/ K auf C+N+Sg/ K auf F+Soldat/ K auf C+N+Sg/ K auf F+Soldat/ K auf C+N+Sg/ K auf F+Soldat/ K auf C+N+Sg/	+Theate rdirektor (T)	Er kommt von der Seite und schnappt sich ein Seil. Der Theaterdirektor versucht ihn aufzuhalten, scheitert aber. Er geht auf die Bühne und verhält sich als ob er Teil des Stücks wäre. Er befiehlt dem Sänger, dass er Natalia und ihn Rücken an Rücken mit dem Seil aneinander fesseln muss. Nach dem er fertig ist, schlägt er den Sänger ins Gesicht und beschimpft ihn dass er für die Deutschen hier spielt.	C1: Bato! Natalia ist die beste B1: Ja, sie ist die beste C2 (auf deutsch): Guten Abend meine Dame, mein Kapitän. Ich bin Bertas (Anmerkung: Figur im Theaterstück) Vater. Ich bin der Vater ihres Kindes. (gibt ihr das Seil) Hoppophopp! Verstehen Sie? - Zusammenbinden schnell! Ich bin wegen meiner Frau gekommen. Wir lieben uns – Schnell , schnell. Wir verlassen das Haus damit wir zusammen leben können. Seien sie bitte nicht böse. Sg 1: Schluss? C2: Schluss! - Danke. F1: Den kenn ich doch den Schauspieler den. Woher kenn ich den? C3: Auf Wiedersehen. Herr Kaipitän Sg2: Auf Wiedersehen C4 (wieder auf serbisch): Du spielst für die Deutschen du Arschloch M1: Mein Kollege spielt doch sehr gut	Klopfen an Türe Krach als T weggestoße n wird Klatschen im Publikum Raunen im Publikum Klatschen bei Ohrfeige Gelächter im Publikum	

4	00:35:00-00:35:24		HN/ HN/ HN/ N/ N/ HT/ N/ HT/	K auf F+Soldat/ K auf C+N/ K auf F+Soldat/ K auf C+N+Sg/ K auf F+Soldat-F erhebt sich(K steigt mit)/ K auf C+N(N hinter C nicht zu sehen)/ K auf M/ K auf C+N-C geht mit N aus Bild/ K auf F-C kommt ins Bild/ K auf M/ K auf C+N(am Rücken)- tänzeln über Bühne(K folgt)		Franz steht auf, um sich zu beschweren. Crni reagiert schnell: Er geht mit Natalia am Rücken auf Franz zu und erschießt ihn. Im Theater bricht eine Chaos aus. Crni und Natalia flüchten über die Bühnen nach hinten. Er bringt sie direkt in den Untergrund.		Schüsse auf Franz Schreie im Publikum	
---	-------------------	--	---	---	--	---	--	--	--

2. Sequenz: Natalija

E. - N r.	Zeit	Da uer	E.- persp .	Kam.bew.	Person en	Handlung	Dialoge	Geräusche/ Musik	B e m e r k u n g
	01:02:17-01:04:40	143 Sek							
	01:02:17-01:02:56	39 Sek	T/ HT/ HT/ HN/	K auf Spielplatz-KC kommt ins Bild/ K auf Menschenmen ge-M+N treten hervor/ K auf KC/ K auf M+N+R(k folgt M)/	Marko (M) Natalia (N) Regiss eur (R)	Eine Kinderchoreograph ie ist bei den Feierlichkeiten zu sehen. Eine Menschenmenge hat sich zur Präsentation des Denkmals zusammengefunde n. Marko nimmt ein Bad in der Menge und tritt ans Podium. Natalia ist seine hübsche Begleitung, die	R1: Tag, Genosse Marko – Ich muss euch noch einmal inständig bitten, dass die Genossin Natalia bei unserem Film mitspielen darf. M1: Nein R2: Aber Genosse Marko ... Der Film handelt von euren Memoiren und Natalia ist die größte Schauspielerin des Landes M2: Na eben deswegen. Dieser Film ist der Revolution gewidmet und nicht Natalia	Kinder singen Klatschen im Publikum als Marko auftritt Klatschen geht weiter Kinder sind im Hintergrund weiter zu hören	

						niemand fragt oder anspricht. Sie steht als Aufputz neben dem RednerInnenpult.	und mir R3: Kommen sie zumindest einen Tag zum Dreh. Können sie zumindest das für uns tun? M3: Ja das geht schon		
	01:02:56 01:04:40	104 Sek	A/ G/ A/ G/ T/ A/ G/ HN/ T/ G/	K auf M+N(Rednerpult)+Generäle/ K auf verhüllte Statue/ K auf M+N(K schwenkt um Pult)-M geht nach vorne(k folgt)/ K auf Statuenkopf/ K auf Statue+M/ K auf Leeres Pult+N-M kommt ins Bild/ K auf M (Pult)/ K auf Statuenkopf/ K auf N+M- Jugoslawische Fahne zentral im Hintergrund/ K auf Publikum mit Statue/ K auf Statuenkopf/			Politische Rede von M	Wind, Rückkoppelung des Mikrophons Flugzeuge Bei Enthüllung des Denkmal Fanfarenklänge Klatschen Wind pfeift immer wieder durch Musik wird trauriger	

