universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Collage bei Dušan Makavejev
in *W.R. Misterije organizma*
und *Sweet Movie*“

Verfasserin

Tamara Mijatovic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Herzlichster Dank

gebührt Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer (MA)
für die Betreuung und Unterstützung bei der Themenfindung und -gestaltung,

Marianne Ecker,
Sebastian Ecker,
meiner Familie,
wie auch Anna Sophie und David Traska für ihre Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung....3

1. Collage als filmische Technik....5

1.1. Bruch mit der („klassischen“) Narration....5

1.2. Eine Begriffsabgrenzung: Montage/Intellektuelle Montage/Collage....9

2. Verfahren der Collage. Analyse des filmischen Materiales....14

2.1. Dokumentarische Bilder....14

2.2. Found Footage und Archivmaterial....28

2.3. Spielszenen....38

2.4. Musik/Ton....52

2.5. Schriftlichkeit....57

3. Effekte der filmischen Collage....61

3.1. Herausforderung der ZuseherInnen: Trennung der Elemente....61

3.2. Zur radikalen Offenheit/Ambiguität der Bilder....65

3.3. Collage als Kritik/Parodie....70

3.4. Collage als Provokation oder als Gewissen?....74

3.5. Von der Unmöglichkeit der Gleichgültigkeit....77

3.6. Visuelle Verwandtschaft von collagierten Bildern – unterschiedliche Reaktionen? 80

3.7. Unentscheidbarkeit: Realität/Inszenierung/Albtraum....82

4. Schlussbetrachtung. Dekonstruktion von Ideologien....85

5. Literaturverzeichnis....89

6. Audiovisuelle Quellen....93

7. Abbildungsverzeichnis....94

8. Abstract....95

9. Curriculum Vitae....97

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Strategien filmischer Collage in *W.R. Misterije organizma* (*W.R. Die Mysterien des Organismus,* Dušan Makavejev, 1971) und *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, Dušan Makavejev, 1974). Die Auswahl gerade dieser zwei Filme beruht darauf, dass der spezifische Einsatz heterogenen Materials innerhalb einer Collage in diesen beiden Filmen dominanter ist als im restlichen Opus von Dušan Makavejev. Beide Filme collagieren Dokumentation, Found Footage, Spielszenen, Musik und Schrift, um den Konflikt zwischen politischer Überzeugung und persönlicher Freiheit zu zeigen.

Durch Kombination in der Collage sollen auf den ersten Blick nicht miteinander verwandte Bilder verbunden, Konventionen der Narration und Sehgewohnheiten gestört werden, um eine neue Form der Wahrnehmung zu produzieren. Ob dieser Bruch mit konventionellen Sehgewohnheiten und narrativen Formen nicht nur ästhetisch und experimentell ist, sondern auch politisch, soll gezeigt werden. Inwiefern ist die Collage auch gesellschaftskritisches Instrument? Welche Effekte der Collage lassen sich in beiden Filmen festhalten?

Lorraine Mortimers 2009 erschienenes Buch *Terror and Joy. The films of Dušan Makavejev* und Raymond Durgnats Studie *WR – Mysteries of the Organism* sind bis dato die einzigen beiden Monographien, die sich ausschließlich mit dem Werk des jugoslawischen Filmemachers auseinandersetzen. Während Durgnat sich in Form einer Filmanalyse mit *W.R. Misterije organizma* beschäftigt, setzt sich Mortimer, von der Soziologie kommend, interdisziplinär mit den zentralen Themen aller Filme von Makavejev auseinander. Mortimer nennt diese Themen grob gefasst „joy“ und „terror“. Publikationen zu Makavejev beschränken sich auf englischsprachige Artikel und Essays[1].

Die für Makavejev konstitutive Collage-Methode in *W.R.* und *Sweet Movie* ist komparativ noch nicht erforscht. Erste Ansätze wurden in Essays und Beiträgen in Sammelbänden geliefert, die verschiedene Aspekte zweier komplexer Filmwerke behandeln.

Eine ausführliche Untersuchung der Collage unterschiedlichen Materials in *W.R. Misterije organizma* und *Sweet Movie*, ihrer Beschaffenheit, ihrer Effekte und den Auswirkungen der Entrückung des Archivmaterials aus dem ursprünglichen Kontext muss noch geliefert werden. Unter Berücksichtigung von Musik und Schrift, deren Funktionen innerhalb der

1 Vgl. Frank, Alison: „For further study. Dušan Makavejev“. In: *CineAction* 93/1, 2014, S.66.

Filme von Makavejev bisher in der Forschung wenig beachtet wurden, soll die Collage als filmische Strategie analysiert werden. Interviews mit Makavejev sollen ebenfalls berücksichtigt werden, um die Herkunft und Motivation des Materials zu bestimmen, das in einigen Quellen nicht (richtig) identifiziert wurde.

Zitate aus beiden Filmen transkribiere ich einheitlich aus den englischen Untertiteln, mit einem Verweis auf die Originalsprache in der Fußnote, ohne den Umweg über die verschiedenen Sprachen, die zwischen Englisch, Französisch, Serbokroatisch, Russisch, Polnisch, Spanisch und Deutsch variieren können, zu beachten.

Slawische Namen und Titel aus dem Russischen werden ausschließlich in wissenschaftlicher Transliteration, aus dem Serbokroatischen in Originalschreibweise geschrieben. Eine Hilfestellung bei der korrekten Aussprache soll die folgende Tabelle gewährleisten. Sie ist einem serbokroatischen Lehrbuch entnommen, gilt aber auch für aus dem Russischen transliterierte Beispiele:

Č č	/tʃ/	tsch wie „deu**tsch**“
Ć ć	/tɕ/	Weiches tsch, liegt zwischen c und č
Dž dž	/dʒ/	Stimmhafte Entsprechung zu č ähnlich dem englischen „g“
Đ đ	/dʑ/	Stimmhafte Entsprechung zu ć
Š š	/ʃ/	sch
Ž ž	/ʒ/	stimmhaftes *sch* wie französisch „j“ „**j**ournal“ „Gara**g**e“[2]

Außerdem ist zu beachten, dass ich fortan *W.R. Misterije organizma* der Einfachheit halber mit *W.R.* abkürzen werde. Der Titel des Filmes wurde in Literatur, DVD-Titeln und Synchrontiteln vielfach variiert. Ich berufe mich auf den jugoslawischen Titel des Filmes, obwohl die DVD-Edition, die ich zitiere, *WR: Mysteries of the Organism* betitelt ist.
Bevor ich mich der konkreten Material- bzw. Filmanalyse und den Effekten der Collage widme, soll eine kurze theoretische Einführung in die *Collage als filmische Technik* meine Ausführungen einleiten.

2 Vgl. Drilo, Stjepan: *Kroatisch-Serbisch Teil I. Lehrbuch für Anfänger.* Heidelberg: Groos 1978, S. 9; S. 13f.

1. Collage als filmische Technik

1.1. Bruch mit der („klassischen“) Narration

Für *Sweet Movie* und *W.R.* gilt, dass, obwohl Teile der Filme in der „klassischen“ Narration verhaftet bleiben, diese an unterschiedlichen Stellen durch sichtbare Schnitte und Auflösung von Zeit und Raum durchbrochen wird. Indem Dušan Makavejev mit dem unsichtbaren Schnitt und konventionellen Mustern von Narration bricht, folgt er im weitesten Sinne einer experimentellen Tradition des Filmemachens, die von den gewöhnlichen Montage- und Drehkonventionen abweicht, um ein eigenes Filmregelwerk zu entwickeln oder ein Regelwerk völlig zu verwerfen.

Zunächst zur Definition des sehr vagen Begriffes der „klassischen Narration“. Nach Bordwell und Thompson besteht ein filmisches Narrativ üblicherweise aus den Komponenten Kausalität, Zeit und Raum – von denen Kausalität und Zeit am wichtigsten sind. Eine Erzählung ist demnach, grob gefasst: „a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space.“[3] Die Entwicklung eines Narrativs erfolgt üblicherweise nach dem folgenden Muster: „a narrative begins with one situation; a series of changes occurs according to a pattern of cause and effect; finally a new situation arises that brings about the end of the narrative“.[4] Geschichtlich bedingt wird das Kino dominiert von einem Modus der narrativen Form, dem „classical Hollywood cinema“:

> „'classical' because of its wide and long history, 'Hollywood' because the mode assumed its definitive shape in American studio films. The same model, however, governs many narrative films made in other countries.“[5]

Im klassischen Hollywood ist die Kette der Ereignisse ein Resultat psychologischer Motivierung, wobei sich die Zeit dem Prinzip der Wechselwirkung zwischen Ursache und Wirkung („cause-effect“) unterwirft – die Dauer einer Szene wird bestimmt durch die kausale Wichtigkeit.[6]

Die diegetische Wirklichkeit des Filmes entsteht erst mittels (schnitt-) technischen Eingriffes: der Montage. Mit der Notwendigkeit des Schnitts im Bewegtbild hat sich im klassischen Hollywood und den meisten Filmproduktionen auch bald die Technik seiner Unsichtbarmachung verfeinert, um den Eindruck einer fließenden, „natürlichen“ Erzählung zu erwecken. Der sogenannte „unsichtbare Schnitt“, der mit unseren Sehgewohnheiten

3 Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film Art*. New York, St. Louis u. a.: McGraw-Hill [4]1993, S. 65.
4 Ebd.
5 Ebd., S. 82.
6 Vgl. Ebd., S. 83.

korrespondiert, ermöglicht die kausale Verbindung zwischen den Einstellungen.

Um das Abweichen von diesem Schema bei Makavejev zu illustrieren, betrachten wir zunächst den Aufbau beider Filme im Detail.
W.R. bewegt sich – beginnend mit einer Performance des Künstlers Tuli Kupferberg und mit „Aufklärungspropaganda", die die freie Sexualität als Errungenschaft der kommunistischen Revolution propagiert – eine Zeit lang klar auf dem Terrain des Dokumentarfilmes (Voice-Over, Interviews, Archivmaterial), verlässt dieses aber bereits nach kurzer Zeit. Um eine Übersicht der verschiedenen Ebenen zu gewähren, erstellt Andrew Horton eine Aufzählung:

1. Makavejevs für den Film entstehende Dokumentation über Wilhelm Reich in Maine, sein Leben in Amerika, seinen Gerichtsprozess, seine Inhaftierung und seinen Tod; außerdem Therapien, die von Reichs Schülern durchgeführt werden;
2. Ausschnitte eines sowjetischen Filmes über Stalin aus den 1940ern;
3. Makavejevs Material aus den 1960ern in New York, das Performances und die künstlerische Arbeit von Tuli Kupferberg, Jackie Curtis, Nancy Godfrey, Betty Dodson und Jim Buckley zeigt; außerdem eine Aufnahme in der Redaktion der Zeitschrift *Screw;*
4. archivarisches Material, das medizinische Experimente von (nationalsozialistischen) ÄrztInnen an Patienten zeigt;
5. ein Spielfilm über Milena Dravić, die die sexuelle Revolution innerhalb einer marxistisch-kommunistischen Ideologie proklamiert; sie verliebt sich in einen sowjetischen Eisläufer, von dem sie mit einem Schlittschuh ermordet wird;[7]

Auch für *Sweet Movie* kann eine Übersicht erstellt werden. Im Folgenden meine Gliederung des Materials:

1. Spielfilmhandlung 1: Die Abenteuer von Miss World bzw. Miss Kanada, die bei einer TV-Show, bei der Frauen aus aller Welt um die Gunst eines texanischen Multimillionärs kämpfen und auf ihre Jungfräulichkeit geprüft werden, gewinnt. Daraufhin heiratet sie den reichen Texaner. Die Ehe entspricht aber keineswegs ihren Erwartungen. Sie verlässt ihn und erlebt verschiedene freiwillige und unfreiwillige Liebesabenteuer, unter anderem lebt sie in Otto Mühls Kommune und

7 Vgl. Horton, Andrew: „The Mouse Who Wanted to F—k a Cow. Cinematic Carnival Laughter in Dusan Makavejev's Films". In: Andrew Horton (Hrsg.): *Comedy/Cinema/Theory.* Berkley, California u. a.: University of California Press 1991, S. 234f.

arbeitet als Model für einen Schokolade-Werbespot;

2. Spielfilmhandlung 2: Anna Planeta, die Kapitänin eines Schiffes voller Süßigkeiten, verführt und ermordet einen Matrosen und eine Gruppe von Kindern und wird von der Polizei festgenommen;
3. archivarisches Material aus einem NS-Propagandafilm, der Ausgrabungen von Massengräbern in Katyn zeigt;
4. Dokumentation/Selbstinszenierung der Kommune von Otto Mühl;
5. Archivmaterial eines Lehrfilmes über Babygymnastik;

Die Aufzählung dieser einzelnen Punkte zeigt bereits den sprunghaften Charakter beider Filme. Da der Zusammenhang zwischen den Materialien für das Publikum oft unklar bleibt, wird ein „flüssiges" Erzählen verunmöglicht und der Schnitt deutlich sichtbar gemacht. Indem Found Footage, Archiv- und Dokumentarmaterial die Spielszenen abrupt und wiederholt unterbrechen, kann sich keine durch Kausalität verbundene Erzählung im konventionellen Sinne entwickeln. Die aus disparaten Quellen stammenden Einzelteile können nicht (vollständig) in ein homogenes Erzählschema synthetisiert werden.

