

Figurationen des Dritten in Dušan Makavejevs

W.R. Misterije organizma

Jennifer Döring

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Der jugoslawische Film – Ein Überblick	3
3. <i>W.R. Misterije organizma</i> : Aufbau, Form und Inhalt	5
4. Die Figur des Dritten – ein theoretischer Überblick	8
4.1 Die ‚Figur‘ im Film und in der Literatur	8
4.2 Die Figur des Dritten	11
5. Figurationen des Dritten in <i>W.R. Misterije organizma</i>	13
5.1 Milena – Die jugoslawische Verführerin.....	13
5.2 Jackie Curtis – Das dritte Geschlecht?	16
5.3 Der Balkan als imaginärer Zwischenraum	20
6. Fazit.....	22
7. Literatur.....	25
7.1 Filme und Interviewmaterialien.....	25
7.2 Sekundärliteratur	25

1. Einleitung

Da sprach die Schlange zum Weibe: Ihr werdet keineswegs des Todes sterben, sondern Gott weiß: an dem Tage, da ihr davon esset, werden eure Augen aufgetan, und ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist. (Mose 1.3)

Die Urszene des abendländischen Kulturkreises beschreibt ein Phänomen, das sich von jeher durch Kunst und Literatur zieht, dabei jedoch lange Zeit nur als Randerscheinung wahrgenommen wurde – die Figur des Dritten. Der Sündenfall ist die Verführungsszene schlechthin, in der durch eine dritte Figur, nämlich die Schlange, das Weib der Versuchung unterliegt und somit die zukünftigen Erben der Menschheit in die Verderbnis führt. Hier lassen sich bereits Aspekte erkennen, die vor allem im Zuge der Studien der Postmoderne rezipiert, problematisiert und auf einen soziokulturellen Kontext übertragen wurden. Dabei nimmt die Figur des Dritten in den typischen Darstellungen als Rivale, Parasit oder Verführer eine ambivalente Stellung ein. Während sie auf den ersten Blick als Störenfried eine scheinbar harmonische Zweierbeziehung aufbricht, birgt sie gleichzeitig das Potential, binäre Codierungen in Frage zu stellen und gegebenenfalls sogar zu dekonstruieren. Damit ist sie in der Lage doppelt angelegte und sozial konstruierte Hierarchien, die eine Voraussetzung exkludierender Verhaltensweisen und Diskriminierungen bilden, zu entlarven und starre Denksysteme aufzubrechen. Mit diesen Erkenntnissen arbeiten etwa die *gender studies* oder die *postcolonial studies*, indem sie die klassische binäre Heteronormativität der Geschlechter oder die Machtstrukturen zwischen Kolonialherr und Kolonialisiertem untersuchen und in Frage stellen.

Mit der vorliegenden Untersuchung soll die Figur des Dritten als konstituierendes Element in Dušan Makavejevs *W.R. Misterije organizma* (1971) identifiziert werden. Während der Film durch seinen collageartigen Aufbau und die in hoher Geschwindigkeit wechselnden Sequenzen, in denen es zu einer Vermischung dokumentarischer und fiktionaler Materialien kommt, offensichtlich bereits zeitliche und räumliche Erzählstrukturen aufbricht, werden die Konflikte rund um Sexualität, Macht und Ideologie anhand der Darstellung binärer Denksysteme verhandelt. In Abgrenzung zur Figur des Anderen geht es vorliegend explizit um dichotome Strukturen, die durch das Eindringen einer dritten Figur hinterfragt und aufgebrochen werden.

Die beiden ersten Kapitel liefern einen Überblick über den jugoslawischen Film im Allgemeinen und im Speziellen über Dušan Makavejevs *W.R. Misterije organizma*, wobei ich mich hier auf den Aufbau, die Form und eine kurze Zusammenfassung des Inhalts konzentriere. Im vierten Kapitel geht es um die Frage, inwiefern sich die literarische oder filmische Figur von der realen Wirklichkeit abgrenzen lässt und welche gängigen Konzepte zur Figur des Dritten bereits existieren. Daran angeschlossen folgt der Analyseteil, in dem drei prägnante

Beispiele für Figurationen des Dritten in *W.R. Misterije organizma* herausgegriffen und in den narrativen Kontext eingebettet werden sollen. Dabei beziehen sich die ersten beiden Ausführungen direkt auf Figuren aus dem Film, während das dritte Beispiel sich mit der Konzeption des Balkanraums als einem drittem Raum auseinandersetzt. In einem abschließenden Fazit sollen die wichtigsten Ergebnisse gesammelt und bewertet werden.

2. Der jugoslawische Film – Ein Überblick

Im Jahre 1922 bezeichnete Lenin die Filmkunst als die wichtigste aller Künste überhaupt (vgl. Lunačarskij 1971, 171). Diese viel zitierte Aussage schien für einen Teil der osteuropäischen Länder (Russland, Polen, Böhmen und Ungarn) zuzutreffen, während der andere Teil (Bulgarien, Rumänien und Teile Jugoslawiens) sich nur sehr langsam mit der ‚neuen Kunst‘ anzufreunden wusste (vgl. Liehm 1977, 7). Fehlende Kenntnisse hinsichtlich der Filmproduktion, die zunächst nur sehr zaghafte Annäherung an die westeuropäische Filmkunst und die kulturelle und politische Heterogenität Jugoslawiens lassen sich als mögliche Ursachen anführen. Die Anfänge des jugoslawischen Spielfilms waren entsprechend den gesellschaftlichen und politischen Fragestellungen bezüglich der Nation geprägt. 1911 veröffentlichte Ivan Stojadinović mit seinem Film *Karađorđe* den ersten jugoslawischen Spielfilm überhaupt, der nach dem Anführer des serbischen Aufstands gegen das Osmanische Reich (1804-1813) benannt ist und von dessen Biographie handelt.

Mit der Gründung der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien 1943 bzw. 1945 lässt sich eine Zäsur in der zunächst nur schleppenden Entwicklung der jugoslawischen Kinematographie feststellen. Die Regierung Titos versuchte dem Mangel an ausgebildeten Filmschaffenden und Schauspielern mit finanzieller Unterstützung und dem Einsatz von Amateuren und Partisanen entgegenzuwirken. Der bestimmende Topos der durch die Regierung finanzierten Filme lag dabei weiterhin bei den Erfahrungen der Jugoslawen als Nation, wobei die Darstellung des Kampfes gegen die Nationalsozialisten als stabilisierendes Element des *nation building* diente (vgl. ebd., 124). Somit führte die Unterstützung der Filmindustrie durch den jugoslawischen Staat nach dem 2. Weltkrieg größtenteils zu einer den ideologischen Parteirichtlinien entsprechenden Filmkunst. Der sogenannte Nationalrealismus, der eine abgeschwächte Variante des sowjetischen Sozialrealismus darstellte, förderte zu Beginn der 1950er Jahre eine Vielzahl intellektueller Kritiker zutage, die sich für eine Dezentralisierung und Autonomisierung der Kunst einsetzten, wie etwa Miroslav Krleža. Die Forderung schien mit der Verabschiedung des neuen Filmgesetzes aus dem Jahre 1956 zumindest teilweise befriedet. So wurde das zentrale und staatlich reglementierte „Komitee für Kinematographie“ aufgelöst und die

Entwicklung von selbständigen und weitestgehend unabhängigen Zentren für Filmkunst in den einzelnen Republiken forciert. Mit dem Beginn der 1960er Jahre erreichte die Freiheit von Kunst und Literatur einen noch nie dagewesenen Höhepunkt. Nun traten neue, junge Künstler unter dem Einfluss der *Nouvelle Vague* in den Vordergrund, die sich vor allem durch moderne und experimentelle Formverfahren und Thematiken auszeichneten. Entsprechend der Aussage von François Truffaut „Der Film von morgen wird ein Akt der Liebe sein“ (vgl. Truffaut 1987, 224)¹, nahm die Darstellung der (freien) Sexualität auch in Jugoslawien einen noch nie dagewesenen Stellenwert ein. Dabei sorgte insbesondere die Zunahme und Förderung von Amateurfilmen für eine Öffnung hinsichtlich der Thematik, wie bereits der Titel des Amateurfilmfestivals 1970 in Zagreb „Sexuality as an effort to achieve New Humanism“ erahnen lässt.

Als einer der skandalträchtigsten und zugleich international bekanntesten Regisseure dieser Zeit lässt sich der serbische Filmemacher Dušan Makavejev nennen. Seinem Debütfilm *Čovjek nije tica* (dt. *Der Mensch ist kein Vogel*) von 1965 folgten zwei weitere Spielfilme, darunter *Nevinost bez zaštite* (dt. *Unschuld ohne Schutz*), für den der Regisseur 1968 den Silbernen Bären erhielt. 1971 erschien Makavejeps vierter und in Jugoslawien zunächst verbotener Spielfilm *W.R. Misterije organizma* (dt. *W.R. Mysterien des Organismus*). Makavejeps Schaffen lässt sich der sogenannten *Crni talas*² (*Schwarze Welle*) zurechnen, deren Hauptanliegen die Befreiung der Kunst von der staatlichen Zensur und der Anerkennung einer pluralistischen Meinungsfreiheit sich in all seinen Werken widerspiegeln. Als charakteristische Merkmale der Bewegung lassen sich experimentelle und neue Verfahrensweisen, der Einsatz von Schockelementen sowie inhaltlich die Kritik an der sozialistischen Realität erkennen (vgl. Haucke 2006, 2).