20.3.7 Sabaha

1. Sequenz Sabaha

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.-persp.	Kam.bew.	Persone n	Handlung	Dialoge	Geräusche/ Musik	Bemerkung
	1:22:16-1:27:17	301sek							
1	1:22:16-1:24:00	104sek	A/ HT/ A/ HN/ A/ HN/ HN/ T/ G + HN/ HN/	K. auf TV/ K. auf S./ K. auf TV/ K. auf L./ K.auf S./K. Durch Fenster P./ K. auf L./ K. auf S./	Luka, Sabaha, Postbote	S. kniet auf dem Boden und putz diesen, schaut nebenher fern. L. hängt die Vorhänge auf und	P1: Hausmann?! L1: He, komm rein, ich bin's gleich. P2: Ah, bei euch wird aufgeräumt?! L2: Ich hab ihr kein wort gesagt, das hat sie alles selber gemacht.	Pfeifen des Zuges, Fernsehnachrichten, Sabaha singt, Katze miaut, Tür quietscht, Putzgeräusche, Herd klappert, S. singt,	Streckt Hinterraus/ Mäner beobachten S. beim Putzen, P. starrt ihr auf den Hintern.

			T/ HN/ A/ HN/ HN/ A/ G/ A/ G/ HN/ T/ HN/	K. auf P., L. im Hintergru nd/ G. und L. gehen nach links zum Tisch, K. folgt/ K. auf S./ K. auf L. + P., folgt ihnen nach rechts/ K. auf S./ K. auf L. + P./ K. durch Fenster und P. + L., K. folgt nach links/ Blick auf S. durch Fenster/ K. auf P.+L./ K. auf S./ K. auf P.+L durch Fenster, gehen beide nach rechts ab/ K. auf P.+L/ K. auf S./ K. auf P.+L./		richtet den Blick auf S. Der Postbote kommt auf seinem Pferd vorbei. P1 L1 P wundert sich über das saubere Haus und freut sich über Sabahas Pita. L. und P. schauen S. beim Putzen zu. Die beiden setzten sich an den Tisch, spielen Schach und plaudern.	P3: Oh, ein fleissiges Fräulein! L3: Sie sagt ihr ist langweilig, sie sagt sie eiß nicht, was sie nicht sich machen soll. Schau dir das mal an, der Herd war so dreckig, jetzt glänzt er richtig. Ja, wenn Frauen das nicht in ihre Hände nehmen... P4: Ah, ein Käsestrudel. L5: Der ist noch nicht fertig. P5: Ah, hat sie dir auch dein Schlafzimmer gerichtet?! L6: Ach, hör auf. P6: Und wo ist jetzt deine Kleine? L7: Sie ist im Flur. P7: Ah, du hält sie also im Flur? L8: Ich halte sie dort nicht, sie putzt dort. P8:(anzüglich) Ah und wie sie putzt! Sperrst du sie auch ein? L9: Nein, ich sperr sie nicht ein. Sie ist doch bereits eingesperrt, dadurch dass sie hier ist. P9: Ja, aber bindest du sie zumindest in der Nacht an? L10: Nein das mach ich gar nicht. P10: Also ich würde mich bei Gott nicht trauen hier in diesem Haus zu schlafen. Sie könnte dir ja in der Nacht die Kehle durchschneiden. L11: Hör auf, Kehle durchschneiden, sie ist ein normales Geschöpf. Sie ist doch Krankenschwester.	Jackengeräus ch, Klappern der Stühle Schachfigure n Geräusche.	
2	1:24:00- 1:27:17	197sek	HN/ HN/ HN/ HN/ HN/ HN + A/	K. auf S./ K. auf P.+L./ K. auf S., dann auf Hund/ K. auf P.+L.,	S. findet im Kasten hübsche Kleidung und nimmt	P11: Sie ist Krankenschwester: denen wird doch als erster beigebracht die Kehle durchzuschneiden, bevor sie dann gelehrt bekommen sie zusammen zu flicken.	Kastengeräus ch, Schachfigure ngeräusch, Türe knarrt, Hufengeräusc h,	Großaufn ahme ihres Hinterns, P. starrt auf ihren Hintern	