Da aber die Spielszenen in *W.R.* und *Sweet Movie* aufgrund ihrer Länge eine gewisse Priorität haben, ließe sich argumentieren, dass der Spielfilm von nicht-handlungsrelevanten Elementen unterbrochen wird. Insbesondere in *Sweet Movie* machen die zwei Stränge des Spielfilmes den größten Teil des Filmes aus. Beide Filme erzählen trotz ihres heterogenen Materials in den Spielszenen eine Geschichte – verschiedene Einschübe aus anderen Diskursen tragen aber zur Auflösung eines herkömmlichen Narrativs bei. Wo liegt nun der Unterschied zum Spielfilm mit dokumentarischen/archivarischen Einschüben, die beispielsweise geschichtliche Zusammenhänge erklären sollen? Denn das Zusammentragen und Zusammensetzen verschiedener Materialien bewirkt nicht gezwungenermaßen einen Bruch mit einem an die Kausalität gebundenen Narrativ: viele Spielfilme arbeiten mit Dokumentarmaterial und Found Footage.

Das Besondere bei Makavejevs Filmen ist das Nebeneinander der Materialien: statt einer Unterordnung von Found Footage- und Dokumentar-Elementen unter eine Rahmenerzählung genießen sie weitgehende Gleichberechtigung; zwar nicht aufgrund ihrer Länge – denn sie sind unterschiedlich lang – aber sehr wohl aufgrund ihrer Eigenständigkeit und Dringlichkeit. Die dokumentarischen und archivarischen Einschübe haben nicht weniger Existenzberechtigung als die Spielszenen.

W.R. und *Sweet Movie* bewegen sich irgendwo zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Sie

sind weder dem einen noch dem anderen zuzuordnen, ihr Raum ist das Dazwischen: Sie changieren zwischen Found Footage, Spielfilm und eigens für die Filme gedrehtem Dokumentarmaterial – manchmal merklich, manchmal unmerklich. In *Sweet Movie* sind es beispielsweise Szenen aus einer deutschen Wochenschau, die die Ausgrabungen eines Massengrabes in Katyn zeigen, in *W.R.* ist es unter anderem eine Performance von Tuli Kupferberg, die mehr als ein Mal im Film zu sehen ist und bis zum Ende des Filmes mit den Spielszenen interagiert. Die Materialien werden nicht hierarchisiert und gehen stattdessen ineinander über, oft ohne erkennbaren Zusammenhang. Die Szenen in der Kommune von Otto Mühl sind ein Paradebeispiel des undefinierbaren Dazwischen, sie sind sowohl dokumentarisch, als auch gespielte Inszenierung und vereinen beides in Unkenntlichkeit.

Manchmal leiten Zwischentitel das dokumentarische und Found Footage-Material ein, oft trennt sie nur ein harter Schnitt. Somit bleibt eine (Sinn-) Lücke zwischen den Bildern vor und nach dem Schnitt, die vom Zuseher/der Zuseherin gefüllt werden soll und ein Gefühl des Unbehagens auslösen kann. Wie und ob das heterogene Material zusammenhängt, muss letztendlich jeder für sich beantworten. Andrew Horton beschreibt Makavejevs anti-aristotelische und im Gegensatz zum klassischen Hollywood stehende Erzählform als Möglichkeit, dort einzusteigen, wo es uns beliebt.[8]

Die Emanzipation und Aktivmachung des Zusehers und der Zuseherin[9] erinnert an das epische Theater von Bertolt Brecht, eine post-aristotelische Theaterform, die sich zum Ziel setzt, in ihrer spezifischen Erzählweise Distanz zwischen ZuseherIn und dem Gesehenen zu schaffen. Hier und dort gibt es Unterbrechungen, die eine lineare Erzählweise und die Einfühlung in das Geschehen erschweren. Inwiefern sich das Zusammenspiel heterogenen Materials bei Makavejev, das ein Versinken in den Film nicht vorsieht und die Illusion zerstört, mit Liedern und Kommentaren bei Brecht vergleichen lässt, muss verhandelt werden.

Jedenfalls steht Makavejev in der Tradition des experimentellen und des strukturalistischen Filmemachens, bei dem die Funktionsweisen des Filmes vorgeführt und grundsätzliche Narrationsweisen in Frage gestellt werden. Der strukturalistische Film versucht nicht-illusionistisch zu sein und demystifiziert den Filmprozess.[10] Er repräsentiert nicht, sondern stellt die Materialität des Filmes und des Mediums aus, weswegen er auch „Materialist

8 Vgl. Ebd., S. 227.
9 Zur Problematik der aktiven ZuseherInnen siehe auch: Hamblin, Sarah: „Afterthoughts and Postscripts, 53.4. The Politics of Active Spectatorship“. In: *Society for Cinema and Media Studies* o.J., http://www.cmstudies.org/?CJ_after534_hamblin#_ftn1, Zugriff am 30.10.2014.
10 Vgl. Gidal, Peter: *Structural film anthology.* London: British Film Institute 1976, S. 1.

Film“ genannt werden kann.[11] Strukturalistische Elemente finden sich in *W.R.* beispielsweise im Vorspann, der den Einsatz von Schriftlichkeit im Film vor Augen führt. Der einleitende Text besagt, dass dieser Film eine persönliche Reaktion auf die Theorien von Wilhelm Reich sei, und präsentiert uns nicht nur den Titel des Filmes, sondern vermittelt darüber hinaus auch mehr Informationen als in einem Vorspann üblich (einerseits zwei Sätze zu Reichs Werk und andererseits zum Film „Filmed 1968-1971 in the U.S.A and Yugoslavia“ und „Luis Buñuel Award/ Cannes Film Festival, 1971“[12]) und hinterfragt damit seine eigene Funktion.

Der bewusste Bruch mit Schnitt- und Filmkonvention, der spezifische Einsatz von Archiv- und Dokumentarmaterial, sowie die Funktion der Schrift und der Musik erfordern neue Begrifflichkeiten zur Beschreibung der Filme. Zunächst kann in Bezug auf beide Filme lediglich von „Mikroerzählungen“ gesprochen werden. Außerdem gilt es, den Begriff der Montage kritisch aufzuarbeiten und gegen andere, für *W.R.* und *Sweet Movie* möglicherweise produktivere Konzepte, abzuwägen.

1.2. Eine Begriffsabgrenzung: Montage/Intellektuelle Montage/Collage

Das konventionelle und von Hollywood geprägte Verständnis von Montage beruht auf dem Prinzip der Ähnlichkeit.[13] Das konkrete „In-Beziehung-Setzen“[14] aufeinanderfolgender Bilder, das die Montage ausmacht, wird bei Makavejev obsolet, indem die Relation der unterschiedlichen Materialien oft kryptisch bleibt. Die räumliche oder zeitliche Beziehung zwischen den Einstellungen wird durch den größeren (geschichtlichen) Zusammenhang, der das Material verbindet, gebrochen. Dies ermöglicht eine neue Form von Kino, das Geschichte, Ideologien, gesellschaftliche Zusammenhänge mit dem Leben des Individuums zu verbinden sucht. Die assoziative Form ermöglicht eine Thematisierung gesellschaftspolitischer Themen (Konsumkultur, Stalinismus, kommunistische Ideologie, Kapitalismus, Grenzen persönlicher Freiheit, Sexualität etc.) innerhalb einer genreübergreifenden Montage. Die Möglichkeiten eines solchen Kinos beschreibt Nina Power folgendermaßen:

> „Makavejev’s exploration of visual form, what we might call mixed-genre

11 Vgl. Ebd.
12 Vgl. *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* Dušan Makavejev 1971, DVD, Criterion Collection 2007, 00:00:29-01:16).
13 Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart u. a.: Metzler 2007, S. 139.
14 Ebd.

> montage (fiction, documentary, interviews, performance, parody, propaganda), similarly alerts us to the possibility of a new kind of cinema, one that would be able to bridge the gap between big ideas and minor lives“[15]

„Mixed-Genre“ Montage ist nur eine Möglichkeit, Makavejevs Verfahren zu beschreiben. Ein weiterer, bei FilmwissenschaftlerInnen verbreiteter Zugang, ist der Vergleich zur „Intellektuellen Montage“ von Sergej Eisenstein (beispielsweise bei Bordwell und Thompson[16]). Ob sich diese Bezeichnung für Makavejevs Montage eignet, soll im Folgenden verhandelt werden.

Zunächst zur Montage bei Eisenstein: Der sowjetische Filmemacher und Theoretiker spricht in den Essays *Die Vierte Dimension*, *Jenseits der Einstellung* und *Die Dramaturgie der Filmform* aus dem Jahr 1929 über die Idee eines „Intellektuellen Kinos“ und einer damit einhergehenden „Intellektuellen Montage“[17]; „Durch das Kombinieren zweier 'darstellbarer' Gegenstände wird etwas graphisch nicht Darstellbares veranschaulicht. Zum Beispiel bedeutet die Darstellung von Wasser und Auge: 'weinen'“[18]. Auf die Frage hin, was die Montage kennzeichnet, antwortet Eisenstein: „Ein Zusammenprall. Der Konflikt zweier nebeneinanderstehender Abschnitte. Konflikt. Zusammenprall.“[19] In Gesprächen mit Pudovkin hält er dessen Montagebegriff als „*Kopplung*“ die „Montage als *Zusammenprall*“ bzw. „Punkt, an dem durch Zusammenprall zweier Gegebenheiten ein Gedanke entsteht“[20] entgegen. Damit stellt er sich auch gegen eine auf Ähnlichkeit aufbauende Montage. In *Die vierte Dimension im Film* spricht er über die intellektuelle Montage als höchste Stufe über der metrischen, der rhythmischen, der tonalen und der Obertonmontage: „Die intellektuelle Montage ist keine Montage aus grob-physiologischen Obertonklängen, sondern aus Klängen von Obertönen intellektueller Ordnung, das heißt eine konfliktgeladene Kombination intellektueller Begleiteffekte untereinander.“[21] Als Beispiel nennt er die „'Götter' in 'Oktober', wo alle Bedingungen ihrer Gegenüberstellungen ausschließlich durch den klassengebundenen intellektuellen Klang

15 Power, Nina: „Blood and Sugar. The films of Dušan Makavejev“. In: *Film Quarterly* 63/3, 2010, S. 42.
16 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 404.
17 Vgl. Lindop, Jason: „Eisenstein: ‘Intellectual Montage’, Poststructuralism, and Ideology. Ideas on Montage“. In: *Off Screen* 11/2, 2007, http://offscreen.com/view/eisenstein_intellectual_montage_poststructuralism_and_ideology, Zugriff am 30.10.2014.
18 Eisenstein, Sergej M.: „Jenseits der Einstellung“. In: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film.* Köln: Röderberg 1988, S. 74.
19 Ebd., S. 81.
20 Ebd.
21 Eisenstein, Sergej M.: „Die vierte Dimension im Film“. In: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film.* Köln: Röderberg 1988, S. 107.

des Abschnitts 'Gott' determiniert wurden“[22]. Diese Montage in *Oktober* erinnert in ihrer assoziativen Form stark an Makavejevs Verfahren, was dazu führte, dass FilmwissenschaftlerInnen immer wieder die Parallele zu Eisenstein zogen. Bordwell und Thompson sehen in der assoziativen Collage eine Diskontinuität und Befreiung der Szenen aus Zeit und Raum, die an Eisensteins intellektuelle Montage erinnert.[23]

Auch Paul Arthur kontextualisiert Makavejev innerhalb einer sowjetischen Montagetradition. Makavejevs Montage führe in radikalisierter Form das Erbe einer sowjetischen Kunstpraxis, der Eisenstein-Montage, weiter[24]:

> „Extending principles of shot-to-shot montage to encompass clashes of material elements or stylistic properties-- fiction/documentary, interviews/newsreels, black and white/color, color stock/hand-tinting, rapid editing/long takes, classical/folk music--he radicalized Eisenstein's categories of 'tonal' and 'intellectual' montage in a manner that layers intense visceral sensations over historically resonant particulars of film production and the ideologies subtending image production.“[25]

Freilich ist Makavejevs Bezug zur Sowjetkultur nicht nur auf Ebene der Montage-Technik, sondern auch auf inhaltlicher Ebene immer wieder präsent. Es finden sich viele Hinweise auf die sowjetische Filmkultur (und auch auf die Sowjetkultur im Allgemeinen). Es seien zur Veranschaulichung nur zwei in der Literatur immer wieder zitierte Momente in Makavejevs Filmen zu nennen: Erstens die Szene, in der die zwei Verliebten in *Ljubavni Slučaj ili tragedija službenice P.T.T.* (*Ein Liebesfall*, Dušan Makavejev, 1967) sich Dziga Vertovs *Entuziazm* ansehen und zweitens die Figur des Matrosen Luv Bakunin in *Sweet Movie*, der eine *Potemkin*-Mütze trägt. Dass jedes Zitat, jede Anspielung und theoretische Nähe bei Makavejev aber stets in Widersprüche verwickelt und somit nicht nur positiv konnotiert ist, ist nicht von der Hand zu weisen. Makavejev lässt sich zwar von der intellektueller Montage inspirieren, seine „Radikalisierung“ von Eisensteins Montage führt allerdings zu ihrer Auflösung. Aus diesem Grund kann Makavejevs Verfahren nicht als Teil eines „sowjetischen Vermächtnisses“ im herkömmlichen Sinn verstanden werden, sondern eher als Zitat an das sowjetische Filmemachen und als dessen geschickte Verdrehung.