Während Jugoslawien ab den 1980er Jahren mit einer zunehmenden politischen und ökonomischen Stagnation zu kämpfen hatte, was nicht zuletzt am Tod des Regierungschefs Tito lag, wurde die Filmindustrie nach einem Einbruch der Produktion zwischen den Jahren 1973-1977 durch eine neue Gruppe junger Filmschaffender wiederbelebt. Die Künstler der sogenannten tschechischen Schule, zu der Goran Marković, Lordan Zafranović und später auch

¹ Das Zitat erschien erstmalig in dem Artikel *Vous êtes tous témoins dans ce procès le cinéma français crève sous les fausses légendes* in der französischen Zeitschrift *Arts-Spécial Festival de Cannes* am 15. Mai 1957. Das Originalzitat wurde vorliegend von Verfasserin ins dt. übersetzt: „Le film de demain sera un acte d’amour.“ (Truffaut 1987, 224).

² Der Begriff der *Crni talas* wurde zum ersten Mal 1969 in der serbischen Zeitung *Borba* von Vladimir Jovičić verwendet. Jovičić unterstützte mit dem Begriff, in Anlehnung an die polnischen *black series* und die tschechischen *dark wave* Filme, die Polemik gegen die *Novi film* Bewegung von offizieller Seite. Aufgrund der radikalen Kritik verwundert es daher nicht, dass viele der Filmschaffenden der *Crni talas* inhaftiert wurden z.B. Lazar Stojanović oder wie Dušan Makavejev emigrierten. (vgl. hierzu: Janevski 2010, 25-27 und Goulding 2002, 79).

Emir Kusturica gehörten, produzierten eine Vielzahl hoch qualitativer Spielfilme, in denen sich Einflüsse der *Novi film* Bewegung erkennen lassen (vgl. Goulding 2002, 145). Im Unterschied zu den 1960er Jahren stand für die neuen Künstler jedoch nicht mehr die (radikale) Kritik am System im Vordergrund, sondern verlagerte sich hinsichtlich der inhaltlichen Komponente auf die Entwicklung gut durchdachter und spannender Plots (vgl. ebd., 147), was eine Kommerzialisierung der Spielfilme mit sich brachte.

Mit dem Zerfall Jugoslawiens 1991 änderten sich die Bedingungen für Filmschaffende maßgeblich. Während Serbien und Kroatien ihre Stellung als Zentren der Filmindustrie beibehalten konnten, spielten die kleineren Staaten Slowenien, Montenegro und Mazedonien eine nur noch marginale Rolle. Bosnien Herzegowina, insbesondere Sarajevo, war aufgrund der Kriegshandlungen nicht nur materiell fast vollständig zerstört, auch das kulturelle und gesellschaftliche Leben war grundlegend beeinträchtigt (vgl. ebd., 229). Mit der Organisation des „Sarajevo Film-Festivals“ 1994/95 versuchten die Filmschaffenden sich ganz bewusst gegen den kulturellen Zerfall der Stadt zu stellen und der Bevölkerung für kurze Zeit eine Flucht aus der Realität und zugleich ein Stückchen Normalität anzubieten. Die Zersplitterung des Vielvölkerstaates hat auch Jahre nach dem Krieg noch Auswirkungen auf die Filmschaffenden, wie Daniel J. Goulding erkennt: „This period is marked by cinemas in a state of transition from a mixed federal and republican system of film production, distribution and exhibition to one that is now reorganized along separate national lines“ (ebd., xiv). Erst seit Beginn der 2000er Jahre lässt sich eine Stabilisierung der Filmproduktion, vor allem auch in den kleineren Staaten, erkennen.

3. *W.R. Misterije organizma*: Aufbau, Form und Inhalt

Im Januar 1978, zu der Zeit, als der in die USA emigrierte Dušan Makavejev an der Harvard University lehrte, führte er im Zuge einer Konferenz mit dem Titel „Bergman and Dreams“ ein Experiment durch. Dabei kombinierte er einzelne nonverbale Passagen und Szenen aus den bekanntesten Filmen Ingmar Bergmans neu, schnitt diese zusammen und führte das Ergebnis später dem Publikum vor. Anlass für diesen Versuch war für Makavejev die Frage danach, ob es möglich sei einen ‚Bergman-Film‘ ohne den Filmemacher selbst zu erschaffen (vgl. Rothman 2005, 14). Ferner beabsichtigte er die Passivität des Filmpublikums durch aktive Interpretationsarbeit, die die Neukombination von Szenen erforderte, zu beheben und durch die Veränderung der Organisation ein Verständnis für die innere Struktur der Narration zu schaffen (vgl. ebd., 15). Betrachtet man Makavejevs *W.R. Misterije organizma* (1971), lassen sich Parallelen zum Bergman-Experiment erkennen.

Der 1971 in Novi Sad produzierte und kurze Zeit später in Jugoslawien verbotene Film³ offenbart sich dem Zuschauer als eine Collage und scheinbar willkürliche Kombination verschiedenster visueller Materialien und Thematiken. Anders als in seinem Versuch erweitert Makavejev in *W.R. Misterije organizma* die visuelle Collage durch den Einsatz verschiedener Toneffekte, die häufig von der bildlichen Komposition abweichen.

In einem Interview (1972)⁴ beschreibt Dušan Makavejev die grundlegende Struktur seines Werkes mit den Begriffen der „Organisation“ (verschiedene Sequenzen, die zunächst konträr wirken, werden arrangiert und neu kombiniert) und „Spontaneität“. Dabei unterstütze die Organisation des Materials den Zuschauer hinsichtlich der Nachvollziehbarkeit des Plots, während die Spontaneität zeitgleich einen offenen Raum für Interpretationen schaffe. Der Einsatz heterogener Materialien (Dokumentarfilm, Spielfilm, Lehrfilm etc.) und deren Verknüpfung in einen filmischen Gesamtkontext bediene dabei, so Makavejev, die verschiedenen Kommunikationskanäle der Zuschauer und rege zu einer aktiven Mitarbeit an (vgl. Makavejev Interview 1972). Der Film erfordert aufgrund seiner konzeptionellen Beschaffenheit einen ständigen Prozess des Ein- und Umschreibens der vorgeführten Ideologien, Historien und Materialien und lässt sich, im Sinne Kristevas, als ein „Mosaik von Zitaten“ (Kristeva 1972, 348) bestimmen.

In *W.R. Misterije organizma* lassen sich grob zwei narrative Handlungsstränge unterscheiden – die Geschichte rund um den Psychoanalytiker Wilhelm Reich und die fiktionale Liebesgeschichte zwischen Milena und dem sowjetischen Eiskunstläufer Vladimir Il'ič. Raymond Durnat unterteilt den Film in vier verschiedene Kapitel.⁵ Der erste Teil *Overture* liefert dem Zuschauer bereits einen Ausblick auf den collageartigen Aufbau des Films. Zunächst erscheint Tuli Kupferberg, Mitbegründer der Rockband *The Fugs*, mit zwei Begleiterinnen vor einem New Yorker Abbruchhaus. Er stülpt sich einen ‚Kampfanzug‘ über und beginnt durch die Straßen zu patrouillieren. Dann wechselt die Szenerie zu einem anderen Trio – Milena, Ljuba und Jagoda. Während die Titelsequenz abläuft, lassen die drei Figuren der fiktionalen Erzählung Eigelb zwischen ihren Händen und Armen hin und hergleiten, Durnat nennt dies den „yolk-dance“ (Durnat 1999, 15).

Im Anschluss an die *Overture* folgt der *Orgone Trail*. Zu sehen sind zunächst die

³ Die Premiere von *W.R. Misterije organizma* fand 1971 bei den Filmfestspielen in Cannes statt. Während das ausländische Publikum Makavejevs Werk mit Begeisterung aufnahm, wurde der Film in Jugoslawien verboten und der Regisseur aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossen.

⁴ Die folgenden Aussagen von Dušan Makavejev stammen aus einem Interview, das 1972 anlässlich der Filmvorführung in Skandinavien für das dänische Fernsehen aufgenommen wurde und als Zusatzmaterial auf der DVD (2007) *WR: Mysteries of the organism* (The Criterion Collection) enthalten ist.

⁵ Siehe hierzu Raymond Durnat (1999): *WR – Mysteries of the organism*. London, 13-54.

mehrminütigen Aufnahmen eines Liebespaares beim Sex, bei denen es sich um Darstellungen aus dem „Internationalen Institut für Sexualökonomische Forschung“ von 1931 handelt. Eine weibliche Hintergrundstimme erläutert dabei die positiven Auswirkungen der Sexualität und erklärt diese anhand der bioenergetischen Theorien Wilhelm Reichs. Die Filmaufnahmen selbst sind verwackelt und wirken stark beobachtend, was der Szenerie zunächst einen amateurhaften Charakter verleiht. Diese vermeintliche Amateurhaftigkeit wird jedoch durch die folgende kaleidoskopartige Anordnung der Bilder, durch die der Zuschauer einen multiperspektivischen Zugang auf die Szenerie erhält, aufgelöst. Der Sequenz folgen dokumentarische Aufnahmen über das Leben

und Wirken Wilhelm Reichs. Neben Berichten von Zeitzeugen, Mitarbeitern und seiner Tochter Eva Reich greift Makavejev dabei auch auf Originalaufnahmen von Reichs Patienten bei der Orgasmustherapie zurück. Die Kombination der Bildfolgen weist eine gewisse Ähnlichkeit zur Montagetechnik Sergej Ėjzenštejns auf (vgl. Mortimer 2009, 5). Dabei plante Ėjzenštejn, der den Psychoanalytiker Reich zu seinen persönlichen Freunden zählte, während eines USA Aufenthaltes ebenfalls einen Film über *The function of the orgasm* zu drehen, realisierte dieses Projekt jedoch nie.