			G/ N/ N+A/ G/ G+A/ HN/ G/ G/ HN/ HN/ HN/ A + G/ HN/ HN + G/ HN/ G/ HN/ G + A/ HN/ HN/ HN/ HN/ N/ HN/ N/ HN/ N/ HN/ A/ N/ A/ HN/ T/ HN/ A/ HT/ HN + T/ G/	K. schwenkt zur Tür auf S., K. Halbdrehung um L.+P. Mit Blick auf S./ K. auf P.+L./ K. auf L.+S./ K. auf P.+L./ Blick auf L., P., und S./ K. auf P.+L./ K. auf Pferd/ k. auf Hund/ K. auf P.+L., K. dreht nach rechts, Pferd kommt ins Bild/ K. durch Fenster auf Zug und Pferd und S., S. kommt näher ins Bild/ K. auf P.+L./ K. auf S., K. auf S.s Hintern/ K. auf P.+L./ K. auf S. Hintern/ K. auf P.+L./ K. auf Hintern, dann auf Kopf/ K. auf P.+L./ K. auf S./ K. auf P.+L./ K. auf S./ K. auf P.+L./ L. geht rechts aus dem Bild/ K. auf S./ K. auf S. und L., folgt den beiden nach	sich welche davon. Sie begrüßt die Männer und verschwindet durch die Tür. Die Kleidung gehört Lukas Frau und als Luka sie darin sieht, beschimpft und schlägt er sie. Er schickt sie auf den Dachboden.	L12: Red keinen Blödsinn. S1: Guten Abend. L13 P12: Guten Abend. P13: Wo will sie denn hin? L14: Sie geht doch nur ins Bad um sich zu waschen. P14: Oh, zum Waschen? Ich hab nicht mehr gebadet seit ich allein bin. L15: Das glaub ich. P15: Und ich werde auch nicht baden! L16: Das glaub ich dir auch. P16 (zum Pferd): Du weißt doch, dass ich Schach spiele, warum störst du mich dann? Raus mit dir! P17 zu S: Oh, Fräulein, das passt dir ja gut. Besser als der Jadranka. L17: Wer hat dir gesagt, dass du ihre sachen angreifen sollst? S2: Entschuldigung! L18: (schreit) wer hat dir das gesagt? Was schaust du ich an? Hast du irgendwen gefragt? Zieh das aus! Du fühlst dich hier zu sehr daheim, als ob du bei dir daheim bist. Dsu gemeines freches Luder. Warum heulst du? Nichts darfst du mehr anfasen, sonst reiße ich dir den kopf ab. Ist das klar? Da kannst du meine Sachen haben, die sind auch sauber. P18: Ich hab auch noch Sachen von meiner Frau, die brauch ich auch nicht mehr. L19: Du halt die Klappe! (zu S.) geh dich umziehen und schreib gleich den Brief für den Austausch. (zu P.) Sie will hier auf Mode machen und ich weiß nicht mal wo Milos ist. (zu S.) Schreib im Brief, dass es dir gut geht und dass sie milos suchen sollen.	Hundegebell, Tür knarren, Zuggeräusch, Schreie von Sabaha. Lautes Weinen.	und kommentiert ihr Outfit. Luka schlägt sie, sie wehrt sich nicht, lässt die Prozedur über sich ergehen, weint und schreit. Sie bittet ihn NICHT damit aufzuhören, sondern ist eingeschüchtert.
--	--	--	---	--	--	---	---	--

				links/ K. auf P./ K. auf S.+L./ K. auf S. + P./ K. auf S. + L./ K. auf P./ K. auf alle drei/ K. auf P/ K. auf alle drei, K. folgt S.+ L./ K. auf P./ K. auf S./ K. auf P.+L./ K. auf S./ K. auf P.+L./ K. auf S./ K. auf P.+L./ K. auf L. + S., K. folgt S. die Stiegen hinauf/ K.auf L./					
--	--	--	--	---	--	--	--	--	--

2. Sequenz Sabaha

E .- N r.	Zeit	Daue r	E.- persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusc he/ Musik	B e m e r k u n g
	1:53:56								
1	1:53:56 - 1:56:54	175 Sek.	D/ HN/ HN/ A/ HN/ HN/ A/ HN/ HN/ HN/ HN/ A/ WT/ HN/ WT/ HN/ N/ HN/	K. durch Fenster auf P./ K. auf L./ K. auf P./ K. auf S./ K. auf P./ K. auf L./ K. auf S./ K. auf L./ K. auf P./ K. auf L./ K. auf S./ K. auf J./ K. auf P+L/ K. auf J/ K. auf L+P/ K. auf S./ K. auf L+P/ K. auf J./ K. auf L+P/ K. auf J./ K. auf S./ K.	Luka, Sabaha, Jadranka, Postbote	Der Postbote weckt die beiden Verliebten. Er sagt P1 ohne eine Nachricht L1 P2 Er hat eine Überraschung für Luka, es ist Jadranka, seine Frau. Luka freut sich aber gar nicht über diese Überraschung. Jadranka will ihn wieder haben. Sie	P1: Überraschung, Luka Überraschung! Danke Gott, dass ich wem auch mal eine gute Nachricht überbringen darf! L1: Milos? P2: Nein, es ist nicht Milos, aber auch das wird geschehen wenn Gott will. Rate mal. Da kommt deine Jadranka. Deine Frau ist zurückgekommen. Ich wusste doch dass alles sich zum Guten wendet. Lass uns Schach spielen auf Grund unseres Glücks. J1: Unser Milos kommt zurück nach Hause, Luka! Weißt du wen ich		