Was die Montage von Makavejev von der Montage Eisensteins grundlegend unterscheidet, ist, dass letztere eine dialektische Form beibehält, die zwei unterschiedliche Sequenzen aufeinanderprallen lässt, um sie zu einem Argument zu vereinen. Bei Makavejev wird aber die Verbindungslücke zwischen zwei Einstellungen nicht immer getilgt: seine Montage entzieht sich einer Eindeutigkeit. Auch Paul Arthur sieht diese Tendenz, reiht sie aber als

22 Ebd., S. 108.
23 Vgl. Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 404.
24 Vgl. Arthur, Paul: „Escape from freedom. The films of Dušan Makavejev“. In: *Cineaste* 27/1, 2001, S. 12.
25 Ebd.

Erweiterung der intellektuellen Montage ein[26]. Seine Argumentation ist insofern unzureichend, da gerade das nicht-synthetisierende, ambivalente Moment für Makavejev zentral ist.
Nicht unterschätzen sollte man außerdem die Tatsache, dass Eisensteins Filmwerk stark von ideologischen Intentionen durchsetzt und somit nicht mit Makavejevs ambiger Grundeinstellung zu Ideologien jeglicher Art in Beziehung zu setzen ist. Auch James Roy McBean unterscheidet trotz allgemeiner Gemeinsamkeiten die Montage von Makavejev grundlegend von der Eisensteins: Während Eisenstein die Montage verwende, um eine Idee oder eine Emotion zu verstärken, stellt Makavejev ein komplexes Netzwerk aus Querverweisen, Assoziationen und Widersprüchen her. Ein Montageelement bringt das andere nicht logisch hervor oder unterstützt es, sondern stellt es in Frage.[27]

Es bedarf also eines anderen Begriffes, um das Verfahren bei Makavejev zu beschreiben. Eagle liefert einen ersten Ansatz in seinem Text zur Collage bei Makavejev und entfernt sich von dem Vergleich mit der intellektuellen Montage. Er sieht jedoch auch keinen völligen Bruch mit der Narration, sondern lediglich eine Offenheit in der Form, die die Partizipation der ZuseherInnen unumgänglich macht.[28]
Die Collage zeichnet sich durch die Zusammenstellung von Elementen aus disparaten Quellen aus. Die Collage-Praxis findet sich in verschiedenen Medien künstlerischer Tätigkeit (Malerei, Fotografie, Literatur, Musik). Sie zeichnet sich durch die unerwartete Kompilation von Materialien, die üblicherweise nicht miteinander assoziiert werden, aus. Im Falle des Filmes trägt das Verfahren der Collage zum Bruch mit der narrativen Form bei, indem narrativ-fiktionale Elemente neben beispielsweise dokumentarische oder animierte Materialien montiert werden.[29] Die Anfänge des Collage-Filmes werden mit dem Beginn des Einsatzes von Found Footage-Material im Film verbunden[30], das auch bei Makavejev eine wichtige Rolle spielt. Die collagierte Zusammenstellung besitzt stets auch selbstreflexiven Charakter und rückt den Akt des Collagierens in den Vordergrund.

Die intellektuelle Montage Eisensteins, die zwei Einstellungen symbolisch eindeutig zu

26 Vgl. Ebd.
27 Vgl. MacBean, James Roy: *Film and Revolution*. Bloomington/London: Indiana University Press 1975, S. 241.
28 Vgl. Eagle, Herbert: „Collage in the Films of Dušan Makavejev". In: *Film Studies Annual* 1, 1976, S. 20f.
29 Vgl. Merschmann, Helmut: „Collagefilm". In: *Lexikon der Filmbegriffe.* Uni Kiel, Artikel zuletzt geändert am 19.10.2012, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3480, Zugriff am 30.6.2014.
30 Vgl. Wees, William: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films.* New York: Anthology Film Archives 1993, S. 14.

vereinen und somit einen klaren dialektischen Anspruch zu erfüllen sucht, der meist der kommunistischen Ideologie folgt und seinem eigenen ideologischen Charakter nicht entkommt, steht der Collage Makavejevs in ihrer Zielsetzung kontrastiv gegenüber. Das Abweichen von der Erwartungshaltung, sei es nun von der Sehgewohnheit, von der klassischen Narration oder von ideologischen Eindeutigkeiten ist in Makavejevs Filmen tief verwurzelt.

Das Aufschlüsseln der Collage-Form und die Betrachtung insbesondere der Brüche innerhalb der Montage können Aufschluss über deren Funktion geben. Da weder das Dokumentarische dem Fiktionalen, noch das Fiktionale dem Dokumentarischen untergeordnet werden soll, wird jedes Element für sich betrachtet und untersucht werden müssen. Die klassische Form der Narration, die Found Footage und Dokumentarisches fast ausschließlich zur historischen Kontextualisierung verwendet, beharrt auf diegetische Zusammenhänge[31]. Durch die assoziative Verknüpfung verweisen *W.R.* und *Sweet Movie* auf geschichtliche Zusammenhänge, also auf extradiegetische Ursprünge des Materials.
Auch das Primat des Visuellen im narrativen Film, dem sich der Ton unterzuordnen hat, wird geschwächt. Indem der Ton auf Inhalte außerhalb des Filmes verweist (zum Beispiel durch den Einsatz von Werbung in *W.R.*), stellt er seine Eigenständigkeit unter Beweis.
Im Folgenden soll das Verfahren der Collage anhand der fünf wichtigsten Collage-Elemente im Einzelnen betrachtet werden: Dokumentarische Bilder, Found Footage, Spielszenen, Musik/Ton und Schrift. Erst in der Betrachtung der einzelnen disparaten Bestandteile wird entschieden werden können, inwiefern sich ein Prinzip hinter der Collage erahnen lässt. Können die Effekte der Collage in beiden Filmen verallgemeinert werden – womöglich in einem oder mehreren Argumenten? Ist die Irregularität der Collage nicht nur künstlerisch-experimentell, sondern politisch, dissidentisch? Oder liegt den Filmen eine radikale Offenheit, eine Dekonstruktion von Ideologien zugunsten einer Veruneindeutigung zugrunde?

31 Zum Begriff der Diegese vgl. Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Reinbek: Rowohlt 1997, S. 58: Diegetisch meint die erzählte Welt des Filmes, einfacher formuliert, was die Figuren im Film wahrnehmen oder wissen können.

2. Verfahren der Collage. Analyse des filmischen Materiales

2.1. Dokumentarische Bilder

Bevor ich mich der konkreten Analyse des filmischen Materiales in *W.R.* und *Sweet Movie* widme, möchte ich zunächst auf Makavejevs Affinität zur dokumentarischen Form eingehen. Die dokumentarischen Ursprünge des Filmemachers zeigen sich bereits in seinen Kurzfilmen der 1950er.[32] Zu seinen ersten Amateurfilmen zählen unter anderem *Jatagan Mala* (*Jatagan Mala,* Dušan Makavejev, 1953)*, Pečat* (*The Seal,* Dušan Makavejev, 1955)*, Antonijevo razbijeno ogledalo* (*Anthony's broken mirror,* Dušan Makavejev, 1957)*, Spomenicima ne treba verovati* (*Don't believe in monuments,* Dušan Makavejev, 1958) und *Parada* (*Parade,* Dušan Makavejev, 1962).[33]

Jatagan mala, sein 1953 entstandener Dokumentarfilm, ist als einziger nicht mehr erhalten[34]. Sein Kurzfilm *Spomenicima ne treba verovati*, in dem eine junge Frau versucht, Sex mit einer Statue zu haben, gewann zwar in Cannes einen Preis, wurde aber in seinem Heimatland für fünf Jahre gesperrt.[35] 1958 begann Makavejev Dokumentarfilme für *Zagreb film* zu drehen, unter anderem *Osmjeh 61* (*Smile 61*, Dušan Makavejev, 1961). Der Film behandelt den Bau einer Straße zwischen Belgrad und Skopje, zeigt aber unweit der Baustelle ein Schlammbecken, in dem Menschen badeten, die an seine Heilkraft glaubten. Der Film erntete viel Kritik, gewann aber einen Preis auf einem nationalen Filmfestival.[36] Der 1962 entstandene *Parada* ist eine Dokumentation einer gängigen zeitgenössischen Alltagspraxis in Jugoslawien. Er zeigt die Vorbereitungen für die Parade am ersten Mai und wird von Alison Frank als ironisch beschrieben: „Makavejev's ironic camera-eye refuses to restrict itself to an earnest, heroic perspective, instead seeking out details that reflect feelings and attitudes Communism prefers to exclude or ignore: punctiliousness, boredom, sensuality, individuality and humour.“[37]

Seine frühen Dokumentarfilme beinhalten bereits die Kritik an der dokumentarischen Praxis, indem sie etwas Unerwartetes, ein Nebenprodukt zeigen: Ein Film über die Mai-

32 Vgl. Arthur: „Escape from freedom.“, S. 13.
33 Es sind keine deutschen Titel vorhanden, vgl. die Angaben zu den Filmen in der Datenbank *Imdb*: o.N: „Dusan Makavejev“. In: *IMDB*. *Internet Movie Database*, o.J., http://www.imdb.com/name/nm0538445/?ref_=tt_ov_dr, Zugriff am 30.09.2014.
34 Vgl. Frank: „For further study. Dušan Makavejev“, S. 66.
35 Vgl. Hamblin, Sarah: „A Cinema of Revolt. Black Wave Revolution and Dušan Makavejev’s Politics of Disgust“. In: *Cinema Journal*, 53/4, 2014, S. 34.
Vgl. Mortimer, Lorraine: *Terror and joy. The Films of Dušan Makavejev.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009, S. 9.
36 Vgl. Mortimer: *Terror and joy*, S. 9.
37 Frank: „For further study“, S. 67.

Parade zeigt seine Vorbereitungen, der Film über den Bau einer Straße zeigt Menschen, die daneben in einem Schlammbecken baden. Der ungewöhnliche Blickwinkel, der einen komischen Charakter hat, zeigt die Künstlichkeit der dokumentarischen Praxis, die immer etwas ausblenden muss, um das Objekt der Dokumentation zu zeigen. Makavejev entlarvt den Dokumentarfilm durch eine Verfremdungstechnik, den verschobenen Blickwinkel, als inszenierte Darstellung der Wirklichkeit und deutet damit die stete Durchmischung von Spielfilm und Dokumentation an.

Mitte der 1960er dreht Makavejev seine ersten Spielfilme, die den Bezug zum Dokumentarischen nicht gänzlich verlieren. Für seinen ersten Spielfilm *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, Dušan Makavejev, 1965) wurde im Bergwerksort Bor in den örtlichen Fabriken gedreht und einige ArbeiterInnen interviewt.[38] Dass der Film in nur einem Monat mit sehr wenig Budget gedreht wurde[39] und der Umstand, dass der Großteil der darin auftretenden SchauspielerInnen Laien/Laiinnen waren, verleihen dem Film dokumentarische Züge und verwischen die Grenze zum Dokumentarfilm, indem sie einen Einblick in den Alltag von ArbeiterInnen geben.[40]

Makavejevs zweiter Spielfilm *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.* erzählt eine Liebesgeschichte, die immer wieder von Aufnahmen aus der Leichenhalle unterbrochen wird. Abwechselnd berichten ein Kriminologe und ein Sexualwissenschaftler, im Film ausgezeichnet als Experten vom Fach, wie sonst eher in einem Dokumentarfilm üblich, von den Zusammenhängen zwischen Liebe/Sex und Mord. Professor Kostić, der Sexologe, berichtet von der Verehrung des Phallus in Frühkulturen, vom Koitus und von seiner Darstellung in Gemälden. Die Untersuchung des toten Körpers der Protagonistin im Film wird begleitet von einem Vortrag über die Identifizierung von Leichen.[41] Außerdem enthält der Film eine von Makavejev in Szene gesetzte parodistische Minidokumentation über Ratten und die Arbeit der Rattenvernichtung, mit dem Protagonisten Ahmed als Anführer des Teams. Der Voice-Over Text zum Thema Rattenplage wurde einem Schulbuch entnommen[42] und zeigt dokumentarische Anleihen.[43]

---

38 Vgl. Koresky, Michael: „Eclipse Series 18: Dušan Makavejev—Free Radical“. In: *Criterion*, 13.10.2009, http://www.criterion.com/current/posts/1250-eclipse-series-18-dusan-makavejev-free-radical, Zugriff am 30.10.2014.