Der dritte Teil *Back in the USA, or, Communism Interruptus* (Durgnat 1999, 25) beginnt wieder mit dem patrouillierenden Tuli Kupferberg, bevor die fiktionale Erzählung rund um Milena mit einem Disput zwischen der Kommunistin und dem Arbeiter Radmilović einsetzt. Der Handlungsstrang wird dabei regelmäßig durch andere Sequenzen unterbrochen, etwa durch Filmaufnahmen der US-amerikanischen Künstler- und Undergroundszene der 60er Jahre, Passagen aus dem sowjetischen Spielfilm *Kljatva* und Bildern von Massenspektakeln chinesischer Maoisten.

Das vierte und letzte Kapitel *For and against Fanaticism* widmet sich hauptsächlich der fiktionalen Liebesgeschichte zwischen Milena und Vladimir Il'ić und endet mit dem Mord des regimetreuen sowjetischen Parteimitglieds an der liberalen Jugoslawin.⁶

Grundsätzlich überwiegen die dokumentarischen Berichte und Bilder über Wilhelm Reich und seine Theorien in der ersten Hälfte des Films und werden in der zweiten Hälfte durch die fiktionale Handlung rund um Milena abgelöst. Durch den Einschub unterschiedlicher Sequenzen (Kupferberg, Stalin in *Kljatva* oder Jackie Curtis), die als Zäsurmarker der eigentlichen Handlungsstränge identifiziert werden können, bricht Makavejev das Raum-Zeit Kontinuum der Erzählung auf und bedient sich damit, so Amos Vogel, einem typischen

⁶ Das Motiv des männlichen, mordenden Parteimitglieds, das eine liberale Frau tötet, tritt in mehreren Filmen Makavejevs auf z.B. in *Čovjek nije tica* (dt. *Der Mensch ist kein Vogel*) (1965) oder *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.* (dt. *Ein Liebesfall*) (1967).

Verfahren der avantgardistischen Filmkunst (vgl. Vogel 1997, 31). Dieser Effekt wird durch den Einsatz von Tonsequenzen noch verstärkt, z.B. wenn der Empfang Stalins in *Kljatva* mit Lale Andersons Originalversion von *Lili Marleen* unterlegt wird. Indem Makavejev sein Politikverständnis im Sinne einer „historischen Collage“ auf sein Werk überträgt, legt er, so Diana Iordonova, den Grundstein für das kritische Kino auf dem Balkan (Iordonova 2001, 96).

4. Die Figur des Dritten – ein theoretischer Überblick

4.1 Die ‚Figur‘ im Film und in der Literatur

Die tragenden Figuren in Dušan Makavejevs Film *W.R. Misterije organizma* lassen sich entsprechend den beiden Handlungssträngen benennen – Wilhelm Reich, der Psychoanalytiker und Milena, die jugoslawische Kommunistin. Bei der Betrachtung dieser beiden ‚Filmfiguren‘ bedarf es jedoch einiger Differenzierungen.

Die Figur Milena ist eine reine Kreation des Regisseurs innerhalb des fiktionalen Handlungsgeschehens, womit ihr Bezug zu einer außerfilmischen, realen Wirklichkeit sich höchstens in einem metaphorischen oder symbolischen Sinne begreifen lässt. Wilhelm Reich hingegen war ein real existierender Psychoanalytiker, dessen Schaffen Makavejev im Film skizziert. Mit Hilfe verschiedener Berichte von Zeitzeugen gelingt es dem Regisseur einen Ausschnitt der Biographie des 1957 in der Emigration verstorbenen Arztes zu erstellen. Wenngleich die Berichte über Reich dokumentarisch-faktischen Charakters zu sein scheinen, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Informationen gefiltert, verarbeitet und entsprechend dem Anliegen des Regisseurs wieder zusammengesetzt wurden. Im Ergebnis stellt sich folglich kein objektiver Blick auf die Biographie Reichs ein und die Darstellung seines Wirkens muss als eine vom Regisseur künstlerisch beeinflusste bestimmt werden.⁷ Im Zuge dieser Erkenntnis ist es sinnvoll, sich mit dem Terminus der ‚Figur‘ in Film und Literatur näher auseinanderzusetzen und der Frage nachzugehen, was überhaupt eine (künstlerische) Figur ist und inwiefern eine Korrelation mit der realen Welt stattfindet.

Figur, persona, personnage oder *character* sind unterschiedliche Begriffe dessen, was allgemein hin als eine Nachbildung des realen Menschen verstanden wird (vgl. Eder 2014, 12). Diese knappe und sehr vage gehaltene Definition macht eine genaue Untersuchung und

⁷ Die Diskussion darüber, inwiefern (auto)biographische Texte als eine objektive Darstellung rezipiert werden können, lässt sich in der wissenschaftlichen Literatur zu den *ego-documents* immer wieder finden. Dabei spielt der von Stephen Greenblatt verwendete Begriff des „self-fashioning“, also die gewünschte Darstellung und Außenwirkung gegenüber dem Publikum eine wichtige Rolle, ebenso wie der sogenannte „autobiographische Pakt“, eine Art Vertrag, den der Rezipient mit dem Verfasser eines (auto)biographischen Werkes eingeht. Vgl. hierzu Philippe Lejeune (1994): *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main und Stephen Greenblatt (1984): *Renaissance Self Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago.

Differenzierung literarischer oder filmischer Charaktere problematisch, weswegen weitere Merkmale hinzugezogen werden müssen. Eder/Jannidis/Schneider benennen in ihrer Einführung zu den *Characters in Fictional worlds* vier verschiedene Ansätze, mit denen Philosophie und Kulturwissenschaften sich einer Begriffsbestimmung anzunähern versuchen: 1) Semiotische Theorien, die fiktionale Figuren als Zeichen eines fiktionalen Textes lesen; 2) Kognitive Ansätze, die Figuren als Repräsentation imaginären Seins in der Vorstellung des Publikums verstehen; 3) Philosophische Ansätze, die Figuren als abstrakte Objekte jenseits der materiellen Realität begreifen und 4) Philosophische Theorien, die die Existenz solcher fiktionalen Figuren vollständig verneinen (vgl. Eder, Jannidis, Schneider 2010, 8). Die genannten Konzepte erscheinen insofern problematisch, als sie einzeln betrachtet nur eine sehr begrenzte Sichtweise auf die äußerst komplexe Beschaffenheit fiktiver Figuren zulassen. Die Autoren präferieren deswegen einen Mittelweg der Figurentheorie, bei dem Elemente des Strukturalismus, Rezeptionstheorien und Theorien über fiktive Welten miteinander kombiniert werden (vgl. ebd., 9) und formulieren den Unterschied zwischen (fiktionalen) Figuren und (realen) Menschen wie folgt:

Obviously, the reception of characters is quite different from the direct encounter with real persons: Readers, listeners, or viewers focus on media texts, activate media knowledge and communication rules, they cannot interact with the represented persons but can think about their meaning, as well as about causes and effects, and they can shift their attention from the level of what is represented (Sherlock Holmes) to the level of presentation (the words of the book, the actor's performance). The symbolism and the communicative mediation of characters mark fundamental differences to the observation of persons in reality. In addition to that, the texts that construct characters are fictional. Real persons can of course also be represented in (non-fictional) texts, such as biographies or the news, but they do not owe their existence to these texts. (ebd., 11)

Fiktionale Figuren sind ihrer Genese nach also unmittelbar mit einem künstlerischen Werk (Text, Film, Bild etc.) verbunden, während reale Personen auch außerhalb fiktionaler Konstrukte existieren. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zeigt sich, so die Autoren, in der Art und Weise, wie wir über fiktionale Figuren bzw. reale Menschen sprechen. Eder/Jannidis/Schneider gehen davon aus, dass reale Menschen im Gegensatz zu fiktionalen Figuren von einem (wirklichen) Gegenüber nicht als Artefakte, Symbole oder Symptome einer Welt wahrgenommen werden (vgl. ebd., 16). Diese Aussage kann mitunter kritisch betrachtet werden, etwa wenn Autoren oder Regisseure reale Persönlichkeiten darstellen, um ihnen mit Hilfe ästhetischer Stilmittel symbolische Funktion zuzuweisen. So werden in *W.R. Misterije organizma* die Praktiken Wilhelm Reichs mit Ausschnitten aus Heilanstalten der Nationalsozialisten und Filmsequenzen aus dem sowjetischen Spielfilm *Kljatva* von Michail Čiureli kombiniert. Stalin lässt sich dabei ebenso wie die Nationalsozialisten als Sinnbild und Symbol autoritärer Diktaturen verstehen. Am Beispiel der Stalin Darstellung zeigt sich die Komplexität bei der Abgrenzung fiktionaler Figuren von realen Figuren besonders deutlich. Die

historische Persönlichkeit des Diktators wird durch die Verkörperung des georgisch-sowjetischen Schauspielers Michail Gelovani zu einer absolut fiktiven Figur, was jedoch für ein Publikum ohne spezifisches Vorwissen aufgrund der Einbettung der Szene in eine dokumentarische Bilderreihe nicht zwangsläufig erkennbar ist.