			T+HN / HN/ N/ HN/ HN/ HN/ N/ N/ HN/ N/ HN/ N/ HN/ A/ HN/ HN/ HN/ N/ HN/ N/ N+H N/ N/ N+H N/ G/ G/ G/ G/ HN/ N/ HN/	auf J./ K. auf L./ K. auf J./ K. auf S./ K. auf J./ K. auf L./ K. auf P./ K. auf L./ K. auf S./ K. auf J./ K. auf L./ K. auf J./ K. auf L./ K. auf S+P+J/ Dreh. K. auf S./ K. auf L+J/ K. auf S./ K. auf P+L+J/ K. auf S./ K. auf L+P+J/ K. auf J./ K. auf S./ K. auf S+J/ K. auf S./ K. auf S+J/ K. auf L+J/ K. auf S./ K. auf L+J/ K. auf S./ K. auf L+J/ K. auf J+P/ K. auf S., L. kommt ins Bild/ K. auf P+J/		entdeckt Sabaha und glaubt, dass sie Veljas Freundin ist. Sie trinken Kaffee und starren Sabaha an, diese lacht nur.	getroffen haben, den Kaptain Alexic, und er sagte, dass Milos gefunden wurde und alles in Ordnung ist. Und alles andere ist nur eine Frage der Zeit. Ach, wie dieses Haus aussieht. Man sieht, dass die weibliche Hand fehlt. S1: Wo soll ich diesen Kaffee hinstellen? J2: Wie bitte?! Hat mir Velja was gesagt? P2: Her mit dem Kaffee und mit Schnaps um das freudige Ereignis zu feiern, das passiert ja nicht jeden Tag! S2: Wie trinken Sie ihren Kaffee? J3: Süßer. P3: Ich will meinen auch süßer. J4: In welcher Beziehung steht die denn zu Velja? L2: Sie hat nichts mit dem Velja. J5: Ich bin doch nicht verrückt. P4: (doppeldeutig auf Kaffee und S. bezogen): Gut? J6: Bei Gott sie ist schön!		
1:56:54 - 1:58:14	80sek	HN/ N+G/ N/ NG/G/ N/ N+G/ N/ G/ N+G/ N/ A/ G/ N+A/ G/ N+H N/ G/ N/ N+G/ N+H N/	K.auf S.+L./K.auf P.+J./ K.auf S.+L./ K.auf J./ K.auf S.+L./ K.auf P.+ J./ K.auf S.+ L./ K.auf J./ K.auf J.+ P/ K.auf S./ K.auf L./ K.auf J./ K.auf S.+L./ K.auf J./ K.auf L.+ S./ K.auf J./ K.auf S.+ L./ K.auf P.+ J./K.auf L.+ S/ K.auf P.+ J./ K.auf L.+S./ K.auf	Sabaha, Luka, Postbote, Jadranka	Jadranka stellt fest, dass Sabaha gar nicht Veljas Freundin ist, sondern die Gefangene von ihrem Mann. Sie durchschaut die Liebkosungen ihres Mannes gegenüber Sabaha und die Stimmung ändert sich.	J1:Wo hast du sie gefunden? P1: Die haben sie dem Luka zum Austausch gebracht! Ich hab sie eben auch erst da kennen gelernt! Ich habe schon immer gewußt, dass ihr Luka ein großer Mann ist, aber das was ich jetzt gesehen habe ist überwältigend! Wie er auf die aufpasst, wie er sich kümmert!!! L1 (zu S.) Ist dir kalt? S1: Nein! P2: 24 Stunden weicht er nicht von ihrer Stelle, Tag und Nacht! J2: Sag mal wie heißt du überhaupt? S2: Sabaha!			

			N+G/ N+H N/ G/ N+H N/	J./ K.auf L.+S./ K.auf			P3: eine Muslimin! Wir ihnen die Sabaha und sie uns den Milos! J3: sag mal Luka, was soll das? Was ist das für eine Schlampe? S3: Ich bin keine Schlampe!!!		
2	1:58:14 - 1:59:23	69ek	A/ N/ A/ HN/ G/ N/ G/ N/ G/ N/ G/ N+ A+ G+ A/ G/ N/ G/ N/ A/ G/ A/	K.auf S.+J K. geht mit L. auch im Bild/ K.auf P./ K.auf J+P+S/ K.auf P/ K.auf L./ K.auf L.+J/ K.auf L/ K.auf L+J/ K.auf L/ K.auf J+L/ K.auf L/ K.auf J+P+L/ K. geht mit mit Luka- zu S und wieder zurück zu J+P, dann geht Kamera mit mit J. - S+J jetzt im Bild/ K.auf J./ K.auf J.+ S./ K.auf J./ K.auf J+S/ K.auf J./ K.auf J+S- Luka kommt auch ins Bild, K. schwenkt mit dem Umfaller von S.- S+J,, S+J+L+P/ K.auf J./ K.auf alle/	Sabaha, Postbote, Jadranka, Luka	Die Frauen schlagen einander, es herrscht ein riesen Durcheinander. Die Situation eskaliert völlig, Sabaha bekommt eine Flasche über den Kopf gezogen. Jadranka ein Bild. * Luka und Velja veruschen die Frauen zu beruhigen. Scheitern aber kläglich. Sabaha wird von Jadranka an den Haaren aus dem Haus gezerrt und läuft weinend weg. Jadranka schimpft ihr nach.	Schreieren der Frauen. L1 (zu J) Beruhige dich! Hör auf damit! J1: lass mich, lass mich, lass mich! L2: Woher nimmst du dir das Recht, dich in mein Leben einzumischen. J2: Dein Kind soll zurück kommen aus dem KZ und er soll dann wohl Vaters Hure daheim vorfinden. L3: Soll ich sie davon jagen und deinen Musiker statt ihr her holen? J3: Ich will von ihm kein einziges Wort mehr hören! L4: Oh hat er leicht ausgespielt, oder wie? P1: Jadranka das macht doch keinen Sinn, sie ist doch ein feines Mädchen.. L5: (Zu S.) Du setzt dich da hin und hör auf zu weinen. L6(zuP.) veljo hör auf so einen Scheiß zu erzählen, *Jadranka beschimpft S.		
3	1:59:23 - 2:00:25	62sek	T+ WT/ N/ N/ N/ WT/ HN/ N/ A/ N/ A/ G+T/ WT/ N/ A/	K.auf S, dann S+J, dann S+J+L/K.auf J/ K.auf S+L/K.auf J/ K.auf P/ K.auf J-rennt aus dem Bild/ K.auf L+S/ K.auf J+ Luka kommt von rechts ins Bild/ K.auf P/K.auf J+L-gehen ins Haus/K.auf S.- und rennt weg/	Sabaha, Luka, Postbote, Jadranka	Sabaha weint draußen bitterlich. Luka läuft zu ihr, lässt sich jedoch von Jadranka provizieren und läuft zum Haus zurück. Der postbote verlässt den Schauplatz kopfschüttelnd. Jadranka versucht Luka zu überzeugen, bei ihr zu	J1: Du wirst nicht das Haus des Vaters besudeln, ist dir das klar. Ich erlaube dir das nicht, ich erlaube dir das nicht... du junge Hure! L1: Was redest du da? (Schreiend) J2: Luka verstehst du das nicht, sie hat dich mit Vodoo verzaubert! Du Verrückter!!! L2: Schimpft... J3: (sehr weinerlich) Wer kümmert sich immer um dich... L3(verächtlich) Du kümmerst dich?	Esellaut e, Musik	