39 Vgl. Power: „Blood and Sugar.“, S. 44.

40 Vgl. Frank: „For further study“, S. 68.

41 Vgl. Goulding, Daniel J.: *Liberated cinema. The Yugoslav experience 1945 – 2001.* Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press ^{2}2002, S. 124f.

42 Vgl. Eagle, Herbert: „Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev”. In: David W. Paul (Hrsg.): *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema.* New York: St. Martin's Press 1983, S. 135.

43 Einen interessanten Beitrag zu dem Film hat Elsaesser geliefert: Elsaesser, Thomas: „Of Rats and Revolution. Dusan Makavejev's *The Switchboard Operator* (1968)“. In: *European Cinema. Face to face with*

Den Höhepunkt der Verquickung von Dokumentation und Spielfilmmaterial bildet wohl *Nevinost bez zaštite* (*Unschuld ohne Schutz*, Dušan Makavejev, 1968), Makavejevs dritter Spielfilm. Er behandelt den gleichnamigen Film aus dem Jahr 1941, den ersten jugoslawischen Tonfilm, produziert vom Akrobaten Dragoljub Aleksić, der das Drehbuch schrieb und selbst die Hauptrolle spielte. Makavejev geht der Entstehungsgeschichte und den Schwierigkeiten, unter deutscher Besatzung zu drehen, auf die Spur, und hält damit einen außergewöhnlichen Moment in der Geschichte des jugoslawischen Filmes fest.[44] Für den 1968 entstandenen Film zieht Makavejev den Originalfilm, Wochenschau-Material und Interviews der Filmcrew heran. Ihn als „Making-of" zu bezeichnen würde zu kurz greifen, so Arthur: „As a cinematic object, *Innocence Unprotected* is virtually unclassifiable: a metafictional farce, a fusion of the historical essay film and commercialized 'making-of' documentary, a work of Surrealist poetics in the tradition of L'age d'Or?"[45]. In *Nevinost bez zaštite* zeigen sich bereits erste Ansätze von Makavejevs Collage-Technik.

Diese drei Spielfilme (*Čovek nije tica, Ljubavni Slučaj Ili Tragedija Službenice P.T.T.* und *Nevinost bez zaštite*) waren gewissermaßen Vorboten für das, was danach folgte. Während *Čovek nije tica* und *Ljubavni Slučaj Ili Tragedija Službenice P.T.T.* sich trotz dokumentarischer Anleihen noch relativ klar als Spielfilme klassifizieren lassen, lehnt sich *Nevinost bez zaštite* stärker in Richtung Dokumentarfilm. Alle drei sind eine Vorbereitung auf Makavejevs nächste zwei Filme, in denen die durch dokumentarisches Material und Found Footage gestützte Collage-Technik zum ersten Mal zutage tritt. Makavejevs nächster Film sollte alle eindeutigen Zuordnungen ins Wanken bringen: in *W.R.* wechseln Dokumentarmaterial, Archivmaterial und eine Spielfilmhandlung einander ab und greifen ineinander.
Der in Kanada produzierte *Sweet Movie* geht einen Schritt weiter: die Trennlinie zwischen Dokumentar- und Spielfilm wird nicht nur verwischt, sondern eine klare Unterscheidung wird hinterfragt. Die Aufnahmen, die die Kommune von Otto Mühl zeigen, entziehen sich einer klaren Zuordnung.

Zunächst soll ein kurzer Überblick der dokumentarischen Bilder in *W.R.* und *Sweet Movie* gegeben werden, die ich zu diesem Zweck in drei unterschiedliche Komplexe kategorisieren möchte:

Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.
44 Vgl. Power: „Blood and Sugar.", S. 47.
45 Arthur: „Escape from freedom", S. 14.

W.R.	***Sweet Movie***
1. ein Dokumentarfilm über Wilhelm Reich	
2. vor der Kamera laufende Therapien und ein Vortrag von Alexander Lowen	
3. gefilmte Performances/ für die Kamera performte Akte (von und mit Tuli Kupferberg, Betty Dodson, Jackie Curtis, Nancy Godfrey, Jim Buckley) und Aufnahmen in der Redaktion des *Screw Magazine*	hier könnte man auch die Kommunen-Szenen in *Sweet Movie* einordnen



Abb. 01: In Milenas Wohnung: Ein Porträt von Reich neben Freud als Dartscheibe mit Pfeilen

„Freud was a little boring and Reich was very strange. Especially when I discovered that they burned all his books.“[46]

In einem Gespräch mit Jurij Meden erzählt Makavejev von seinem Interesse an Reich und dass der Film *W.R.* Makavejevs Faszination für Wilhelm Reichs Leben und Werk entsprang, die bereits im jungen Psychologie-Studenten zu keimen begann. Während eines neunmonatigen Aufenthaltes in den USA setzte er sich intensiver mit der Person Reich auseinander und traf immer mehr Menschen, die mit Reich zu tun hatten. Fasziniert von der Tatsache, dass nicht nur die Werke, die mit dem Orgon, derentwegen Reich verklagt und verhaftet wurde, zu tun hatten, verbrannt wurden, widmete er seinen nächsten Film dem Psychoanalytiker und Theoretiker.[47]

46 Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (4/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“. In: *Youtube.* Am 24.08.2011 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=ckcZAoCCs44, 00:02:56-00:03:00, Zugriff am 30.10.2014.
47 Vgl. ebd., 00:03:00-03:30.

Die Parallelen zwischen Makavejevs und Reichs Leben werden von Gary Morris als weiterer Grund, warum sich der Filmemacher mit dem Psychoanalytiker beschäftigte, angegeben. Nicht nur das Psychologiestudium, sondern auch das Verhältnis zur Obrigkeit verbindet beide:

> „Reich was, like Makavejev, an unapologetic liberationist, disgusted by both communism's hatred of creativity and capitalism's idolatry of consumerism. For both men, to quote Reich as quoted in the film, 'Fascism is the frenzy of sexual cripples.'"[48]

Die geistige Verwandtschaft beider Männer zeigt sich auch in dem Umstand, dass Makavejev, ebenso wie Reich, große Schwierigkeiten hatte, seine gesellschaftspolitisch brisanten Arbeiten zu veröffentlichen und schließlich zum Exilanten und Heimatlosen wurde. Durch ihre Kritik herrschender Ideologien, die Befürwortung einer befreiten Sexualität und die Thematisierung gesellschaftlicher Tabuthemen machten sich beide zu Staatsfeinden. Reichs Werke wurden verbrannt, Makavejevs Filme zensiert und er selbst zur Emigration gezwungen. Reich war zunächst aufgrund seiner liberalen Auffassung zu Sexualität und seiner Affinität zur kommunistischen Partei gezwungen, Deutschland zu verlassen, emigrierte zuerst nach Wien und Skandinavien, bevor er in den USA einen Forschungsauftrag erhielt und in Maine ein Forschungszentrum eröffnete. Trotz seiner politischen Anpassung sah er sich auch in Amerika mit Ablehnung konfrontiert, wurde verurteilt und starb in Haft.

W.R. schwankt zwischen Bewunderung und satirischer Aufarbeitung insbesondere des späten Reich. Der Film beginnt mit Ideen des frühen Reich rund um die Gründung von Sexpol, des „Deutschen Reichsverband für Proletarische Sexualpolitik", die Dokumentation zeigt aber ausschließlich das Leben und Wirken von Reich in Amerika. Es ist hauptsächlich dieser spätere Lebensabschnitt von Reich, in dem er die kosmische Energie, die er „Orgon" nannte, entdeckte, der im Film behandelt wird. Reich glaubte, dass die Energie des Orgon durch den Geschlechtsakt ausgestrahlt und seine Unterdrückung zu Neurosen führen würde. Dieser Erkenntnis folgend, entwickelt Reich den Orgon-Akkumulator, der schließlich zu seiner Verurteilung führte. Reich wurden unorthodoxe Therapiemethoden vorgeworfen und seine Akkumulatoren konfisziert.

Für den Dokumentarfilm in *W.R.* besucht Makavejev Reichs ehemaliges Zuhause in Maine, das mittlerweile zu einem Reich-Museum umfunktioniert wurde. Dort steht einer der

48 Morris, Gary: „Sweet Movies: Four by Dusan Makavejev. *Man Is Not a Bird; WR: Mysteries of the Organism; Love Affair, or The Case of the Missing Switchboard Operator; Innocence Unprotected"*. In: *Bright Lights Film Journal* 1.7.2001, http://brightlightsfilm.com/33/makavejev.php#.U-i3o6NCMqM, Zugriff am 11.8.2014.

wenigen noch vorhandenen Orgon-Akkumulatoren, die im Zuge von Reichs Prozess großteils zerstört wurden. Makavejev spricht mit Reichs Tochter Eva Reich, seinem Sohn Peter, seinen Nachbarn und Bekannten, die allesamt unterschiedliche Anekdoten zur Person zum Besten geben. Makavejev sucht das Gefängnis, in dem Reich starb, auf, wo ihm aber kein Eintritt gewährt wird. Auch die Anlage, in der Reichs Werke verbrannt wurden, ist zu sehen.

Erste Anzeichen der Kritik an Reich treten in einem Zitat aus *Contact with Space* (1957) zum Vorschein. Der späte Reich driftet immer weiter in spirituelle Pseudowissenschaft ab: „Am I really a Spaceman? Do I belong to a new race of earthlings, sired by beings from outer space, who had intercourse with earth women? Are my children the first offspring of an interplanetary race?“[49]

Weitere kritische Momente im Film sind die Rede von Reichs Tochter und insbesondere die Präsenz seiner Nachfolger und Schüler im Film, die das Werk Reichs idealisieren.

Wilhelm Reich inspirierte unter anderem Lowens Bioenergetische Therapie, Janovs Primärtherapie und Perls Gestalt-Therapie.[50] Die Überleitung von Wilhelm Reich zu diesem Komplex rund um Therapieformen, die zur Zeit der Entstehung des Filmes immer noch praktiziert wurden, folgt ohne Übergang. Er umfasst Interviews mit Schülern von Reich, einen Vortrag von Alexander Lowen, einige Bioenergetische und Primär- bzw. Urschrei-Therapien mit weiblichen Patientinnen und eine Gruppentherapie. Die Szenen von Therapiesitzungen, eines Interviews mit Dr. Myron Sharaf, einer Patientin, die von ihren Erfahrungen während der Behandlung berichtet, sowie von einer Gruppentherapie wurden immer wieder als „Direct Cinema“ bezeichnet und zeigen ungebrochen die Praktiken der Nachfolger.[51] „Direct Cinema“ ist für seinen Versuch der Nichtintervention, des minimalen technischen Aufwandes und für seine Musik- und Kommentarlosigkeit bekannt[52] und zeigt sich außerdem in der Kommunen-Szene in *Sweet Movie* und in einigen anderen dokumentarischen Teilen von Makavejevs Werk. Auch die Aktion von Kupferberg ist in Anlehnung an das „Direct Cinema“ ungebrochen dokumentiert.

Werden die Zweifel an den Theorien des späten Reich in der Dokumentation über Reich selbst noch recht verhalten präsentiert, ist die Kritik an seinen Schülern deutlicher spürbar.

---

49 *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 00:17:17-17:31).
50 Vgl. Durgnat, Raymond: *WR – Mysteries of the Organism.* London: British Film Institute 1999, S.73.
51 Beispielsweise vgl. ebd., S. 57.
52 Vgl. Hohenberger, Eva: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms.* Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 25.

Während ein Teil der Dokumentation über die Nachfolge von Wilhelm Reich direkt an den Film im Film über Reich geschnitten ist, fügt sich der zweite an eine Collage von Aufnahmen der maoistischen Revolution, des Stalin-Filmes und dazwischen geschnittenem Archivmaterial zur Elektroschocktherapie und Misshandlung von Patienten, mit der die Therapien in Verbindung gebracht werden. Während bereits auf der Tonebene die Körpertherapie zu hören ist, sehen wir abwechselnd Stalin, eine Schocktherapie und Wilhelm Reichs Foto[53], bevor die Szenen von Lowens Gruppentherapie zu sehen sind. Der Übergang von der Elektroschocktherapie zur Gruppentherapie von Lowen bleibt fließend, sogar der gelbliche Farbton bleibt. Der Ton beginnt sich zu überlappen.[54]

Sehen wir diese Praktiken zu Beginn als bloße Weiterführung von Reichs Werk, zeigt sich in dieser Collage die Gefahr im Vergleich mit den Elektroschocktherapien: hier und da haben wir Körper, die sich winden und schütteln und einen Arzt, der die Therapie beaufsichtigt und zu verantworten hat. In beiden Fällen gibt es eine ärztliche Autorität und Person des Vertrauens, die ihre Verantwortung ausnutzen und PatientInnen seiner Kontrolle unterwerfen kann. Wir sehen PatientInnen, die ermutigt werden, zu schreien, um ihre emotionalen Spannungen zu lösen. Wir sehen einen Raum voll Männer und Frauen, die in einer Reihe auf dem Boden in Unterwäsche und Badehosen liegen, die ihre Hüften auf- und abbewegen, hüpfen und zittern.[55]

Einzig die Rede von Alexander Lowen, in der er über den Zusammenhang zwischen körperlichem Auftreten und Neurosen einer Person spricht, wie sich innere Spannungen eines Menschen in der Körpersprache äußern – was Reich „Charakterpanzer“ nannte – überzeugt.[56]

Zwischen dem Reich, den wir zu Beginn des Filmes kennengelernt haben, den Begründer der Sexpol und dem Reich der Fünfziger, der Orgon-Akkumulatoren einsetzt, und seinen Nachfolgern liegen Welten, so Porton:

> „The chasm between the socialist Reich of the Thirties, advocate of ‘work democracy’, and the New Reichians of the Sixties becomes clear in a sequence that follows calm explanations of somatic therapies by Drs. Alexander Lowen and Myron Sharaf.“[57]

Zum dritten dokumentarischen Komplex der Performances und inszenierten Auftritte in

53 Vgl. *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 00:40:22-40:57).
54 Vgl. ebd., 00:41:58-42:10.
55 Vgl. MacBean: *Film and Revolution,* S. 243.
56 Vgl. *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 00:44:47-46:18).
57 Porton, Richard: „WR:Mysteries of the Organism. Anarchist Realism and Critical Quandaries“. In: *Lola Journal*, 2011, http://www.lolajournal.com/1/wr.html, Zugriff am 29.7.2014.