Der deutsche Literaturwissenschaftler Fotis Jannidis versucht sich dem Begriff der Figur aus Sicht (post)strukturalistischer und kognitionswissenschaftlicher Modelle der Erzähltheorie anzunähern. Erstere, so der Autor, verstehen die Figur als „[...] ein rhetorisches Phänomen, das aus der Bindung von semantischen Merkmalen an einen Namen entsteht [...]“, während letztere sie als „[...] mentale Repräsentation eines empirischen Lesers [...]“ erkennen (Jannidis 2004, 109). Als wichtigsten Bezugspunkt bei der Beschreibung narratologischer und figuraler Modelle nennt er die Kommunikation. Ausgehend hiervon entwickelt Jannidis ein eigenes Konzept eines „textbasierten mentalen Modells des Modell-Lesers“ (ebd., 243), mit dem er die Beziehung zwischen (realen) Personen und (fiktiven) Figuren in der Literatur aufdeckt und sie unter der Prämisse der „Informationsvergabe“ (ebd., 109) als notwendigen Bestandteil narrativer Kommunikation einordnet. Was Jannidis für die Literatur beschreibt, lässt sich durchaus auch auf das Medium Film anwenden und rekuriert, wie bereits oben erwähnt, auf Makavejevs Absichten eine (kommunikative) Verbindung mit dem Publikum herzustellen. Dabei lässt sich, in Abgrenzung zum Theater, der kommunikative Akt und die Informationsverarbeitung im Film beliebig oft wiederholen. Das bei der Rezeption dabei immer wieder neue Aspekte in den Vordergrund rücken und dementsprechend ein aktualisierter Interpretationsprozess in Gang gesetzt wird, begründet Makavejev u.a. mit dem Charakteristikum seiner Figuren als „floating gestalten“ (Makavejev Interview 1972), die sich wie Wanderer durch seine Filme bewegen.

Die bisher gesammelten Ergebnisse lassen folgenden Schluss zu: Fiktionale Figuren sind Zeichenkomplexe einer künstlich erschaffenen Welt (vgl. Eder 2014, 12), durch die der Zuschauer bzw. Leser Informationen erhält, die er mit seinen real-weltlichen Erfahrungen verknüpfen und dementsprechend interpretieren kann. Im Gegensatz zu Theorien, die literarische Figuren ausschließlich in einem filmischen bzw. textuellen Kontext zu verstehen suchen, verweisen die hier beschriebenen Ansätze auf ein Zusammenspiel von textueller und realer Wirklichkeit. Darüber hinaus können fiktive Figuren für das kulturelle Verständnis einer Gesellschaft von wesentlicher Bedeutung sein, sofern sie im ‚geschützten Rahmen‘ des fiktiven Werkes der Entwicklung von Rollentwürfen und Identifikationsprozessen dienen, Konzepte der Selbst- und Fremdwahrnehmung beschreiben und Handlungsweisen exemplarisch darstellen (vgl. ebd.).

4.2 Die Figur des Dritten

Figurationen des Dritten stellen in den neueren Kultur- und Literaturwissenschaften ein häufig behandeltes und vor allem eigenständiges Phänomen dar. Wie Alfred Koschorke in seinem Essay *Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften* beschreibt, war die „[...] klassische abendländische Episteme [...] binär organisiert und dachte das Dritte regulär nur in der Form des Übergangs oder der Verbindung zu höherer Einheit – und nicht als Größe, die neben den beiden Termen dualistischer Semantiken [...] bestehen bleibt.“ (Koschorke 2010, 9). Der Blick auf die andere, dritte Figur gewann, so der Verfasser, erst im Laufe des 20. Jahrhunderts an Bedeutung (vgl. ebd., 13), wie die zur Thematik verfassten Schriften Georg Simmels, Homi Bhabhas oder Michel Foucaults belegen. Dabei erweitert der aktuelle Diskurs die bloße Bestimmung dualer Positionen, indem er ihren Entstehungsmodus problematisiert und damit einhergehende Machtstrukturen offenlegt. Als Erklärung hierfür lässt sich die wachsende Komplexität unterschiedlichster sozialer, politischer als auch kultureller Gebilde anbringen, die eine einfache Einteilung in binäre Codes unmöglich macht. Besonders ausführlich dokumentieren dies die Untersuchungen der *postcolonial studies* in ihrer Auseinandersetzung mit den Kolonialisierungsprozessen und dem eurozentristischen Weltbild.

Koschorke unterteilt die Konzepte zur Figur des Dritten grob in zwei unterschiedliche Kategorien – die, die das Potential solcher Figuren erkennen und damit eine Zerstörung starrer dichotomer Strukturen ermöglichen und solche, für die die dritte Figur ein subversiver Eindringling in ein geordnetes binäres System darstellt (vgl. Koschorke 2010a, 49). Diese Doppelfunktion, zwischen Vermittlerinstanz und Störenfried, unterscheidet auch Georg Simmel in seiner Soziologie der Gruppen (vgl. Simmel 1992, 114f.). Koschorke fasst sein Verständnis von der dritten Figur⁸ relativ weit und bezieht Modelle wie das der Hybridität, das *third space* Konzept Homi Bhabhas und die *gender studies* mit ein (vgl. ebd., 14, 19), worauf im Folgenden kurz eingegangen werden soll.

Der Begriff der Hybridität in den Kultur- und Literaturwissenschaften geht auf den russischen Theoretiker Michail Bachtin zurück. Er unterscheidet dabei zwischen einer absichtlichen Hybridisierung als künstlerischem Verfahren im Roman und einer unbeabsichtigten oder organischen Hybridisierung, bei der die Vermischung zweier Sprachen als Ergebnis eines unbewussten, kommunikativen Akts zu erkennen ist (vgl. Bachtin 1979,

⁸ Koschorke verwendet den Terminus der „dritten Figur“ nicht in einem engen, personalen Sinne, sondern versteht ihn als einen dynamischen Prozess, ein „liminales ‚Spiel auf der Schwelle““ (Koschorke 2010, 18).

244f.). Bachtin bezieht sein Hybriditätsmodell auf ein binäres System von Sprachen, das sich auf sein Modell der Dialogizität zurückführen lässt. Die Bedeutsamkeit seines Hybriditätsbegriffes für einen gesamtgesellschaftlichen Kontext entfaltet sich erst sehr viel später im Zuge der ‚post-studies‘ (z.B. *postcolonial studies* und Poststrukturalismus).

Homi Bhabha definiert den Hybriditätsbegriff ebenfalls als das Aufeinandertreffen zweier Sprachen. Im Gegensatz zu Bachtin, bei dem das autoritäre Wort „[...] nicht zum Bestandteil hybrider Konstruktionen werden.“ (ebd., 231) kann, erkennt Bhabha jedoch gerade im Aufeinandertreffen hierarchisierter Sprachen, etwa von Kolonialherr und Kolonialisiertem, das Potential der Hybridisierung:

Die Sprache der Kritik ist nicht deshalb effektiv, weil sie die Standpunkte des Herrn und des Knechts [...] für alle Zeiten voneinander getrennt hält, sondern sie ist gerade in dem Maß, in dem sie die gegebenen einander gegenüberstehenden Territorien überschreitet und einen Raum der Übersetzung eröffnet [...]: figurativ gesprochen, einen Ort der Hybridität, an dem die Konstruktion eines politischen Objekts, das neu, *weder das eine noch das andere* ist, [...] verändert. (Bhabha 2007, 38)

Die Übersetzungsprozesse finden dabei in einem „dritten Raum“ statt, den er anhand der Treppenhaus-Metapher, als einem Ort der Passage, veranschaulicht (vgl. ebd., 5). Bhabha identifiziert die „koloniale Mimikry“ (ebd., 126) und die von der Kolonialmacht erzeugten Stereotype als grundlegende Strategien der Machtaneignung. Anders als bei René Girard⁹ ist die koloniale Mimikry bei Bhabha aber kein mimetisches Begehren innerhalb eines triangulären Beziehungsgeflechts, sondern bewegt sich zwischen den binären Positionen des Herrschaftssystems.

Dass die Figur des Dritten innerhalb der *gender studies* ebenfalls eine bedeutsame Stellung einnimmt, lässt sich mit der Existenz der traditionellen Vorstellung von einer binären, heteronormativen Geschlechtlichkeit erklären. Claudia Breger untersucht in ihrem Essay *Gender Studies* die Stellung dritter Figuren in einem gendertheoretischen Kontext und konstatiert dabei eine Kontinuität zwischen solchen Figuren und Weiblichkeit.¹⁰ Besonders deutlich zeigt sich dies, so Breger, bei der Konstruktion eines dritten Geschlechts (Transsexualität, Intersexualität aber auch Homosexualität), bei der die binäre Geschlechterordnung immer mitgedacht werde (vgl. Breger 2010, 39). Sie entwickelt den Begriff der *Feminine Masculinities*, mit dem sie eine Spezifizierung des Konzepts der *Female Masculinity* von Judith Haberstam vornimmt. Dabei hebt sie die Immanenz der binären Ordnung zwar nicht auf, konkretisiert sie jedoch im Gegensatz zu Haberstam, indem sie die zu verhandelnden Identitäten unter die Prämisse zweigeschlechtlicher „Inkohärenz“ und

⁹ Das mimetische Begehren bei René Girard erkennt den Dritten als Rivalen, der sich von außen kommend Zutritt zu einer (harmonischen) Zweierbeziehung schafft (vgl. hierzu Girard 1987, 215).

¹⁰ Wobei der Begriff der Weiblichkeit hier mit den Attributen der Andersheit/Fremdheit besetzt wird, da die normative Vorstellung vom heterosexuellen, weißen Mann ausgeht.

„Hybridität“ stellt (ebd., 43). Dabei wird der Raum des dritten Geschlechts zu einem Verhandlungsraum über die Privilegierung bzw. Diskriminierung zwischen dem Einen (männlich) und dem Anderen (weiblich) (vgl. ebd., 47).