				K.auf Heuhaufen und Esel/ K.auf Haus, Luka kommt raus/ K.auf J./		bleiben. S. läuft währenddessen weg. Doch Luka kommt wieder aus dem Haus, in dem er seine Frau ans Bett gefesselt zurück lässt.	P1: Mach was Gutes und du wirst Scheiße fressen! J4: Luka!!!		
--	--	--	--	---	--	---	--	--	--

20.3.8 Jadranka

1. Sequenz Jadranka = Sabaha Sequenz 2

2. Sequenz Jadranka

E.- Nr.	Zeit	Dauer	E.- persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/ Musik	Bemerkung
	00:37:35- 00:41:02								
1	00:37:35 00:38:21	46 Sek.	HT/ A/ HN/ G/ HN/ HN/ A/ HN/ A/ N/ N/ N/ A/ N/ A/ A/ A/	K. auf Kindertanzgruppe / K. auf J und Sänger / K. auf Luka / K. auf Esel – S kommt ins Bild/ K. auf Luka/ K. auf Esel – S stützt sich auf Esel / K. auf J+ Sänger auf der Bühne/ K. auf Pol. (Publikum im Hintergrund) / K. auf J+Sänger/ K+Pol/ K. auf Dirigent / K. auf L / K. auf J+Sänger/ K. auf Pol. / K. auf Sänger + J (schräg vorne) / K. auf J+ Sänger (von vorne)	Luka, Jabranka Sänger, Politiker, Milos, Sabaha	Die neue Zuganbindung wird mit einem großen Fest gefeiert. J. hat dabei ihren großen Auftritt. Kindergruppen, Orchester spielen los.		Sänger Chor Orchestermusik Publikum klatscht	
2	00:38:21 00:39:32	71 Sek	A/ A/ HN/ N/ A-N/ HT/ HN/ A/ HT/ A/ N/ A/ HT/ HT/	K. auf J+Sänger (schräg vorne) / K. auf J+Sänger (von vorne) / K.auf Pol+Begleitung / K. auf L / K. auf J (kommt auf Kamera zu) – Sänger im Hintergrund / K. auf Kindergruppe / K. auf J – Kamera folgt ihr über die Bühne /		Der Auftritt von J. beginnt. Ein mehrminütiger Auftritt wird zum Fiasko im Auftritt der Familie.		Gelächter im Publikum	

			HT/ A/ N/ N/ HN- G/	K. auf J. (von vorne) / K. auf Kindergruppe / K. auf J. / K. auf Pol. / K auf J / K. auf Nebenbühne – Choreographie kommt von rechts ins Bild 7 K. auf Orchester – J. taucht aus dem Orchester singend auf/ K. auf Nebenbühne mit Choreographie / K. auf J / K. auf Milos / K. auf Schaffner / K. auf Sänger + J					
3	00:39:32- 00:41:02	150 Sek.	G/ G/ HT/ HN/ HT/ HN/ HN/ N/ T/ G/ HT/ HT/ A/ N/ T/ N/ HT/ A/ HT/ A/ HT/ A/ HT/ A/ D/ A/ A/ D/ A/ A/ HT/ A/ HT/	K. auf Zugpfeife von unten / K. auf Zugpfeife von oben/K auf Nebenbühne/ K. auf L im Orchester (von oben)/ K. auf Zug in jugoslawische Fahne gehüllt senkt sich auf die Bühne / K. auf L (von oben) /K. auf Milos /K. auf L (erhebt sich – Kamera geht mit) / K. auf Nebenbühne / K. auf J+Sänger/ Pol + Publikum erheben sich - Kamera geht mit / K. auf sich absenkenden Zug/ K. auf Pol + Publikum/ K.auf Bühne – J taucht von unten auf/ K. auf Nebenbühne/K.auf J/K auf Nebenbühne/ K-auf Gruppe/ K. auf Nebenbühne/ K. auf Bühne J im Zentrum (kommt ins Bild) / K. auf Zug auf Nebenbühne/ K. auf J/ K. auf Zug / K.auf Gruppe/ K. auf Zug und Schaffner / K. auf		Der Auftritt J endet mit der Präsentation des Zugs, der in jugoslawische Fahne gehüllt ist und mit einem Kran auf die Nebenbühne gehoben wird. Als der Zug auf der Bühne landet, versucht Jabranka die Aufmerksamkeit wieder für sich zu gewinnen und beginnt noch intusastischer zu singen und zu tanzen. Ihr Sohn Milos versucht sie von der Bühne zu holen. Die Präsentation des Zugs endet mit seiner Enthüllung und Jubelschüssen. Der Auftritt Jabrankas endet damit dass sie von der Bühne kippt.	Zugpfeife Marschmusik vom Orchestermusik Männerchor singt Lied. Klatschen als Zu präsentiert wird. Freudenschüsse J singt		