W.R. ist die Aktion von Kupferberg zu zählen, der ich mich nun etwas detaillierter widmen möchte. Gemeinsam mit Jackie Curtis, der Bildhauerin Nancy Godfrey, Betty Dodson und den Herausgebern des *Screw Magazine* gehört er der New Yorker Underground-Szene[58] der 1960er und 70er an. Als Versatzstücke, die die Kunstpraxen der 1960er zeigen, werden sie immer wieder in den Film hineingearbeitet und obwohl nicht immer aneinander geschnitten, sondern vereinzelt innerhalb des Filmes unabhängig voneinander eingefügt, bilden sie einen als homogener Block zu verstehenden Komplex. Sie repräsentieren nicht nur Paradebeispiele der aufblühenden Aktions- und Performance-Kunst jener Zeit, sondern sind direkt von Wilhelm Reichs Arbeit inspiriert. Insbesondere bei der 1968er-Generation zeigte sich ein offenerer Umgang mit Sexualität. Jackie Curtis, die in ihrer ersten Szene in Drag mit ihrem Freund Eis essend durch die Straßen von New York spaziert und von ihren sexuellen Erlebnissen berichtet, ist nur ein Beispiel dafür[59].

Zurück zu Kupferbergs Performance: wenn man den Vorspann in *W.R.*, der ja konventioneller Weise nicht zur Diegese gezählt wird (zu seiner Funktion siehe das Kapitel *2.5. Schriftlichkeit*), außen vor lässt, stellt sie den Anfang des Filmes dar: Die erste Einstellung zeigt zunächst zwei Hunde, die auf der Straße vor einem Lokal liegen und auf ihre Besitzer warten („Might these leashed, excluded, wistful dogs, metaphor... obedient citizens?“[60]). Die Kamera schwenkt zu einem Schild an einer Glastür, auf dem „No dogs allowed“ zu lesen ist. Danach ein harter Schnitt, gefolgt von einer Einstellung, die die Vorbereitung zu Tuli Kupferbergs Aktion zeigt und die Durgnat in der Formel „US flag + steel helmet + surplus-store quasi-uniform + machine-carbine + dolls, are typical props of Street Theatre protests, and demos against the Vietnam War. (Protestors burned dolls as symbols of napalmed children.)“[61] zusammenfasst. Aus einer Kartonkiste holen zwei Frauen verschiedene Dinge hervor, darunter die Utensilien für die Performance, während Kupferberg sich ankleidet und im Voice-Over zuerst liest, dann singt:

> „Who will protect our protectors/ Who shall judge our police/ Who will re-direct our directors/ And who release our release?
> Who will police our judges/ & who will will our will/ He who chooses his slavery/ Is he a slave still?
> […] Out of paradoxes/ Man creates his world/ He cannot clean his soxes/ & says the world is soiled;
> We are only playboys/ In the house of the dead/ Very few poems get written/

58 Vgl. Palladini, Giulia: „Queer Kinship in the New York Underground: On the ‘Life and Legend’ of Jackie Curtis“. In: *Contemporary Theatre Review* 21/2, 2011, S. 148.
59 Vgl. *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism*, 00:27:17-28:58).
60 Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 13.
61 Ebd., S. 14.

Fewer still get read.“[62]

Der Text, der von Kupferberg vorgetragen wird, eröffnet den Film. Die Szene endet mit dem Graffiti „Only Revolution ends war“ (laut Durgnat wurde das Graffiti erst beim Dreh vor Ort entdeckt und stellte sich später als Zitat Trockijs heraus[63]):



Abb. 02: Ende der ersten Szene : „Only revolution ends war“

Teile der Performance zeigen die radikale Gewaltbereitschaft amerikanischer Politik jener Zeit. Sie konfrontieren PassantInnen, so Goulding, mit der aggressiven Politik ihres Landes in Vietnam und sind an insgesamt sechs unterschiedlichen Stellen des Filmes zu sehen:

> „The principal symbols of American repression are the right-wing excesses of the McCarthy era, in which pathologies of 'Get the Commies' were combined with suppression of intellectual unorthodoxy and the contemporary (at the time the film was made) U.S. militarism in Vietnam.“[64]

Kupferberg patrouilliert uniformiert und mit einem Sturmgewehr bewaffnet durch New York, begleitet vom satirischen Fugs-Song *Kill for peace* und treibt die xenophobe, rassistische und hasserfüllte Rhetorik der US-Politik auf die Spitze. Er imitiert den paranoiden Kriegsfanatismus („we gotta bring the war home“[65]), spricht von „commie rats“[66], die überall lauern und vernichtet werden müssen, bevor sie uns vernichten: „If it's gotta be a bloodbath, let it be a bloodbath! What I say is, kill for peace! That's the slogan! Just kill for peace! The more students we get rid of, the more peaceful everything will be!“[67] Dabei steigert er sich immer weiter hinein, gerät in Rage, springt und läuft durch die

62 *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 00:01:18-02:18).
Auch veröffentlicht in: Kupferberg, Tuli: „Out of Paradoxes“. In: *The Village Voice,* 4.6.1970, http://news.google.com/newspapers?nid=1299&dat=19700605&id=A-dLAAAAIBAJ&sjid=OIwDAAAAIBAJ&pg=6443,1710840, Zugriff am 30.10.2014.
63 Vgl. Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 11.
64 Goulding: *Liberated cinema,* S. 137.
65 *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism*, 00:52:05-52:08).
66 Ebd., 00:52:09-52:10.
67 Ebd., 00:52:30-52:41.

Straßen. Als krönenden Abschluss sehen wir Kupferberg, auf einer Brücke über einer Autobahn stehend, mit dem Gewehr in der Hand als phallisches Symbol.

Zusammen mit Ed Sanders begründete Kupferberg 1964 die satirische Rock-Band *The Fugs*, deren Musik auch in *W.R.* zu hören ist. Kupferbergs Kunst ist als radikale Systemkritik zu verstehen und leitet auch als solche den Film ein, indem sie die Institutionen, die uns angeblich (be-)schützen – die Polizei, die Justiz, die für uns Entscheidungen treffen – hinterfragt. Was passiert, wenn diese Institutionen, deren Aufgabe es ist, Verbrechen und Korruption zu bekämpfen, selbst korrupt werden? Wenn sie nicht mehr ihre Pflicht erfüllen, wer bzw. welche Institution wird es sein, die uns dann vor ihnen beschützen kann? Diese Fragen stellt sich Kupferberg vor dem Hintergrund der militärischen Aktivitäten der USA in Vietnam – wer beschützt uns vor dieser Regierung, die angeblich zum Schutze der AmerikanerInnen handelt?

Kupferberg scheint in *W.R.* ein besonderer Stellenwert zugesprochen zu werden. Seine Worte eröffnen den Film und formen gegen Ende sogar eine Klimax[68]: Eine dicht montierte Collage zeigt kurze Einstellungen der Mini-Dokumentationen und vereint das Found Footage-, Archiv- und Dokumentarmaterial mit den Spielszenen. Unterlegt von dem Fugs-Song *Kill for peace*, sehen wir eine kurze Szene im Büro des *Screw* Magazins, ein Interview mit Jackie Curtis und Nancy Godfrey, die gerade dabei ist, einen Gips-Abguss von Jim Buckleys Penis herzustellen. In einer vereinenden Collage werden dann Godfreys Penis-Statuen mit Curtis' Anbetung eines Heiligenbildes, Bildern aus einem Stalin-Film, Aufnahmen von Experimenten an Patienten und Kupferbergs Gewehr kombiniert. Diese Szene bildet die dichteste Aneinanderreihung der unterschiedlichen Materialien in *W.R.* Stalin wird mit dem Phallischen kurzgeschlossen, mit der dominierenden männlichen Gewalt, die auch die Protagonistin Milena zu spüren bekommen soll – sie wird von Lenins Namensvetter Vladimir Ilić mit einem Schlittschuh ermordet (siehe *2.3. Spielszenen)*.

Betty Dodson problematisiert in ihren Arbeiten Tabuthemen sexueller Natur und spricht in *W.R.* von den Reaktionen auf ihr Projekt, Menschen beim Masturbieren zu malen[69]. Die meisten seien zunächst sehr skeptisch und würden es ablehnen, in solch einem intimen Moment gemalt zu werden, diejenigen, die aber doch einwilligten, hatten ein Gefühl der Befreiung, so Dodson. Unterbrochen wird die Rede der Künstlerin von den Schreien einer Therapie. Auch die Therapeuten, die diese durchführten, und deren Patientinnen berichten von einem befreienden Moment und von Erleichterung, Entspannung. Dass auch die Kunst

68 Vgl. ebd., 01:01:35-11:18.
69 Vgl. ebd., 00:24:18-24:44.

von Betty Dodson ohne Reich wahrscheinlich nicht möglich gewesen wäre, zeigt die Montage von ihrer Arbeit mit den Körpertherapien der Schüler von Reich.

Während Dodson, Jackie Curtis und vor allem aber Kupferberg über die Länge des Filmes verteilt an verschiedenen Stellen zu sehen sind, sind Godfrey und Jim Buckley lediglich am Ende des Filmes, in der bereits erwähnten materialdichten Collage, zu sehen. Dem *Screw Magazine* wird nur eine kurze Szene gewidmet, in der einige RedakteurInnen nackt arbeiten, während Jim Buckley, der Begründer der Zeitschrift, vollständig bekleidet ist.[70]

Der Fokus auf Kupferbergs Aktion ist dadurch zu rechtfertigen, dass hinter der Kunstaktion des *Fugs*-Frontmannes eine politische Dimension steckt, die in den Bekenntnissen von Curtis, den Skulpturen von Godfrey, der Kunst von Dodson und dem Konzept des *Screw* Magazins sekundär ist, wo im Gegensatz dazu persönliche Freiheit und sexuelle Befreiung des Individuums im Vordergrund stehen. Dass Makavejev seinen Film mit Kupferbergs Worten einleitet, zeigt seine eigene Vorliebe für satirische Gesellschaftskritik. Mit dieser Entscheidung ist bereits die politische Dimension von Makavejevs Collage, die in dieser Arbeit noch diskutiert werden soll, angedeutet.

Insbesondere die Arbeiten von Godfrey und des *Screw Magazine* zeigen die zunehmende Fetischisierung von Sex – die irrationale Verehrung von Sexualität in Form von phallischen Symbolen.[71] Die Penis-Statuen werden mit dem gleichermaßen blinden Personenkult um Stalin verglichen und durch Kupferbergs Aktion, die die Gewaltbereitschaft der US-Politik anhand des Waffenkultes zeigt, verdeutlicht und auf die Spitze getrieben.



Abb. 03: Kupferbergs Gewehr

70 Vgl. ebd. 01:02:00-02:25.

71 Vgl. dazu auch auch MacBean: *Film and Revolution*, S. 246: „In fact, the penis sculptures, the masturbation portraits, and the Orgone Box might all be considered fertility or *potency* fetishes.“ weiter „But Makavejev's use of the intercut material not only points out the fetishistic aspect of American society, it also comments on the fetishistic aspect of Russian Communism, particularly under Stalin.“

Während *W.R.* mehrere Kurz-Dokumentationen bzw. unterschiedliche Interviews in den Film integriert, ist *Sweet Movie* mit nur einem Komplex, der dokumentarischen Charakter hat, weit homogener gestaltet. Auch fehlen typische dokumentarische Mittel wie Interviews oder Voice-Over, die in *W.R.* noch vorhanden sind.