Den oben beschriebenen Ansätzen gemein scheint, dass sie im Auftreten dritter Figuren oder Räume Dichotomien zwar mitdenken aber durch Mechanismen des Austauschs destabilisieren und dekonstruieren. Grundsätzlich lassen sich dritte Räume und Figurationen immer dann erkennen, wenn es um Ausgrenzung, Diskriminierung und den Erhalt traditioneller Machtstrukturen geht. Letztere spielen eine besondere Rolle in Makavejevs *W.R. Misterije organizma* und sollen im folgenden Kapitel näher betrachtet werden.

5. Figurationen des Dritten in *W.R. Misterije organizma*

5.1 Milena – Die jugoslawische Verführerin

Milena, die jugoslawische Kommunistin, die mit ihrer Überzeugung für die sexuelle Freizügigkeit einen markanten Gegenpol zum praktizierten ‚Alltagssozialismus‘ bildet, ist die Hauptfigur des fiktiven Erzählstrangs. Bereits der Ablauf der Titelsequenz, bei dem sie zusammen mit ihrer Mitbewohnerin Jagoda und deren Freund Ljuba beim „yolk-dance“ (Durgnat 1999, 15) erscheint, lässt auf die liberale Einstellung und das für die 1968er Generation typische Kommunenleben schließen. Dabei verweist das sinnliche Spiel mit dem Eigelb auf eine mögliche Spannung bezüglich der binären Grundordnung. Während sich das Ei als Symbol für die Auferstehung, die (Wieder)geburt und als Sinnbild neuen Lebens aus einer Zweiheit heraus deuten lässt, wird es durch die hier gezeigte Dreiergruppe zu einem erotisch konnotierten Objekt verfremdet. Signifikant erscheint in diesem Zusammenhang die später im Film folgende Innenhofszene, in der der Arbeiter Radmilović Milena beim Namen „Maria“ ruft. Ein Verweis auf die Muttergottes erscheint an dieser Stelle eher unwahrscheinlich, vielmehr lassen sich jedoch Züge Maria Magdalenas in der Figur Milenas ausmachen.¹¹ Ähnlich wie die Anhängerin Jesu in der westkirchlichen Überlieferung entpuppt Milena sich als Sünderin, zumindest in den Augen des regimetreuen Eiskunstläufers, dessen ideologische Gesinnung sie aufgrund ihrer sexuellen Avancen ins Wanken zu bringen scheint. Im Gegensatz zu Maria Magdalena wird Milena am Ende des Films aber nicht Zeugin der Wiederauferstehung Jesus Christus oder eines männlichen Pendants, sondern ihrer eigenen. Dabei verkehrt die Filmsequenz die religiöse Szenerie in doppelter Hinsicht, indem Milenas weiblicher und verstümmelter Körper, an dem massenhaft Spuren männlichen Ejakulats haften, wieder zum

¹¹ Der Brauch gefärbter Eier an Ostern lässt sich im russisch-orthodoxen Kontext auf Maria Magdalena zurückführen, die mit der Schenkung eines gefärbten Eis an Kaiser Tiberius die Wiederauferstehung Christi verkündete.

Leben erwacht. Die Umkehrung der Zeichen in *W.R. Misterije organizma* löst die Auferstehung als sakrales Moment ab und ersetzt sie durch einen diabolischen Akt der Zerstörung.

Die bereits erwähnte Innenhofszene, in der Milena eine Rede über die Kausalität von freier Liebe und Kommunismus hält, lässt sich als wesentliche Markierung für ihre zukünftige Position als dritte Figur zwischen Vladimir Il'ič und der Sowjetideologie identifizieren.



Abbildung 1: Milenas Rede im Innenhof (34:33)

Der Ort des Geschehens wird hier zum Verhandlungsraum eines politisch als auch sexuell motivierten Meinungsstreits. Ähnlich dem Treppenhaus oder dem Flur stellt sich hier ein hybrider Raum zwischen dem Innen – intim-sexuelle Sphäre – und der öffentlich-politischen Sphäre eines äußeren Raums dar (vgl. Bhabha 2007, 5). Dieser Eindruck wird durch die Montage der einzelnen Sequenzen noch verstärkt, indem die Bildaufnahmen zwischen der Rednerin und dem Liebespärchen Ljuba und Jagoda im Inneren der Wohnung wechseln.

Infolge eines verbalen Schlagabtauschs zwischen Milena und Radmilović macht dieser, mit einem süffisanten Lächeln auf den Lippen, das „hole in the doughnut“ als Hauptproblem für die Probleme der Gesellschaft aus. Die eindeutig pejorative Anspielung auf das weibliche Geschlecht bestärkt die Rednerin in ihrem Pamphlet und endet im orgiastischen Applaus der Masse. Durch die darauffolgenden *jump cuts* mit Aufnahmen von Massenspektakeln chinesischer Maoisten und Bildern von ‚Stalin‘ in *Kljatva*, kommt es zu einer Überlappung fiktiver und dokumentarischer Materialien, in denen Milena als einzige Frau in der Reihe männlicher Autoritäten erscheint. Hierbei wird ein doppelt angelegter Widerstand der Protagonistin ersichtlich, indem sie einerseits gegen den Politkonformismus, andererseits gegen das patriarchal geprägte Herrschaftssystem im Allgemeinen rebelliert.

Die fiktive Erzählung setzt nach der Unterbrechung mit dem Beginn der Romanze zwischen Milena und dem sowjetischen Eiskunstläufer Vladimir Il'ič wieder ein. Anders als Radmilović erscheint Il'ič als regelrecht künstliche Figur von tadelloser (politischer) Gesinnung. Als

Milena Il'ič mit zu sich nach Hause bringt, versucht sie vergeblich ihn zu verführen, was der Eiskunstläufer lediglich mit sowjettreuen und politischen Phrasen zu erwidern weiß. Als das Pärchen vor einem Poster der *Pan Am* seine Unterhaltung fortführt, äußert sich Il'ič über die Analogie zwischen dem persönlichen Glück des (sowjetischen) Individuums und dem des gesamten Landes. Hier zeigt sich deutlich sein dogmatisches Ideologieverständnis, infolgedessen es zu einer kompletten Auflösung individueller Wünsche, Neigungen und Charakterzüge kommt. Während Il'ičs Besuch beginnt Milenas Mitbewohnerin Jagoda sich zu entkleiden und taucht fortan immer wieder im Hintergrund des sich unterhaltenden Pärchens auf. Dabei positioniert sie sich mehrmals als trennendes Element zwischen Milena und Il'ič, womit die Dissonanzen zwischen dem Pärchen eindrücklich visualisiert werden. Im Verlauf der Unterhaltung wirft Il'ič Milena vor, eine Anhängerin der Theorien Aleksandra M. Kollonatjs zu sein, wonach die Revolution die Institution der Ehe zerstören müsse. Milena stimmt ihm in diesem Punkt zwar zu, konkretisiert dies jedoch mit Bezug auf bourgeoise Ehen, die sie als Formen lizenzierter Prostitution bezeichnet. Während des Gesprächs, jetzt über die Theorien Wilhelm Reichs, durchbricht der betrunkene Radmilović die Wand und sperrt den Eiskunstläufer in den Kleiderschrank. In dieser Szene werden die prägnanten Unterschiede zwischen dem jugoslawischen und dem sowjetischen Ideologieverständnis, anhand der Figuren des betrunkenen Arbeiters Radmilović und dem sowjetischen Künstler Il'ič, nochmals verdeutlicht. Es folgen wieder einige *jump cuts* bevor es bei einem Spaziergang zum tragischen Höhepunkt zwischen Milena und Il'ič kommt.

Nach einem ersten Kuss steigert sich Milenas sexuelles Interesse zunehmend, während Il'ič in eine Schwärmerei über die Schönheit Jugoslawiens verfällt. Schlagartig wechselt seine Stimmung jedoch und die bisher immerzu charmante Fassade des Eiskunstläufers beginnt zu bröckeln. Während Il'ič zu einem energetischen Monolog über das Wesen und Schicksal der Menschheit ansetzt, wagt Milena den Griff in seinen Schritt. Il'ič reagiert mit einer Ohrfeige. Daraufhin folgt der Einschub einer mehrminütigen Sequenz aus *Kljatva*, in der Stalin sein Volk dazu aufruft, das Land gegen Feinde zu verteidigen – entsprechend Il'ičs Reaktion auf Milenas Annäherungsversuch. Nach einem heftigen Streit kommt es zu einem letzten Kuss, bevor die Szene mit einem Schrei Milenas endet. Il'ič, der ungläubig seine blutigen Hände betrachtet, irrt weinend umher, bevor er bei einer Gruppe Roma innehält. Währenddessen erscheint ein Polizist mit Milenas abgetrenntem Kopf in einem Obduktionssaal.



Abbildung 2: Milenas abgetrennter Kopf im Obduktionssaal (1:20:08)

Die in *Abbildung 2* ersichtliche mittige Positionierung von Milenas Kopf zwischen den beiden Männern verdeutlicht ihre figurale und finale Rolle als dritte Figur. Das Scheitern der Zweierbeziehung zwischen Milena und Il'ič scheint die notwendige Konsequenz hinsichtlich seiner politischen Dogmatik zu sein. Indem Milena sich in das abstrakte Verhältnis zwischen Il'ič und dem Sowjetstaat bzw. der sowjetischen Ideologie drängt, nimmt sie die Rolle einer subversiven Verführerin ein. Der innere Konflikt des Eiskunstläufers zwischen seinen durch Milena hervorgerufenen menschlich-körperlichen Bedürfnissen und seinem politisch-ideologischen Fetischismus steigert sich im Laufe der Erzählung zusehends und findet seinen Höhepunkt in einem brutalen Gewaltakt gegen die weibliche Verführerin.¹² Dass Milena dabei wortwörtlich ihren Kopf verliert, stützt die traditionell verstandene Verbindung zwischen Weiblichkeit und Körperlichkeit.