				Gruppe / K. auf J / K. auf Zug / K. auf Gruppe / K. auf J/ K. auf Pol (am Zug stehend) /K auf J / K auf Zug mit Pol oben / K.auf J./ K auf Zug mit Pol / K auf J/					
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

20.3.9 Bosa

1. Sequenz: Bosa

E.-Nr.	Zeit	Daue r	E.-gr.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	00:09:12-00:10:52	100sek							
1	00:09:12-00:09:18	6se.	HT	Kamera filmt von schräg oben. Aus Zanes Perspektive	Bosa	Sie badet in einem Sommerkleid im Pool.Ihre Weste schwimmt im Pool.	K	Sie quiekt vergnügt.	K
2	00:09:18-00:09:27	9sek	HN/ HN/ HN/ HN	Blick auf Fernseher/ Großvater (GV) kommt ins Bild/ Einmal Schwenkung /GV im Bild. Schwenk zurück zum Fernseher.	Großvater	Großvater schaltet den Fernseher ein. Sieht sich Olympische Spiele an und setzt sich auf sein Bett.	K	Musik	K
3	00:09:27-00:09:51	24sek	N/ N/ N/ N/ HT/ G/ HN/ G/ G/ G/	Pereskop/ Zane/ Pereskop/ Blick durch das P. (Wiese)/ Pereskop/ Blick durch Pereskop auf Bosa/Zane/GV/Fernseher/Zane/ Blick durchs Pereskop Bosas nackte Brüste/	Großvater / Zane/ Bosa	Zane beobachtet die Landschaft/ Wird durch Bosas Gequieke auf sie aufmerksam und beobachtet Bosas nackte Brüste, die sich gerade erhaben aus dem Wasser bewegen.		Geräusch: ausfahrendens Pereskop, Schwenk des Pereskops hörbar/ Gequieke von Bosa./ Russische Nationalhymne beginnt gleichzeitig mit der Sichtung der Brüste.	Bosas nackte Brüste werden so inszeniert, als ob sie sie als Geschenk für seinen Blick darbieten.

	00:09:51-00:10:52	59sek -	A/ G/ A/ G/ A/ D/ A/ G/ G/ G/ G/ D/ G/ D/ G/ D/ G/ HT/	Zane/GV aufwärts Bewegung von Kamera/ Zane/Fernseher/Z ane/Pereskop- Blick/Zane/GV/F ernseher/Zane/Per eskop/Pereskop/G V/Pereskop/Zane/ GV/ Fernsehbild/GV/Z ane/GV/Zane- Kamerabewegun nach oben/Fernsehbild/ GV/Fernsehbild/ GV/Kamera geht mit GV nach unten.	K	Bosas Brüste stehen im Mittelpunkt von Zanes Beobachtung. Er dreht am Gerät, als ob er mit ihren Brüsten spielen würde. Der Großvater sieht sich die olympischen Spiele im Fernsehen an. Er beginnt zu weinen	K	Russische Nationalhymne	K
--	-------------------	---------	---	--	---	--	---	----------------------------	---

2. Sequenz Bosa

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.- Größe	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	00:59:18-01:01:22	122sek							
1	00:59:18-00:59:55	37sek	A/ HT/ HN/ A/ HN/ HT, G(von hinten) / N/ HN/ N/ HN/ A/ A/ A/ WT/	GV im Bild/ Kamera folgt der Glocke nach oben/GV/ Glocke/GV/Bild auf Straße, Kamera folgt dem fahrenden Auto nach rechts bis Bosa ins Bild rückt/Auto+Fahrer/ GV/ Über Bosas Schulter Auto fährt nach rechts weg/GV/GV-im Seilzug/ im Seilzug/ Bosa über Wiese	Großvater Bosa Schulinspektor (im Auto)	Großvater versucht eine Kirchenglocke zu befestigen . Bosas Verehrer fährt mit dem Auto vorbei und sagt 1. Sie winkt ihm desinteressiert zu. GV beobachtet die Szene und ist unaufmerksam. Er	1. Liebste, ich komme spektakulär zurück. Ich bin ein zu urbaner Typ. 2. Oh nein, du heiratest, Bosa!	GV stöhnt unter der Arbeit. Seil quietscht/ Vögel zwitschern, Glocke tönt durch Bewegung/ Lachen Großvater/ Auto Geräusche/ GV schreit während er im Seilzug hängt, Bosas Namen./ Glockenklang durch Bewegung/ Autogeräusche beim Abfahren/GV	K