Nicht zuletzt deswegen sind die Aufnahmen der Kommune nicht strikt dokumentarisch, sondern vielmehr als gefilmte Performances und als inszenierte Selbstdarstellung zu verstehen. Die Grenze zum Dokumentarischen verschwimmt in den Kommunen-Szenen, die das Zusammenleben in Otto Mühls alternativer Lebensgemeinschaft zeigen. Makavejevs Wunsch, eine eigene Dokumentation über Otto Mühl und die Kommune zu drehen, wurde von seinem Produzenten abgelehnt, so der Regisseur in einem Interview.[72] Das Material, das er bereits von der Kommune gesammelt hatte, musste er also in *Sweet Movie* einarbeiten: „I cannot shoot something so scandalous and not show.“[73] Hier gilt es, kurz in die Spielszenen vorzugreifen, da in *Sweet Movie*, im Gegensatz zu *W.R.*, die Grenze zwischen Spielszenen und dokumentarischen Szenen verwischt ist.

Die Protagonistin Miss Kanada wird in einem Schubkarren in das Domizil der KommunardInnen transportiert (zu dem Kontext innerhalb der Spielszenen siehe *2.3. Spielszenen*). Sie ist bewusstlos und wird mit Gesang empfangen und mit Salatblättern beworfen. Miss Kanada verfällt in Apathie, spricht nicht und bewegt sich nur noch wie eine Schlafwandlerin. Beim gemeinsamen Essen wird die Kanadierin von den KommunardInnen zwangsernährt.[74] Die Szenen in der Kommune zeigen deutlich, welchen Stellenwert der Körper in der alternativen Gemeinschaft hat. Schamgefühl und allgemeine Regeln des menschlichen Zusammenlebens (Tischmanieren, persönliche Grenzen der Intimität) werden verabschiedet. Nicht nur sind die KommunardInnen gerne und viel nackt, sie stoßen auch nicht davor zurück, Körperflüssigkeiten auszutauschen.

Ein gemeinschaftliches Abendessen verwandelt sich in eine Essensschlacht. Die KommunardInnen beginnen sich gegenseitig anzuspucken und ihr Essen auf den Tisch zu erbrechen. Der Blick von Miss Kanada bleibt starr, erschrocken und apathisch. Das rohe Fleisch einer Tierzunge wird geschnitten und aufgeteilt. Einer trinkt den Urin eines Anderen und Miss Kanada entweichen ein paar Tränen. Die Kamera schwenkt über den Tisch, ist mitten im Geschehen und springt mit möglichst wenigen Schnitten von einem

72 Vgl. Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (3/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“. In: *Youtube.* Am 24.08.2011 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=eKu3rT9piB0, 00:06:25-06:38, Zugriff am 30.10.2014.
73 Ebd. 00:06:38-06:41.
74 Vgl. *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, Dušan Makavejev 1974, DVD, Criterion Collection 2007, 01:02:36-13:00).

zum nächsten. Das beobachtende dokumentarische Kameraauge erinnert auch hier, wie bei den Therapien in *W.R.,* an die Praxis des „Direct Cinema".

Die Szenen zeigen den Kontrollverlust und die Verabschiedung gesellschaftlicher Körper- und Hygienenormen in einer alternativen Lebensgemeinschaft. Drei Kommunarden präsentieren ihren Kot auf Tellern. Einer windet sich und schreit wie ein Baby. Später tanzen alle nackt einen Walzer, während Miss Kanada in der Ecke sitzt und weint. Paul Arthur beschreibt diese Szenen zurecht als „emotionally harrowing"[75] und viele KritikerInnen lehnten den Film, nicht zuletzt aufgrund dieser Szenen, völlig ab (siehe auch *3.1. Herausforderung der ZuseherInnen. Trennung der Elemente).*

Die Kommune strebt die Befreiung des Individuums von der bürgerlichen Familie, eine liberale Gesellschaft, frei von normativen Zwängen, an. Allerdings war die Kommune von Otto Mühl nicht frei von Autorität und Machtmissbrauch: 1988 wurde ein Strafverfahren gegen Mühl wegen sexuellen Missbrauchs von Kindern eröffnet, 1991 wurde er zu sieben Jahren Haft verurteilt.[76]

Obwohl die autoritäre Rolle Mühls während der Dreharbeiten von *Sweet Movie* noch nicht ausgeprägt war, artikuliert sich in Form von Carole Laure, die Miss Kanada spielt, Angst und Ablehnung gegenüber der Kommune. Spielfilm und Dokumentation greifen ineinander: Ihr Ekel, der in vielen Szenen sichtbar wird, war nicht gespielt; sie brach die Dreharbeiten schließlich ab, da sie an ihre persönlichen Grenzen stieß. Makavejev erklärt in einem Interview mit John O'Hara: „When making films I always follow what happens around me, and in this case some doubts kind of crept in and they became heavier and heavier."[77]

Das Drehbuch sah eine ganz andere Entwicklung vor, der Film war als Komödie geplant und sollte positiv ausfallen. Statt einer sinnlichen Selbsterfahrung in der Kommune sieht sich die Hauptdarstellerin mit den Gefahren absoluter Freiheit konfrontiert.[78] Während die zweite Protagonistin von *Sweet Movie* Anna Planeta (und demnach auch die Schauspielerin Anna Prucnal?) ihren Aufenthalt in der Kommune als Möglichkeit der Selbstverwirklichung und der Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen begrüßt, ist Carole Laure abgestoßen und fühlt sich bedrängt. Auch Marsha Kinder konstatiert diese Veränderung im Drehbuch, die durch die tatsächliche Reaktion der Schauspielerin bewirkt wird:

75 Arthur: „Escape from Freedom", S. 11.
76 Vgl. Altenberg, Theo: *Das Paradies Experiment. Die Utopie der freien Sexualität – Kommune Friedrichshof 1973–1978*. Wien/Zurndorf: Triton Verlag 2001.
77 O'Hara, John: „W.R. and Sweet Movie. Dušan Makavejev". In *Cinema Papers* 7, 1975, S. 237.
78 Vgl. Ebd., S. 240.

> „In the original script Miss World was to be liberated and cured by this commune, but the actress was so threatened by the encounter with these real-life crazies that Makavejev changed the plot and recorded her actual tears. She ends up as an erotic bonbon, voluptuously bobbing in a vat of chocolate, no longer white and pure but still the sweet victim.“[79]

Carole Laure verklagt die Produzenten des Filmes aufgrund des persönlichen Schadens, den sie während der Dreharbeiten erlitt[80]. Da der Film hier eine Eigendynamik, die dem Drehbuch zuwiderhandelt, entwickelt, wirkt der Abschnitt über die Kommune tatsächlich (ungewollt) dokumentarisch. Otto Mühl distanzierte sich später von dem Film, bezeichnete ihn in einem Interview als Kitsch und wünschte sich, er wäre nie gedreht worden. Auch sei der Film keine akkurate Darstellung des Kommunenlebens.[81]

Gemein ist allen drei dokumentarischen Komplexen, den Performances und Selbstdarstellungen, den Therapien und Interviews mit Therapeuten und Therapierten und dem Dokumentarmaterial zu Wilhelm Reich, dass sie in einem Verhältnis mit dem (propagandistischen) Found Footage-Material stehen. Bis auf Kupferbergs Aktion sind die dokumentarischen Teile alle von Reich und seinen Anhängern inspiriert und propagieren befreite Sexualität.
Politisch befinden sich die dokumentarischen und Found Footage-Teile an zwei unterschiedlichen Enden eines Spektrums, doch sind ihre Methoden oftmals nicht zu unterscheiden (Kontrolle einer Masse von Menschen durch eine Autorität in der Gruppentherapie, Chauvinismus beim *Screw Magazine* usw.). Die folgende Analyse des Archiv- und Found Footage-Materials soll zeigen, dass die Komplexe zwar zu Beginn noch getrennt erscheinen, aber mit Fortschreiten des Filmes durch die Collage näher zusammenrücken. Durch die Kombination mit dem Found Footage-Material werden sowohl die dokumentarischen Bilder, als auch die Spielszenen in ein anderes Licht gerückt.

79 Kinder, Marsha: „Life and death in the cinema of outrage, or, The Bouffe and the Barf“. In: *Film Quarterly* 28/2, 1974-1975, S. 8.
80 Vgl. Houston, Beverle/Marsha Kinder: „Sweet Movie”. In: *Quarterly Review of Film Studies* 3/4, 1978, S. 562.
81 Vgl. Grossman, Andrew: „An Actionist Begins to Sing. An Interview with Otto Mühl.“ In: *Bright Lights* 38/11, 2002, http://brightlightsfilm.com/38/muhl1.php#.U9pidqNCMqM, Zugriff am 01.09.2014.

2.2. Found Footage und Archivmaterial

Found Footage ist wörtlich gefundenes Filmmaterial, das in einen neuen Film integriert wird. Manchmal bezeichnet Found Footage nur gefundenes, oft vergessenes oder entsorgtes Material; diese Auffassung vertritt auch Michael Zryd[82], der das Archivmaterial im Begriff Found Footage ausklammert. Er unterscheidet den Archivfilm, der üblicherweise in offiziellen Institutionen zu finden ist, die nur eine Auswahl historischer Dokumente bewahrt, von Found Footage, das oft in privaten Sammlungen, im Müll oder auf der Straße gefunden wird.[83] Das Filmlexikon der Uni Kiel differenziert hier beispielsweise nicht.[84] Diese Unterscheidung soll hier nicht vorgenommen werden. Für diese Arbeit beschäftigt uns vielmehr das vereinende Element des Archivmaterials, nämlich die spezifische Geschichtlichkeit und dass sie aus einem Kontext in einen anderen gesetzt und nicht von Makavejev gedreht wurden. Sie sind aus verschiedenen Zeiten entwendet und von ihrer Zeitlichkeit geprägt.

In *W.R.* und *Sweet Movie* sind es verschiedene Formen von Archiv- und Found Footage-Material, die in unterschiedliche Komplexe zusammengefasst werden können:

W.R.	***Sweet Movie***
1. ein pornographischer Film, der den Titel „Filme der Sexpol“ enthält; der Titel findet sich zwei Mal im Film;	
2. Archivmaterial, Fotos, Home Videos, schriftliche Dokumente und Zeitungsartikel zu Wilhelm Reich;	
3. propagandistisches Material: Aufnahmen der maoistischen Revolution; Ausschnitte aus *Kljatva* (*Der Schwur*, Michail Čiaureli, 1946), einem Spielfilm über Stalin;	Aufnahmen aus einem NS-Propagandafilm, der die Ausgrabungen eines Massengrabes in Katyn zeigt;
4. Aufnahmen von Schocktherapien und Experimenten an Patienten;	Ein Lehrfilm über Babygymnastik;

82 Vgl. Zryd, Michael: „Found Footage Film as Discursive Metahistory. Craig Baldwin's Tribulation 99“. In: *The Moving Image* 3/2, 2003, S. 41.
83 Vgl. ebd.
84 Vgl. Schlichter, Ansgar/Philipp Brunner: „Found Footage Film“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Uni Kiel, Artikel zuletzt geändert am 13.10.2012, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6751, Zugriff am 30.10.2014.

Makavejev war nicht nur ein begeisterter Kinogänger, er besuchte auch regelmäßig die jugoslawische Cinémateque, in der er bereits in jungen Jahren Filme wie *Kljatva* und andere propagandistische Dokumentar- und Newsreel-Filme zu sehen bekam. Die Vertrautheit mit Filmen wie *Kljatva,* so Makavejev in einem Interview, hat er dem Umstand zu verdanken, dass es nach dem zweiten Weltkrieg lange keine amerikanischen Filme in den jugoslawischen Kinos gab, sondern nur sowjetische.[85]
Aus diesem Grund finden sich insbesondere in *W.R.* und *Sweet Movie* sehr unterschiedlichen Quellen entstammende, aber oftmals propagandistische Materialien in seinen Filmen, die von der Rhetorik der Nachkriegszeit geprägt sind.

Das Material in *W.R.* gestaltet sich, wie bereits hinsichtlich des dokumentarischen Materials erläutert, äußerst heterogen. Eine pornographische Szene eröffnet den Teil des Filmes, der Reich gewidmet ist und positioniert sich, im Sinne Reichs, nicht nur auf der Tonebene, sondern auch auf der Bildebene, sichtlich gegen die Unterdrückung sexueller Energien. Durgnat beschreibt die Visualisierung des Liebespaars als: „A prism effect, like a mosaic, shows multiple views of the lovers, from seven different angles, at different moments. The overall pattern evokes a blossom, or a stained-glass window.“[86]
Das Found Footage-Material ist mit „Filme der Sexpol“ betitelt und bezeichnet den „Deutschen Reichsverband für Proletarische Sexualpolitik“ – kurz: die Sexpol.