5.2 Jackie Curtis¹³ – Das dritte Geschlecht?

Die Problematik einer Kategorisierung von Geschlechtern wurde erstmals im Zuge der feministischen Debatten rund um Geschlechtsidentität und die damit verknüpften normativen Praktiken als Machtstrategien aufgeworfen. Mit ihrem sozialgeschichtlich-philosophischen Werk *Le Deuxième Sexe* (1949) legte Simone de Beauvoir einen Grundstein für die zukünftigen Untersuchungen zur Geschlechterforschung, indem sie kategorisch zwischen einem biologischen und einem kulturell geprägten Geschlecht differenziert. Dabei verweist der französische Originaltitel, anders als die deutsche Übersetzung, auf eine numerische Einteilung

¹² Greg De Cuir jr. verweist in seiner Untersuchung *The Yugoslav Black Wave* (2012) darauf, dass Frauenfiguren in den Filmen der *crni talas* besonders häufig zum Opfer körperlicher Gewalt werden (De Cuir jr. 2012, 414).

¹³ Im Text verwende ich in der Rede über Jackie Curtis die maskuline Form, ohne damit jedoch eine Festlegung auf eine bestimmte Geschlechtsidentität implizieren zu wollen.

von Geschlechtlichkeit, in der die Frau als sekundäre Erscheinung im gesellschaftlichen Diskurs wahrgenommen wird. Was aber geschieht, wenn eine eindeutige Zuordnung zu dem einen (Mann) oder dem anderen Geschlecht (Frau) nicht möglich ist? Hieran knüpft das folgende Kapitel, indem es den Travestiekünstler Jackie Curtis in *W.R. Misterije organizma* als Figur des Dritten im Kontext eines heteronormativen und binären Systems von Geschlechtlichkeit betrachtet.

Während die Travestie als Verkleidungskunst im antiken Theater durch den fast ausnahmslosen Einsatz männlicher Darsteller Mittel zum Zweck war, wandelte sich das Begriffsverständnis mit der Etablierung von Schauspielerinnen auf der Theaterbühne im Laufe der Zeit. 1633 erwähnt der italienische Schriftsteller Loredano Lalli den Begriff der Travestie in seiner Vergil-Bearbeitung *L'Eneide travestita* zum ersten Mal in einem über den bloßen Verkleidungs-Gedanken hinausgehenden Sinne (vgl. Stauder 1993, 7). Einige Jahre später etablierte sich der Terminus für ein literarisches Verfahren der parodistisch-karnevalesken Herabsetzung eines Mythos oder Werkes auch in Frankreich, England und Deutschland. In Abgrenzung zur Parodie behält die Travestie dabei den Inhalt erkennbar bei und verändert lediglich die äußere Form durch eine Herabsetzung der sprachlichen Stilebene z.B. durch den Einsatz komischer Elemente (ebd., 38). Die Travestiekunst, im Sinne von ‚Männer-verkleiden-sich-als-Frauen‘, wie sie anhand der Figur Jackie Curtis in *W.R. Misterije organizma* dargestellt wird, lässt sich mittels der ursprünglichen Bedeutung des französischen Verbs *travesti* (verkleidet) herleiten, umfasst gleichzeitig aber auch Merkmale der literarischen Travestie wie etwa das Wiedererkennen oder das tendenziös Groteske.

Das Spiel mit dem Geschlecht diente der ‚realen‘ Persönlichkeit Jackie Curtis in erster Linie zu künstlerischen Zwecken, wie sich einem Zitat Andy Warhols in der Dokumentation *Superstar in a housedress* (Highberger 2005, 118) entnehmen lässt und war nicht auf eine bestimmte (Frauen)rolle festgelegt, womit sich Curtis vom Begriff der *Drag-Queen* bzw. des *female impersonator* abgrenzt.

In *W.R. Misterije organizma* schlendert Jackie mit seinem Freund Eis essend über die 42nd Street in Manhattan, während im Hintergrund Werbemitschnitte des New Yorker Radiosenders WABC zu hören sind. Während die Kamera das Pärchen zu Beginn der Szene aus einer nahen, fast frontalen Perspektive heraus filmt, entfernt sie sich mit Voranschreiten immer weiter bis hin zu einer totalen Aufnahme. Die darauffolgende Variation der Einstellungen zwischen naher und totaler Perspektive fokussiert den Blick des Zuschauers, trotz schillernder Leuchtreklame und einer Vielzahl vorbeigehender Menschen, auf Jackie und seinen Begleiter. Dabei hält Curtis gut sichtbar eine Zeitschrift mit dem Titel *The films of Marlene Dietrich* in der Hand.



Abbildung 3: Jackie Curtis mit ihrem Begleiter Eric Emerson (28:30)

Ähnlich wie der Travestie-Star lässt sich Marlene Dietrich als Sinnbild für das inszenierende Spiel mit Geschlechterrollen erkennen. Mit ihrem Auftritt als smokingtragende *femme fatale* in dem Hollywoodstreifen *Marokko* (1930) sorgte sie dabei nicht nur in Reihen traditionalistischer Gesellschaftszweige für Aufsehen. Laura Horak bezeichnet die Szene in ihrer Untersuchung zum *cross-dressing* im amerikanischen Kino als „[...] one of the most famous cross-dressing scenes in cinema history.“ (Horak 2016, 1) und erkennt sie als Auslöser zahlreicher Debatten innerhalb feministischer und lesbischer Gruppierungen (vgl. ebd., 2). Das Spiel amerikanischer Filmikonen mit den Geschlechterrollen trug in einem gewissen Rahmen zur grundsätzlichen Infragestellung geschlechtlicher Kategorien bei und hob die Travestiekunst von einer parodistisch-komischen auf eine ernstzunehmende Bedeutungsebene an.

Die nächste Szene zeigt Curtis in einer Art Interviewsituation, in der er von seinem Freund Eric Emerson, ebenfalls Schauspieler und Musiker rund um Andy Warhols Factory, und dessen Heiratsantrag erzählt. Curtis erläutert: „I don’t wanna go to my life, being someone who’s never asked.“. Obwohl sich Curtis als homosexueller Mann in Frauenkleidung jedweder Fixation starrer Geschlechteridentitäten zu entziehen scheint, misst er der Ehe und somit der traditionellen Verbindung zwischen Mann und Frau im europäischen Kulturraum einen besonderen Stellenwert bei. Dass die Hochzeit auf dem Dach des Albert Hotels in New York in Wirklichkeit eine von Curtis arrangierte Performance war und in der geplanten Konstellation nicht zustande kam, erfährt der Zuschauer an dieser Stelle nicht.¹⁴

Die nächste schwarz-weiß gehaltene Szene zeigt Curtis auf einer Wiese sitzend, wie er von

¹⁴ Die Trauung auf dem Dach des Albert Hotels war eine von Jackie Curtis arrangierte künstlerische Performance und wurde von Louis Abolafia, der als „naked hippie“ in der Präsidentschaftswahl 1968 gegen Richard Nixon antrat, vollzogen. Da der Bräutigam Eric Emerson nicht erschien, entschied Curtis sich kurzerhand die ‚Ehe‘ mit dem Hochzeitsgast Stewart Eaglespeed einzugehen. Vgl. hierzu den auf der Frontseite der *Village Voice* erschienenen Artikel von Dotson Rader (1969): *Twilight of the tribe. The wedding that wasn’t.* in: *The Village Voice*, Vol. XIV, No.42 (1969), 1; 12-14.

seiner ersten sexuellen Erfahrung mit einem Mann berichtet: „I felt very feminine, because he was very masculine.“. Während Curtis für sich selbst nur das Gefühl von Weiblichkeit betont, spricht sie ihrem Partner das Mann-Sein zu. Zusätzlich verweist die Aussage auf die Relation männlicher bzw. weiblicher Positionen, indem sie auf eine entweder (Mann) oder (Frau) Entscheidung abstellt. Dass es bei einem zweiten Treffen, bei dem Curtis in Frauenkleidung erschien, zu keinem sexuellen Kontakt mehr kam, bleibt für den Travestiekünstler hingegen unverständlich. Während die Erzählung mit Curtis Stimme im Hintergrund weiterläuft, wechselt das Bild in das Innere eines Autos, in dem Curtis und Emerson verkehrt herum auf der Rückbank sitzen (*Abbildung 4*). Diese auf einer räumlich-zeitlichen Achse paradoxe Darstellung zwischen Dynamik und Statik sowie Vergangenheit und Zukunft visualisiert zusammen mit der Hintergrunderzählung den komplexen Rahmen, in dem Verhandlungen über Geschlechteridentitäten und sexuelle Orientierungen stattfinden.



Abbildung 4: Jackie Curtis und Eric Emerson (1:03:33)

Der Eindruck verstärkt sich mit der folgenden Szene, in der eine aus Silikon gefertigte künstliche Vulva im Bild erscheint, bevor die Kamera auf Curtis schwenkt, der auf das Poster eines männlichen Modemodells deutend davon spricht „real“ zu sein. Curtis bekräftigt hier die eigene Identität, indem er sie in Opposition zu einer künstlich dargestellten Form von Geschlechtlichkeit setzt.