						schreit 2. Die Befestigung der Glocke misslingt GV wird vom Seilzug nach oben gezogen Bosa läuft über die Wiese zu ihm.		keucht/ Bosa kichert/	
2	00:59:56-01:00:45	49sek	HT/ N/ HT/ N/ A/ N/ A/ N/ A/ N/ HT/ N/ A/ HN/	GV/Bosa-läuft li aus Bild/Bosa von oben- kommt von rechts ins Bild/ GV/B/GV/B/GV/B//GV/B- läuft durchs Bild/GV/Kamera läuft nach oben, Glockenturm von außen/Bosa-Kamera Folgt zum GV- Bosa ist perspektivisch in den Vordergrund gerückt/	Großvater Bosa	GV hängt im Seilzug in schwindel erregender Höhe fest. Bosa sieht ihn von unten an und sagt 1 Sie diskutieren über Bosas Vereher, der ihr einen Heiratsantrag gemacht hat.	B1: Soll ich dir helfen. G1: Er hat dir also ein Hochzeitskleid gekauft B2: Ich habe doch ein Hochzeitskleid, du hast es mir gekauft, du hast es nur vergessen. G2: Hab ich nicht gekauft, nichts habe ich gekauft Bring mir diesen Stein, nein den.. B3: Das Kleid mit den Blümchen, als du das Lamm verkauft hast. Seide 100% kann man nur im lauwarmen Wasser waschen. Du Erinnerst dich also nicht, ha. Hier, nimm. G3: nein, doch nicht den , einen großen Stein, der mich nach unten zieht.		k
3	01:00:45-01:01:22	37sek	HN/ HN/ N/ N/ N/ N/ HN/	GV/Bosa/GV/Bosa Kam. Folgt nach oben/GV/Bosa/Bosa+GV-Bosa verlässt das Bild nach rechts/	Großvater Bosa	Bosa schleppt Schwere Steine auf den Glockenturm. Der Großvater hängt noch immer, die beiden führen einen Dialog.	B1: Du bist auch so anstrengend. GV: Die Glocke ist schwerer als ich, du Frau. Beeil dich. B2: als ich es angezogen habe, hast du gesagt ich sehe aus wie eine Fee. B3: Du hast mir versprochen mich in dem Kleid vor den Altar zu	Seilzug quietscht im Hintergrund/ Geräusche beim Treppensteigen auf Glockenturm/ Seil quietscht/ Bosas Stöhnen/	k

							führen. GV2: Bitte bitte beeil dich und hole die Steine.		
--	--	--	--	--	--	--	---	--	--

20.3.10 Jasna

1 Sequenz: Jasna

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.-persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Be-merkung
	01:29:46-01:30:53	67sek.							
1	1:29:46-1:29:55	9sek	N/	Folgt M.+F beim Tanzen/	Mafiosi Baja+ Frau unbek.	Mafiosi und die unbekannte Frau tanzen im Bordell.	K	Tanzmusik, er summt dazu	K
2	1:29:55-1:30:06	11sek	N/ N/ N/ HN/	Kamera auf J. gerichtet/ Kamera auf Mann gerichtet/ Kamera auf J./ Kamera auf J., P. gerichtet, M. im Hintergrund sichtbar./	Jasna + Prostituierte+ Mann	Jasna sitzt und weint. Wurde stark geschminkt. Eine Prostituierte setzt ihr gerade eine blonde Perücke auf und erklärt ihr die Regeln des Bordells P1/ Ein Mann kontrolliert die beiden./	P1: Du bekommst für eine Stunde 80Euro. Die Zeiten sind auf eine halbe, oder eine Stunde begrenzt. Der Baja ist streng aber korrekt.	Tanzmusik von vorher	K
3	1:30:06-1:30:53	47sek	HN/ HN/ N/ HN/ N/ HN/ HN/ HN/ HN/ N/ HN/ HN/	Kamera auf sie gerichtet- WTC- Modell im Vordergrund, B.+M im Hintergrund./ Kamera gerichtet auf 6 P./ K. gerichtet auf B.+ M./ K. auf zwei	Baja+ seine Mutter+ PolitikerInnen	Baja und seine Mutter erklären den anwesenden PolitikerInnen, warum ist wichtig ist, das	M1: Baja bemüht sich sein Leben lang um den Fortschritt Serbiens. Die demokratischen Systeme haben meinen Sohn Baja in	Tanzmusik im Hintergrund. Applaus, Jubelschreie, klirrendes Geschirr.	K

			HN/ HN/ HN/	Frauen/ K. auf B.+ M.- B geht nach links aus dem Bild /Kam. Auf Frauen. B. setzt sich von rechts dazu./K.auf M.- B. Kommt von links ins Bild/ K. auf P./K. Auf M.+B/M+B/ K. auf Publikum/ K. auf Frauen, B. kommt von rechts ins Bild/ K. auf Frauen- sie sind links im Eck, B. nicht im Bild./K. Auf Publikum/K. Auf M.		Projekt des Aufbaus eines neuen World Trade Centers in Belgrad zu unterstütz en. M1 Zwei Prostituierte sitzen daneben und stören, durch lautes schlürfen an ihren Cocktails. Baja geht zu den beiden Prostituierten und sagt B1. Die Mutter hält ihre Rede für Baja weiter M2 Sie küssen und umarmen sich. Die PolitikerInnen applaudieren. Baja setzt sich zu den Prostituierten und sagt B2, und schmeißt das Geschirr vom Tisch. Und sagt B3	den Untergrund gezwungen. B1: Hört auf zu stören, während die Mama spricht. M2: Der Visionär in ihm hatte die Idee das WTC nach Serbien zu verlagern. Jetzt liegt es an ihnen ihm zu helfen, das Projekt fertig zu stellen. Komm mein Söhnchen Baja damit dich deine Mutter küsst. B2: Die Mutter, das sagte ich euch schon, stört niemand. B3: Wenn die Mama spricht muss man ruhig sein, ist es nicht so Mamma M3: So ist es, Muttis Liebling.		
--	--	--	-------------------	---	--	--	--	--	--