Die letzte Einstellung zeigt eine altarähnliche Anrichte, auf der neben einem religiösen Gemälde, das eine engelsgleiche Figur samt Symboliken der Vanitas abbildet, eine Marienfigur platziert ist. Davor zu sehen ist Curtis, die Hand theatralisch in Richtung der Figur gestreckt, bevor er sich umdreht und mit direktem Blick in die Kamera das *signum crucis* vollzieht. Die Darstellung des Gebets gleicht hier einer künstlerischen Performance und scheint ein bewusst inszenierter Moment zu sein, ganz ähnlich wie die zuvor erwähnte Hochzeitszeremonie. Wie bereits im vorherigen Kapitel kommt es auch an dieser Stelle zu einer Umkehrung religiöser

und gesellschaftlicher Kategorien. Während sich die fiktive Erzählung jedoch unter der Prämisse einer heteronormativen Vorstellung von Geschlechtlichkeit entwickelt, lenkt das Auftreten von Curtis die Aufmerksamkeit auf das Vorhandensein einer dritten, sexuell-geschlechtlichen Identität außerhalb sozial konstruierter Normvorstellungen. Bemerkenswert hierbei ist, dass letztendlich auch die Schilderungen des Travestiekünstlers auf der Existenz einer binären Geschlechterordnung basieren, die er jedoch anhand einer dargestellten und gelebten Drittheit¹⁵ neu interpretiert und verhandelt.

5.3 Der Balkan als imaginärer Zwischenraum

*Balkane/Balkane/Balkane moj
Budi mi silan/I dobro mi stoj
Mi smo ljudi cigani sudbinom prokleti
uvijek netko oko nas dođe pa nam prijeti
(Azra 1980 Balkan)¹⁶*

Die jugoslawische Rockband *Azra* beschreibt in ihrem Lied von 1980 den Balkan als ein Land, dessen Bewohner „Menschen mit einem verfluchten Zigeunerschicksal“ sind und das einer ständigen Bedrohung von außen ausgesetzt ist. Dabei werden zwei rund um den Balkan zirkulierende Imaginationen ersichtlich – die Unbeständigkeit der Grenzen und die der Bevölkerung. Letztere beschreibt der Sänger „Johnny“ Štulić, indem er auf das „Zigeunerschicksal“ und somit auf die den Sinti und Roma zugeschriebenen Lebensformen wie z.B. Nomadismus, Freiheit, Ausgrenzung, Chaos, Kriminalität usw. rekurriert. Tanja Zimmermann verweist in ihrer Untersuchung über den Balkan darauf, dass dieser Raum „[...] in literarischen und visuellen Narrativen sowohl zum *locus* für verbannte ethisch-moralische, religiöse, soziale und politische Gestalten, als auch für deren jeweiligen entsprechenden Themen.“ wird (Zimmermann 1999, 18). Einen eindrücklichen Beleg hierfür liefert bereits Aleksandr Puškins Poem (1825/27) *Cygany*, in dem er die während seiner Verbannung nach Bessarabien gesammelten Eindrücke mit der fiktiven Liebesgeschichte zwischen Zemfira und Aleko verknüpft. Das eingesetzte Verfahren der Stereotypisierung der Romvölker liefert dem russischen Volksdichter dabei die Vorlage für das tragische Scheitern der Beziehung am Ende des Textes.

Während die Romvölker in der europäischen Wahrnehmung seit Jahrhunderten zwischen

¹⁵ Der Begriff der Drittheit wurde von dem amerikanischen Semiotiker und Philosophen Charles S. Peirce in seiner Kategorienlehre geprägt. Dabei ist die Drittheit die Weise des Seins, durch die zwei andere Entitäten in eine Zweitheit zueinander gebracht werden, um so als Medium zwischen einem Zweiten und seinem Ersten zu fungieren (vgl. Peirce 1983, 55).

¹⁶ Balkan/ Balkan/ mein Balkan/ sei stark für mich/ und steh mir gut/wir sind Menschen mit einem verfluchten Zigeunerschicksal/immer kommt irgendetwas zu uns und bedroht uns (dt. Übersetzung der Verfasserin).

„Faszination und Verachtung“ (Bogdal 2011, 10) oszillieren, lassen sich die fremdbestimmten Bilder über den Balkanraum und dessen Bevölkerung auf den Zerfall des osmanischen Reiches im 19. Jh. datieren. Der daraus resultierende Stabilitätsverlust und die territorialen Streitigkeiten der Großmächte Österreich-Ungarn und Russland über das Gebiet sorgten für eine zusätzliche Spaltung der bereits durch kulturelle und religiöse Heterogenität geprägten Bevölkerung. Der ursprünglich eine Gebirgskette zwischen Bulgarien und Serbien bezeichnende Begriff des Balkan(raumes) erfuhr im Zuge der imperialen Begehren eine semantische Aufladung und wurde somit zum Synonym für ein gespaltenes Land. Die Grenzen, geographische als auch kulturelle, waren entsprechend dem Willen der Großmächte verschiebbar, was Tanja Zimmermann als „symptomatisch für den Umgang mit dem Balkan“ (Zimmermann 1999, 2) bezeichnet. Die Besonderheit liege dabei vor allem, so Zimmermann weiter, in der zweifachen Konstruktion der Balkanbilder – aus Richtung Osten und Westen – und der Übernahme der Fremdbilder in den eigenen Identitätsentwurf (vgl. ebd., 1). Mit der Gründung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen nach dem Ende des 1. Weltkrieges und der späteren Umbenennung in das Königreich der Jugoslawen (1929) wurde der Balkanraum *de jure* von den Großmächten unabhängig, hatte aber fortan vor allem mit innerpolitischen Konflikten zu kämpfen. Erst die 1945 von Jozip Bros Tito gegründete Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien, unter Führung der Kommunistischen Partei, erkannte die sechs Teilrepubliken als gleichberechtigte Mitglieder des Vielvölkerstaates an. Mit Beginn des Konflikts zwischen dem ‚Ostblock‘ und dem Westen (1947) nahm der Druck von außen auf die jugoslawische Regierung massiv zu. Dabei fungierte Jugoslawien nicht nur als geographischer Zwischenraum, sondern befand sich im ideologischen bzw. ökonomischen Spannungsfeld der Streitmächte. Tito löste die Situation teilweise auf, indem er 1948 den Bruch mit Stalin vollzog, um einen dritten (gemäßigten) Weg für sein Land einzuschlagen. Dušan Makavejev greift in *W.R. Misterije organizma* nicht nur explizit den dritten Weg¹⁷ auf, indem Vladimir Il'ić Milena gegenüber seinen Respekt für die Entscheidung der Jugoslawen bezeugt, sondern nutzt bestehende ‚Balkanbilder‘, um einen Verhandlungsraum für die aufeinandertreffenden Konflikte zu generieren. Signifikant ist dabei die formale Einbettung des fiktiven Handlungsorts in das Spannungsgefüge zwischen Ost und West, also zwischen Sequenzen des sowjetischen Films *Kljatva* und dokumentarischen Aufnahmen des Amerikaners Tuli Kupferberg oder Jackie Curtis.

Der Ort des fiktiven Geschehens in *W.R. Misterije organizma* ist die Sozialistische

¹⁷ Der zunächst negativ konnotierte und von den Sowjets geprägte Begriff des dritten Wegs wurde erst zu Beginn der 1950er Jahre von jugoslawischen Ideologen aufgegriffen und zu einer positiven Bezeichnung umgewandelt (vgl. Zimmermann 2014, 199).

Föderative Republik Jugoslawien, die Il'ić zusammen mit seinem Ensemble aufgrund eines Auftritts besucht. Die Art und Weise, wie der sowjetische Eiskunstläufer die gesammelten Eindrücke über das ihm bis dahin fremde Land verarbeitet, rekurrieren grob auf Darstellungen in Reiseberichten. Exemplarisch hierfür lässt sich die von Il'ić vorgenommene Exotisierung der jugoslawischen Kultur anführen. Als der Arbeiter Radmilović mit einem Vorschlaghammer die Wand zu Milenas Wohnung durchbricht und Il'ić in einen Kleiderschrank einsperrt, scheint Letzterer die Situation im Sinne einer ‚typisch‘ jugoslawischen Besonderheit zu deuten und kommentiert sie nach seiner Befreiung mit verzückten Worten über die Sozialistische Föderative Republik. Die Interpretation Il'ićs offenbart die Absurdität konstruierter Imaginationen und Klischees.

Anhand der Beziehung zwischen Il'ić und Milena zeichnet Makavejev den seit 1948 schwelenden Konflikt zwischen Jugoslawien und der Sowjetunion nach (vgl. Wach 2015, 238). Die Entscheidung für einen dritten Weg Jugoslawiens, zwischen der östlichen und westlichen Machtsphäre, sorgte auf Seiten der Sowjets für großen Unmut. Dabei spielten nicht nur ökonomische Aspekte, sondern auch ideologische Fragestellungen eine besondere Rolle. Während sich Jugoslawien für eine progressiv-liberale Form der marxistisch-leninistischen Ideologie entschied, beharrte die stalinistische Führung auf der Richtigkeit ihrer Konzeption. In *W.R. Misterije organizma* verkörpert Milena den humanistisch-jugoslawischen Weg, indem sie eine liberale Form des Kommunismus propagiert, an dessen Spitze die Befriedigung menschlicher Bedürfnisse (Sexualität) steht. Im Gegensatz hierzu verharret der sowjetische Eiskunstläufer innerhalb seiner politischen Dogmatik, indem er individuelle Bedürfnisse verneint oder sich in abfälliger Weise über sozialreformerische Ideen äußert.