2. Sequenz Jasna

E.-Nr.	Zeit	Dauer	E.-persp.	Kam.bew.	Personen	Handlung	Dialoge	Geräusche/Musik	Bemerkung
	1:53:44-1:54:44	61sek							
1	1:53:44-1:54:16	32sek	HN/ HN/ N/ HN/ N/ HN/ N+ A/	J.+Z. Kommen von links ins Bild/ Schwenk von Kamera nach rechts mit J+Z./ K. auf J.-im Vordergrund+ Z.im HG/K. Aus Fenster-M./K. Auf J. sieht ein Stück von Z., danach beide im Bild/ K.wieder durch Fenster auf M./ K. auf Jasna nahe + Zane Hintergrund/	Jasna und Zane Mann in der Tonne	Jasna und Zane kommen ins Haus des Großvaters. Zane bastelt Jasna ein Hochzeitskleid aus den Vorhängen u. Bettlaken. Sie steht vor dem Spiegel: J1	J1: Für wen läuten die Glocken. Z1: Hauptsache ist, dass sie zwei Mal läuten, dies bedeutet dass die Menschen glücklich sind. J2: Sie klingeln doch schon drei Mal. Z2: Die Sache ist die, wie die Glocken läuten. Sie können 5 Mal läuten, oder 9Mal Hauptsache nicht nur ein einziges Mal. J3: Läuten die Glocken für uns?	Glocken läuten, Musik, Granateneinschläge, Schüsse,	K
2	1:54:16-1:54:44	28sek	HN/ HN/ HN/ N/ HN/ HN/	K. auf Kirchenwand, Z. ins Bild/ B.+GV+J+andere Menschen im Bild- Z. Geht durchs Bild/Poppen im Bild/ K. auf B+GV+J/ K. auf P./ BK. Auf B+GV+J+Z-GV rennt aus dem Bild/Poppen im Bild/	Jasna, Bosa, Zane, Großvater, Poppen, Hochzeitsgäste	Zane hängt eine Ikone in der Kirche auf. P1 Bosa und der Großvater stehen vorm Altar und wollen heiraten. Auch Zane und Jasna werden heiraten. G1 Bosa will nicht, dass die Hochzeit unterbrochen ist, weil sie endlich verheiratet sein möchte und sagt B1	P1: Gebet des Poppen G1: Poppe bitte merk dir wo du stehen geblieben bist B1: Warte, nein warte, dann beruhigend zu den Poppen: er wird gleich wiederkommen. P2: Wollet ihr heiraten oder herumschließen.	Wilde Musik. Granaten, Bombeneinschläge, Gebete, Gelächter	K

20.4 Abstract

Meine Masterarbeit beschäftigt sich mit der Konstruktion von “Weiblichkeit” in den Spielfilmen Emir Kusturicas. Zunächst wird im Teil I dieser Arbeit durch die Auseinandersetzung mit Feministischer (Film-) Theorie ein Einblick in die verwendeten Begriffe gegeben und die theoretische Ausrichtung deutlich gemacht. Diese spiegelt (de-) konstruktivistische Annahmen zu Theorien von Geschlecht und Machtkonzeptionen wider.

Danach sind im Teil II die Methodenwahl und der weitere Forschungsverlauf beschrieben. Die Methodenwahl wird daraufhin um die theoretische Fundierung ergänzt. Als nächster Schritt folgt die Durchführung der Analyse, durch Informationen zum Regisseur, der Filminhalte und der Extrahierung der einzelnen Frauenfiguren. Auf Grundlage dieser Frauenfiguren beginnt der filmanalytische Teil dieser Arbeit, der einerseits durch Sequenzprotokolle und andererseits durch Einstellungsprotokolle belegt wird.

Hier folgen die Ergebnisse der einzelnen Frauenfiguren, die in Beziehung zueinander gesetzt werden. Daraus entsteht eine Typologie von Kusturicas Frauentypen. Kusturica reduziert “Weiblichkeit” auf folgende Rollenbilder: Die “Ehefrau und Mutter”, die “Hure/das Sexsymbol” und die “hysterische Frau”. Alle Frauentypen sind in ihren Rollen als passive Objekte dargestellt, die sich nicht aus ihrer Situation emanzipieren können. Kusturica kreiert damit ein Bild von der (ex-) jugoslawischen Frau, dass diese als passives Wesen deklariert. Kusturica bildet keineswegs die (ex-)jugoslawischen Frauen ab, sondern reproduziert lediglich starre, patriarchale Geschlechterpositionen.

Durch die überspitzte Darstellung von “Männlichkeit” und “Weiblichkeit” reproduziert Kusturica Geschlechterdichotomie und fokussiert damit die Trennung in zwei absolute Geschlechter.

20.5 Lebenslauf

Ivana Pilic

geb. 08.11.1982, in Wels/Oberösterreich

16.06.2002 Reifeprüfungszeugnis an der Bundesbildungsanstalt für Kindergartenpädagogik, Honauerstrasse in Linz.

21.11.2006 Abschluss des Bakkalaureatsstudiums der Kommunikationswissenschaft an der Kultur- und Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg.

Schwerpunkt im Bakkalaureatsstudium: Journalismus

1. Bakkalaureatsarbeit: „Antonio Gramsci und Michel Foucault. Differenz und Gleichheit der Begriffe Hegemonie und Diskurs.“
2. Bakkalaureatsarbeit: „Europäische Medienöffentlichkeit im Wandel, am Beispiel der EU-Fernsehrichtlinie von 1989“

Seit 21.11.2006: Magistrastudium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Fakultät für Sozialwissenschaften, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien.

1.2.2008-12.7.2008: Auslandsaufenthalt in Split, Kroatien. Verfassen der Diplomarbeit. Studium an der Philosophischen Fakultät in Split, Kroatien. Studienrichtung: Philosophie.

21.Oktober 2008: Abgabe der Magistraarbeit
Titel: „Von Müttern und Huren: Zur Konstruktion von Weiblichkeit, am Beispiel der Spielfilme Emir Kusturicas.“