Das von Makavejev gezeigte Jugoslawienbild lässt sich anhand des *third space* Konzepts Homi Bhabhas erklären, welches von der Durchlässigkeit der Kulturen und dem dritten Raum als Ort der Übersetzung und Neubelegung von Zeichen ausgeht. Der Balkan wird im Film zu einem Ort der Verhandlung und Übersetzung zwischen sowjetischen und jugoslawischen Ideologien ebenso wie zwischen Mann und Frau. Da der (Balkan)raum an sich schon diversen Einschreibungen von außen unterliegt, nutzt Makavejev diese Bilder, um die möglichen Konflikte austragen zu können. In der Beziehung zwischen Il'ić und Milena lässt sich indessen auch der Versuch einer ideologischen Übersetzung erkennen, der letztendlich jedoch scheitert.

6. Fazit

Die Figur des Dritten stellt ein grundlegendes Element bei der Verhandlung normativer Praktiken dar. Wenngleich sie dabei häufig in der Rolle des subversiven Eindringlings, Verführers oder Parasiten auftritt, kann dabei ihr Potential starre binäre Kategorien zu

hinterfragen und ggf. aufzubrechen nicht bestritten werden. Dass die Darstellung von marginalisierten oder dritten Figuren sich gerade in den Filmen der jugoslawischen *Crni talas* wiederfindet, ist dabei nicht dem Zufall geschuldet, sondern folgt dem Prinzip einer gesellschaftskritischen Auseinandersetzung mit den politischen Gegebenheiten und der Erneuerung formaler Verfahren in der Kinematographie. Letztere lassen sich in Dušan Makavejevs Film *W.R. Misterije organizma* besonders deutlich anhand des collageartigen Aufbaus und der scheinbar willkürlichen Aneinanderreihung von Bildern erkennen. Während die Chronologie zwar grundsätzlich gewahrt wird, schafft der Film aufgrund der rasanten Montage einen Komplex an Bildern und Figuren, die dem Zuschauer ein Höchstmaß an interpretatorischer Mitarbeit abverlangen.

Mit dem Einsatz dritter Figuren in *W.R. Misterije organizma*, die sowohl innerhalb der fiktiven Erzählung als auch in den dokumentarischen Materialien ersichtlich werden, setzt Makavejev sein Werk und seine Figuren in direkten Bezug zu einem außerfilmischen Kontext und macht Spannungen innerhalb binärer Positionen sichtbar. Im fiktiven Erzählstrang lässt sich Milena als dritte Figur erkennen, die sowohl aufgrund ihres sexuellen Begehrens als auch ihrer liberalen Vorstellungen bezüglich des Kommunismus zu einer Gefahr für die Beziehung zwischen Vladimir Il'ić und seiner Sowjetideologie wird. Il'ićs absolute Identifikation mit dem Sowjetstaat geht mit der gleichzeitigen Negierung individuell menschlicher Bedürfnisse einher und führt in letzter Konsequenz zu der Ermordung Milenas.

Im Gegensatz hierzu handelt es sich bei Jackie Curtis um eine Persönlichkeit der außerfilmischen Welt, bei der allerdings der fließende Übergang zwischen Leben und Kunst beachtet werden muss. Ihr Auftreten beleuchtet mögliche Spannungsfelder hinsichtlich der binären Einteilung von Geschlechterkategorien und verweist auf die Vielfalt und die Verschiebbarkeit von Geschlechtsidentitäten. Als problematisch soll hier allerdings die numerische Einteilung von Geschlechtlichkeit erkannt werden, da sie im Sinne einer hierarchischen Praxis missverstanden werden kann. Der Terminus des „dritten Geschlechts“ muss daher mitunter kritisch betrachtet und hinterfragt werden.

Der Balkan nimmt in der Untersuchung insofern eine besondere Rolle ein, da es sich hier um eine Raumkonzeption des Dritten handelt. Mit den Erkenntnissen der *postcolonial studies* lässt sich der Balkan vorliegend als Verhandlungs- und Konfliktraum aufeinandertreffender kultureller Konzeptionen in einem hegemonialen Spannungsfeld zwischen Ost und West erkennen. Dabei gilt die Aufmerksamkeit in *W.R. Misterije organizma* vor allem dem ideologischen Konflikt zwischen der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien und der Sowjetunion und wird anhand der sich diametral gegenüberstehenden Figuren Milena und Vladimir Il'ić verhandelt.

Durch die Allgegenwärtigkeit und die prinzipiell sehr offene Struktur dritter Figuren lassen sich im Ausblick eine Reihe weiterer Untersuchungsgegenstände ausmachen. Aufgrund der formalen Beschaffenheit des Films würde sich eine nähere Betrachtung des Zuschauers unter dem Aspekt der Figurationen des Dritten anbieten. Durch die Überlappung von Fiktion und Realität ließe sich die interpretatorische Arbeit des Betrachters dabei in einen dritten Raum verorten. Auch das Kino als Raum, in dem normative Praktiken hinterfragt, zerstört und neu verhandelt werden können, bietet sich für eine weitere Untersuchung der zu Beginn aufgeworfenen Fragestellung an. Besonders prägnant erscheint hierbei die Tatsache, dass Außenseiter im realgesellschaftlichen Kontext marginalisiert werden, während ihnen in Film und Literatur die tragenden Rollen zukommen.

Hausarbeit im Rahmen des Hauptseminars: Kinder von Marx und Coca-Cola: Der ost- und mitteleuropäische Film und das Jahr 1968 unter der Leitung von Frau Professor Dr. Schamma Schahadat und Frau Dr. Margarete Wach Sommersemester 2018.

Empfohlene Zitierweise:

Jennifer Döring: Figurationen des Dritten in Dušan Makavejevs *W.R. Misterije organizma*. In: Laboratorium. Studentische Arbeiten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen [07.06.2019]. Datum des Zugriffs.

7. Literatur

7.1 Filme und Interviewmaterialien

W.R. Misterije organizma (1971). SR, E.: Dušan Makavejev. (The Criterion Collection DVD 2007).

7.2 Sekundärliteratur

Bachtin, Michail (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt am Main.

Bhabha, Homi K. (2007): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen.

Bogdal, Klaus-Michael (2011): *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin.

Breger, Claudia (2010): Gender Studies. In: Eva Eßlinger/Tobias Schlechtriemen/Doris Schweitzer et al. (Hg.): *Die Figur des Dritten*, Berlin, 35-48.

De Cuir jr., Greg (2012): The Yugoslav Black Wave. In: Anikó Imre (Hg.): *A Companion to Eastern European Cinemas*, Malden, 403-424.

Durgnat, Raymond (1999): *WR – Mysteries of the organism*. London.

Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (2010): Characters in Fictional Worlds. An Introduction. In: dies. (Hg.): *Characters in Fictional Worlds*, Berlin/New York, 3-64.

Eder, Jens (2014²): *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg.

Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien-Les hétérotopies*. Frankfurt am Main.

Girard, René (1987): *Das Heilige und die Gewalt*. Zürich.

Goulding, Daniel J. (2002): *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*. Bloomington/Indianapolis.

Greenblatt, Stephen (1984): *Renaissance Self Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago.

Haucke, Lutz (2006): Novi film – Filmkunst des „demokratischen Sozialismus“? Bemerkungen zum jugoslawischen Film 1961-1971. In: *Kulturation* 2/2006, 1-10. http://www.kulturation.de/ki_1_1_thema.php?id=104 [gesichtet: 29.09.2018].

Highberger, Craig B (2005): *Superstar in a Housedress*. New York.

Horak, Laura (2016): *Girls will be boys. Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*. New Brunswick.

Iordonova, Diana (2001): *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London.

Janevski, Ana (2010): As soon as I open my eyes I see a film. Experiment in the art of Yugoslavia in the 1960s and 1970s. In: dies. (Hg.): *As soon as I open my eyes I see a film*, Warsaw, 15-40.

Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin.

Koschorke, Alfred (2010): Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Eva Eßlinger/Tobias Schlechtriemen/Doris Schweitzer et al. (Hg.): *Die Figur des Dritten*, Berlin, 9-31.

- Koschorke, Alfred (2010a): Institutionentheorie. In: Eva Eßlinger/Tobias Schlechtriemen/Doris Schweitzer et al. (Hg.): *Die Figur des Dritten*, Berlin, 49-64.
- Kristeva, Julia (1972): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik III*, Frankfurt am Main, 345-375.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main.
- Liehm, Maria/Liehm, Antonín J. (1977): *The most important art. Eastern European film after 1945*. Berkeley.
- Lunačarski, Anatolij (1971): Gespräch mit Lenin über die Filmkunst. In: Günther Dahlke (Hg.): *Lenin über den Film*, München, 170-171.
- Mortimer, Lorraine (2009): *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*. London.
- Peirce, Charles S. (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt am Main.
- Rader, Dotson (1969): Twilight of the tribe. The wedding that wasn't. *The Village Voice*, Vol. XIV, No.42 (1969), 12-14.
- Rothman, William (2005): On Makavejev on Bergman. In: dies. (Hg.): *Cavell on Film*, New York, 11-40.
- Simmel, Georg (1992): Die quantitative Bestimmtheit der Gruppe. In: Ottheim Rammstedt (Hg.): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe Bd. II, Frankfurt am Main, 63-159.
- Stauder, Thomas (1993): *Die literarische Travestie*. Frankfurt am Main.
- Truffaut, François (1987): *Le plaisir des yeux*. Paris.
- Vogel, Amos (1997): *Film als subversive Kunst: Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Hamburg.
- Wach, Margarete (2015): Essay als Filmgattung der Neuen Welle(n). Kluge – Zanusso – Makavejev. In: *Nouvelle Vague Polonaise? Auf der Suche nach einem flüchtigen Phänomen der Filmgeschichte*, Marburg, 223-240.
- Zimmermann, Tanja (2014): *Der Balkan zwischen Ost und West: mediale Bilder und kulturpolitische Prägungen*. Köln, Weimar.