Abb. 04: „Filme der Sexpol“


Abb. 05: pornographischer Film im Kaleidoskop

Der pornographische Film wird von einer Frauenstimme im Voice-Over, die freie Sexualität innerhalb der kommunistischen Partei im Sinne von Reichs Sexpol propagiert, begleitet. Sie spricht von der Bedeutung des Orgasmus und seiner heilenden Funktion als Lebensenergie, wohingegen der Entzug der Lebensenergie zu Krebserkrankungen führe

85 Vgl. Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (4/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“, https://www.youtube.com/watch?v=ckcZAoCCs44, 00:05:52-06:12, Zugriff am 30.10.2014.
86 Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 15.

und typisch sei für den Faschismus. Obwohl der Erotikfilm mit „Filme der Sexpol“ ausgezeichnet ist und fälschlicherweise mit der Sexpol in Verbindung gebracht wird, erzählt Makavejev in einem Interview, dass das Material einem deutschen Stummfilm-Porno entstamme[87], und Boris Buden meint, es sei eine Aufnahme aus Woodstock[88].
Dass der Titel die ZuseherInnen absichtlich in die Irre führen soll, wird später deutlicher, als auch die Spielszenen mit ebendiesem eingeleitet werden. Denn obwohl auch die Spielszenen von Reichs Theorien inspiriert sind, haben sie keine tatsächliche Verbindung zur Sexpol. Auch in diesem Fall, wie bereits beim Found Footage-Material, täuscht die Titelgebung.

Die anschließende Dokumentation über Reich enthält unterschiedliches Archivmaterial, einerseits private Aufnahmen, Fotos, andererseits auch Zeitungsartikel. Die Dokumente, die im Film gezeigt werden, entstammen dem Orgon-Institut in Maine. Noch zu Beginn des Filmes sehen wir in einer kurzen Sequenz ein privates Video von Reich und seiner ersten Frau Annie, in dem Reich Akkordeon spielt.



Abb. 06: Ein eingefügter Zwischentitel



Abb. 07: Ein Home Video: Reich und seine Frau Annie

Während eine Stimme über die Orgon-Energie spricht, wird ein Bild von Wilhelm Reich mit einem Baby eingeblendet und zum „Strange Case of Wilhelm Reich“ übergeleitet. Es folgen Collagen von Dokumenten, Fotografien, Aufnahmen. Insbesondere das gesammelte Material zum Orgon-Akkumulator und Berichte von ZeugInnen dienen Reichs Revitalisierung, nachdem fast alle Akkumulatoren konfisziert und seine Werke durch die *FDA* (*Food and Drug Administration*), die amerikanische Gesundheitsbehörde, verbrannt wurden. Gleichzeitig wird das Erbe Reichs in Form der bereits besprochenen

87 Vgl. Carbon Ladder: „Nicely Offensive - Dušan Makavejev interviewed by George Melly Part 2“. In: *Youtube.* Am 26.08.2012. hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=Ns4lr8Zk3Jk, Zugriff am 30.10.2014, 00:07:12-07:25.
88 Vgl. Buden, Boris: „Behind the Velvet Curtain. Remembering Dušan Makavejev's W.R.: Mysteries of the Organism“. In *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 18/2, 2008, S. 123.

dokumentarischen Teile (siehe *2.1. Dokumentarische Bilder*) kritisch aufgearbeitet. In den Spielszenen werden seine Theorien humorvoll überzeichnet bearbeitet (siehe *2.3. Spielszenen*). Erst in der Wechselwirkung des dokumentarischen Materials mit den Spielszenen tritt die ambivalente Positionierung, zwischen Bewunderung und Kritik, zu Reich zutage, auf die wir noch zurückkommen werden.

Einer der wichtigsten Bestandteile, der auch in anderen Filmen beobachtet werden kann, und noch nicht besprochen wurde, ist der Propagandafilm[89]. Propagandafilme totalitärer Regime spielen insbesondere in *W.R.* eine wichtige Rolle: das Spektrum reicht von Aufnahmen der maoistischen Kulturrevolution, über einen Stalin-Film bis hin zu Experimenten der Nazis an Patienten. In *Sweet Movie* sind es ein Propaganda-Film über Katyn und Archivmaterial von Babygymnastik.
Die Aufnahmen der Kulturrevolution in *W.R.* zeigen eine geometrisch angeordnete, choreographierte Masse von Menschen und ihren Führer. Um die Position dieser Bilder innerhalb der Collage zu erläutern, müssen wir zu den Spielszenen vorgreifen: Die Bilder der Kulturrevolution schließen nahtlos an die Bewegungen der tanzenden Masse in Milenas Wohnhaus an. Die Protagonistin des Spielfilmes spricht von einer Terrasse zu dem Menschenauflauf, der sich im Hof des Wohnhauses gebildet hat, um ihrer lautstarken Rede zu lauschen (siehe *2.3.Spielszenen*). Dann marschieren alle gemeinsam singend und sich an den Händen haltend durch das Bild. Die Kamera vollzieht dieselbe Bewegung wie in der Aufnahme der maoistischen Revolution: Sie folgt im Vordergrund der Bewegung einer Person (hier Milena, dort Mao), der andere folgen (siehe Abb. 08 und Abb. 09). Im Hintergrund, klein und verschwommen, sehen wir größere Menschenmassen, die ihren Befehlen gehorchen.



Abb. 08: Milenas Wohnhaus



Abb. 09: Die maoistische Kulturrevolution

89 Genaueres zu Propaganda bei Makavejev in: Mortimer: *Terror and joy*, S. 43f.

Am roten Platz in Peking winken Tausende Menschen mit roten Büchern ihrem Führer Mao zu. Die Kulturrevolution in China war zur Zeit der Dreharbeiten von *W.R.* ein tagesaktuelles Thema. Die Idee der permanenten Revolution, von der nicht zufällig auch Vladimir und Milena in den Spielszenen kurz sprechen, wurde von KünstlerInnen wie Jean-Luc Godard und Jane Fonda mit großem Enthusiasmus begrüßt[90]. Durgnat versteht diese Einstellung in *W.R.* nicht als Vergleich der Kulturrevolution zu Milenas Tanz, sondern als Darstellung des Übergangs von populärer Spontanität hin zu reglementierter Bürokratie, der die Kulturrevolution anheimfiel[91] und der auch Milenas Philosophie droht.
Einem Schwenk über die Mao salutierende Masse folgt eine Sequenz aus *Kljatva*, in der Stalin, gefolgt von einem Dutzend Männer, eine ähnliche Bewegung in den Bildvordergrund vollzieht und in einen prunkvollen Saal einmarschiert, während eine Masse von Menschen ihn erwartet und Beifall spendet. Am unteren Rand des Bildes werden Nazi-Flaggen eingeblendet, was eine Gleichsetzung der zwei totalitären Systeme bedeutet. Gleichzeitig ist das Lied *Lili Marlene*, das stets mit den Nazis assoziiert wurde, zu hören. Diese Collage kontextualisiert das Lied anders, transformiert es, so Eagle:

> „[...] on the soundtrack, we hear Makavejev's added theme, 'Lili Marlene', a favourite of the Nazi armies which destroyed and then occupied Belgrade. As Stalin walks across the ballroom, Nazi and other Fascist flags unfurl in a superimposition at the bottom of the frame. In the original Soviet film, these flags symbolized the fall of various cities to the Red Army; in the context of the 'Lili Marlene' soundtrack they take on a much more damning implication.“[92]

Kljatva war der erste Film, der gänzlich Stalin gewidmet war, so Kenez.[93] Der Regisseur des Filmes, Michail Čiaureli, war ein Wegbereiter für weitere Filme über Stalin. *Kljatva* festigte den Schauspieler Gelovani (der bereits einige Male davor und viele Male danach Stalin spielen sollte) in seiner Rolle und setzte die Vergöttlichung Stalins in Gang:

> „This deification was not simply an added element in the ideology of the age; it was its very heart. Soviet citizens learned that not only did individuals not matter, but the masses too. The lives of the people were in the hands of Stalin, who was no longer a man but a god, one who did not appear in person among them but had to be venerated in the form of innumerable busts and pictures, that is icons.“[94]

Die Darstellung Stalins in dem von Makavejev eingesetzten Material ist pathetisch und entspricht dem sozialistisch-realistischen Paradigma jener Zeit. Sie zeigt in der Manier eines monumentalen Historienfilmes Stalin in verschiedenen epischen Szenen, unter

90 Vgl. Durgnat, *WR – Mysteries of the Organism*, S. 52.
91 Vgl. ebd., S. 53.
92 Eagle: „Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev“, S. 142f.
93 Vgl. Kenez, Peter: *Cinema and soviet society. From the revolution to the death of Stalin.* London/New York: I.B. Tauris 2001, S. 209.
94 Ebd.

anderem Stalins Eid an Lenins Sarg auf dem roten Platz.[95]

Zur Position in der Collage ist auch hier, wie bei den Aufnahmen der Kulturrevolution zu sagen, dass das Archivmaterial mit den Charakteren der Spielszenen in Verbindung gebracht wird: Milenas und Maos Auftreten auf der einen und Vladimir Ilićs und Stalins Auftreten auf der anderen Seite (siehe *2.3. Spielszenen*). Außerdem sind während Stalins Rede über die Arbeiterklasse, die auf der Tonebene erhalten bleibt, auf der Bildebene Experimente an Patienten zu sehen. Ein Patient wird zwangsernährt, ein anderer schlägt seinen Kopf wiederholt gegen eine Wand.



Abb. 10: Stalin in *Kljatva* über die Arbeiterklasse



Abb. 11: Experimente an Patienten

Eagle behauptet, die Zwangsernährungs- und Schocktherapie-Szenen seien Ausschnitte aus einem Nazi-Film.[96] Durgnat spricht von Material, das in Regierungskreisen gezeigt wurde, um das Euthanasie-Gesetz von 1940 durchzusetzen[97], auch Boris Buden zufolge ist das Material Teil der Propaganda für die Aktion „T-4“, einer Operation im Jahr 1939, die bis 1941 andauerte und bei der zwischen 200 000 und 25 000 Kinder und Erwachsenen mit Behinderungen, Erbkrankheiten oder geistigen Störungen durch die Todesspritze oder in Gaskammern geheim ermordet wurden.[98] Parvulescu hingegen spricht von einer sowjetischen Aufnahme zu Zeiten Stalins.[99] Letzteres scheint zwar weniger wahrscheinlich, die Verwirrung ist jedoch intendiert – indem Makavejev Stalin und die Patienten aneinander schneidet, vergleicht er den Faschismus des Stalin-Regimes mit dem Faschismus Hitlers. Auch Durgnat sieht in der Kombination eine Rekontextualisierung: „In this quite new context, and in default of Russian footage, it serves to represent, fairly enough, the Soviet misuse of 'psychiatric' treatments, especially electro-shock, to punish or

95 Vgl. Eagle: „Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev”, S. 142.
96 Vgl. ebd.
97 Vgl. Durgnat: *WR – Mysteries of the organism*, S. 10.
98 Vgl. Buden: „Behind the velvet curtain“, S. 123 (Fußnote 10).
99 Vgl. Parvulescu, Constantin: „Betrayed Promises. Politics and Sexual Revolution in the Films of Márta Mészáros, Miloš Forman, and Dušan Makavejev“. In: *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies*, 24/2 71, 2009, S. 99.

destroy its critics.“[100] Diese Bedeutung bleibt auch dann bestehen, wenn wir wissen, dass das Material eigentlich aus einem NS-Zusammenhang kommt. Durgnat spricht von der Transformation des Materials nach Kontext – die deutschen Patienten werden durch den Kontext in der Collage in sowjetische Dissidenten transformiert: „This 'new' meaning arises even when the 'source' meaning is known (as by Makavejev himself), and the two co-exist, without contradiction or 'opposition'“[101] Die faschistische Körperkontrolle soll, im Gegensatz zur Reich'schen Therapie, die spontan ist und sich zum Ziel macht, den Körper von Anspannungen zu lösen, den Patienten lediglich zum Schweigen bringen, so Parvulescu zum Kontext zwischen Reich und den Experimenten an Patienten.[102]

Der NS-Propagandafilm *Im Wald von Katyn* in *Sweet Movie* dokumentiert den Fund und die Ausgrabungen eines Massengrabes. 1943, fast drei Jahre nach dem Massaker, entdecken deutsche Wehrmachtsoldaten das Grab und filmen den Fund. Makavejev hatte den Film als Kind gesehen, fand ihn später in einem deutschen Archiv und war aufgrund seiner (film-)historischen Relevanz seitdem überzeugt davon, ihn in seinen Film *Sweet Movie* zu integrieren[103]. Sein Interesse galt nicht nur dem historischen, sondern auch und vor allem dem filmischen Katyn, das eine Inszenierung/Zurschaustellung von Leichen unternimmt, so Makavejev in einem Interview:

> „You never had any dead people being shown in some kind of theatrical pleasure of the people who would do... the show. It was not like just looking at dead bodies, it was looking at dead bodies and showing them, these corpses to the camera and to some viewers. Because it was a Goebbels operation, just to do something bad for the Soviet Russia.“[104]

Die Leichen der Opfer des Massakers wurden zu Propagandazwecken ausgestellt, um die Gräueltaten der Sowjets den eigenen entgegenzuhalten, sich selbst besser dastehen zu lassen und um eine historische Lüge zu entkräften: nämlich die Verantwortung der Nazis an dem Massenmord. Dennoch hielt sich dieser Irrglaube noch lange:

> „it was obviously very embarrassing for Stalin and for them. [A]t the end of the Nürnberg Process […]... in the beginning this crime, the massive killing of polish officers was in the accusation.[105]

100 Durgnat: *WR – Mysteries of the organism,* S. 10.
101 Ebd., S. 57.
102 Vgl. Parvulescu: „Betrayed Promises“, S.100.
103 Vgl. Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (2/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“. In: *Youtube.* Am 24.08.2011 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=vwA-9BAk6kE, 00:11:28-12:42, Zugriff am 30.10.2014.
104 Ebd., 00:12:46-13:20.
105 Ebd., 00:13:20-13:30, und vgl. Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (3/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“, https://www.youtube.com/watch?v=eKu3rT9piB0, 00:00:00-00:42,

Das Verbrechen in Katyn, das zu Beginn des Prozesses in der Anklageschrift noch angeführt war, verschwand später spurlos aus der Schrift, wurde aber nicht aufgeklärt.
Das Massaker von Katyn war über Jahrzehnte eines der am besten gehütete Verbrechen der Geschichte. Das Zitat des Diplomaten Owen O'Malley – „Let us think of these things always and speak of them never“[106] (siehe Abb. 35) –, der während des zweiten Weltkrieges britischer Botschafter der polnischen Exilregierung war, wird im Anschluss an den Propaganda-Film eingeblendet und gibt das politische Klima jener Zeit wieder. Die Alliierten beschlossen, nicht von dem Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu sprechen.
Gleichzeitig stellt sich die Frage, warum sich Makavejev für dieses äußerst problematische Material zur Thematisierung von Katyn entschied. Schließlich führt die Integration dieses Materials zur Rehabilitierung der Nazis: *Im Wald von Katyn* diente den Nazis zur Relativierung eigener Verbrechen.
Der Übergang zwischen den Spielszenen, in denen gerade der Matrose gebadet wird, und den Aufnahmen der Ausgrabungen der Massengräber in *Sweet Movie* ist sprachlich und semantisch verbunden durch den Satz von Anna Planeta: „This boat is full of corpses“ und der Antwort des Matrosen; „It doesn't matter. The whole world is full of corpses.“[107] Die Ausgrabungen werden durch die vorgetäuschte Leichenstarre des Matrosen eingeleitet: Kadaver scheint das Verbindungswort zu sein, das die Assoziation in Bewegung bringt. Es macht keinen Unterschied, ob das Schiff voller Leichen ist, da auf der ganzen Welt Massengräber verstreut sind, die darauf warten, gefunden zu werden.


Abb. 12: Der Matrose simuliert eine Leichenstarre



Abb. 13: Titel des Filmes

Im Gegensatz zu einigen anderen assoziativen Montagen bei Makavejev ist diese klar als solche ausgezeichnet: indem hier der Titel des Filmes eingeblendet wird, lassen sich die Bilder kontextualisieren. Die Aufnahmen sind als Archivmaterial markiert. Sie erfordern

Zugriff am 30.10.2014.
106 Vgl. *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, 00:41:21).
107 Im Original auf Französisch: Ebd., 00:38:51-38:58.

dennoch ein hohes Maß an Geschichtswissen und Aufmerksamkeit, an intellektueller Partizipation der RezipientInnen und können aufgrund ihrer assoziativ freien Verkettung beider Zusammenhänge nur bedingt als „intellektuelle Montage“ im Sinne Eisensteins klassifiziert werden. Die unangekündigte, unvorhersehbare Einfügung dieser Bilder führt zur Überforderung: Der Matrose Luv Bakunin und die Kapitänin Anna Planeta singen fröhlich ihre sozialistischen Lieder (*Demande l'impossible*), als im nächsten Moment ihr Singen durch das Bewusstsein des Todes auf dem Schiff unterbrochen wird. Dass der Tod aber auch tatsächlich den Matrosen einholen wird, prognostiziert sich in den Bildern von Katyn und bewahrheitet sich später im Film.

Die Anordnung des Found Footage-Materials im Film mag zunächst arbiträr erscheinen, bei genauerem Hinsehen stellt sich die Komposition jedoch als stimmig heraus. Hamblin betont die Präsenz der Gewalt in den collagierten Materialien:

> „Luv's body position after he dies, with his mouth wide open in a close-up that mirrors both Miss World's death and the massacred bodies in the Katyn Forest. The inclusion of documentary footage of Nazis uncovering the mass graves of thousands executed by the People's Commissariat of Internal Affairs […] demonstrates the links between Nazism and Stalinism“[108]

Das zweite Collage-Moment in *Sweet Movie* bezieht sich auf die Kommune: nachdem der bereits beschriebene, ausgelassen-kindliche und zügellose Charakter des Zusammenlebens gezeigt wird, folgt eine Aufnahme entlang einer Fensterfront, die in einem alten Lehrfilm über Babygymnastik, den Hamblin als Hygiene-Film der Nazis identifiziert[109], mündet. Eingeführt wird der Found Footage-Film durch Zwischentitel (Siehe Abb. 33 und Abb. 34). Auch hier wie bei der Katyn-Szene ist der Übergang von der Kommune zum Archivmaterial nicht nahtlos, sondern erscheint zunächst gebrochen und arbiträr. Diesem Material folgt eine Körpertherapie-Szene, bei der ein nackter Mann, der schreit und sich windet, von anderen KommunardInnen behandelt wird. Das Verhältnis der zwei unterschiedlichen Segmente ist auszumachen: dass sie in einer Beziehung zueinander stehen, wird durch die Ähnlichkeit des Gesehenen intuitiv klar. Die Bilder haben, wie bereits bei dem Material der Kulturrevolution beobachtet, eine visuelle Ähnlichkeit, die sie miteinander verbindet. Doch die Funktion dieser Verbindung ist eine ironisierende und verfremdende: während die Unbeholfenheit von Babys uns nicht ungewöhnlich erscheint, stößt uns der Mann, der sich wie ein Kleinkind verhält und schreit, ab.

108 Hamblin: „A Cinema of Revolt“, S. 41.
109 Vgl. ebd., S. 43.

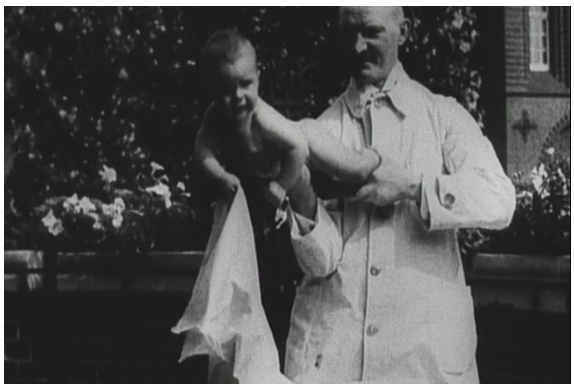


Abb. 14: Die Babygymnastik



Abb. 15: Eine Körpertherapie in der Kommune

Der Vergleich des Kleinkinds mit dem KommunardInnen liegt nahe, insbesondere wenn man sich Makavejevs Aufnahmen der Otto Mühl-Kommune vor Augen führt. Die Mitglieder sind nicht selten nackt, versuchen ihre Scham und ihre Ängste zu eliminieren, sind laut, schreien und genieren sich nicht für ihre natürlichen Körperfunktionen. Sie versuchen sich in eine frühere, kindliche Phase ihres Lebens, bevor ihnen die Scham vor ihrem Körper und dessen Funktionen beigebracht wurde, zurückzuversetzen. Sie essen mit den Fingern, rülpsen, übergeben sich und stoßen Körpersäfte aus, wie es ihnen beliebt, während Verantwortungen aus der Erwachsenenwelt beiseite geschoben werden. Dagegen geht es im Hygiene-Film um sehr frühe Formen des Erlernens von Körperkontrolle und Disziplin vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Ideologie. Das Material weist hier visuell Ähnlichkeiten auf, aber inhaltlich Gegensätze. Intuitiv erscheint uns wahrscheinlich die Babygymnastik natürlicher, während der Mann, der sich wie ein Kleinkind verhält, uns abstößt. Die Collage entwickelt hier die Funktion, Fragen aufzuwerfen. Durch die Kombination der Bildinhalte sehen wir uns mit einem gesellschaftskritischen Moment konfrontiert.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass durch ihre spezifische Geschichtlichkeit die Found Footage-Elemente bei Makavejev dem Material, mit dem sie zusammenstoßen, eine neue Dimension hinzufügen, es interpretieren, kritisieren und in Ambivalenz auflösen können. Im Sinne Brechts fungieren sie als Verfremdungseffekt, der die ZuseherInnen davon abhält, zu sehr im Gesehenen zu versinken, und sie stattdessen zwingt, es kritisch zu betrachten (siehe auch *3.1. Herausforderung der ZuseherInnen. Trennung der Elemente*). Das Material zeichnet sich dabei oft durch visuelle/kompositorische Ähnlichkeit (Milena-Mao-Stalin; Babygymnastik-Kommunentherapie; Luv-Katyn) bei gleichzeitiger Diskrepanz des Kontextes aus.

2.3. Spielszenen

Sweet Movie erzählt auf der Spielfilm-Ebene parallel zwei Geschichten. Bis auf die Tatsache, dass beide Frauen in der Otto Mühl-Kommune landen, treffen sich die zwei Erzählungen nicht und verlaufen unabhängig voneinander.

Die eine Handlung zeigt die Abenteuer von Miss Kanada, die bei der Crazy Daisy Show, einem Schönheitswettbewerb, bei dem Frauen aus aller Welt vertreten sind, aufgrund ihrer unberührten Jungfräulichkeit gewinnt. Die grell ausgeleuchtete Show, die im Fernsehen übertragen wird, wird gesponsert von der Chastity Belt Foundation. Die Vorsitzende der Stiftung, Martha Aplanalp, ist auch gleichzeitig die Mutter des reichsten Mannes der Welt, dem Hauptgewinn der Show. Sie versichert, dass ihre Chastity Belt Foundation für Gesundheit und den „triumph of the will" – eine Anspielung auf den berühmten NS-Propaganda-Film von Leni Riefenstahl –, stehe[110]. Nicht nur ihre Ansprache, sondern auch das Szenario des Wettbewerbes wirken überzeichnet und surreal. Die Vorhänge und der Hintergrund bestehen aus glitzernder Folie, die wie Aluminiumfolie aussieht; der Doktor „Mittelfinger", der alle Frauen auf einem gynäkologischen Stuhl untersucht, kommt auf einem Einrad ins Bild; die Frauen treten durch eine Rose ein. Der Untersuchung Miss Kanadas, die den Doktor in Staunen versetzt „in all my years of practice, I have never seen anything so sweet – a rosebud"[111] und sein Gesicht wortwörtlich zum Leuchten bringt, folgt eine Aufnahme eines Wasserfalls.



Abb. 16: Dr. Mittelfinger



Abb. 17: Der Wasserfall

Der Wasserfall leitet die zweite Handlung des Spielfilmes ein, der sich auf dem Wasser abspielt und zeigt die Kapitänin Anna Planeta, die Gewässer mit ihrem „Survival"-Schiff befährt. Die Aufnahmen zeigen Anna Planeta, die Kapitänin eines Revolutions-Schiffes mit dem Kopf von Karl Marx als Galionsfigur und den Matrosen Luv Bakunin, dessen Mütze

110 *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, 00:04:03-04:19).
111 Ebd., 00:10:05-10:12.

die Aufschrift *Potemkin* trägt.



Abb. 18: Anna Planetas Schiff

Die Verbindung zwischen beiden Handlungen könnte als intellektuelle Montage bezeichnet werden: Einstellung eines Wasserfalles – Einstellung eines Schiffes auf einem Gewässer. Die intellektuelle Verbindung beider Handlungen ist das Wasser. Nach dieser Szene geschieht der Wechsel wiederum über eine intellektuelle Montage – einer Einstellung eines Hubschrauberfluges über einen Fluss. Der Hubschrauberflug versetzt uns wieder in die andere Handlung, in der der Texaner Mister Kapital der Gewinnerin des Wettbewerbs – seiner Gattin Miss Kanada – seinen Reichtum präsentiert. Ihre Hochzeit ist ein pragmatischer Akt, der dem Milliardär Geld, Zeit und Geschlechtskrankheiten ersparen soll. Seine Braut beschreibt er wie eine Ware im Supermarktregal: „No chemical substitutes. All ingredients checked and double-checked and certified pure“ und bezeichnet sie als „above all a purified sanitation system for unchecked waste“[112].

In einer Parallelmontage wird zwischen den Handlungen hin- und hergeschnitten, ohne dass sich diese treffen. Dabei können wir kontrastiv zwei unterschiedliche Ansätze von Liebe beobachten. Die Liebe zwischen der Kapitänin und dem Matrosen ist, im Gegensatz zu Miss Kanadas und Mr. Kapitals Zweckehe, geprägt von ihrer gemeinsamen Überzeugung, die sich unter anderem in ihrem Gesang kommunistischer Liedern äußert. Die beiden Seeleute idealisieren den Liebesakt zum befreienden Moment, während die Ehe für den Amerikaner und die Kanadierin ein pragmatischer Akt ist.

Miss Kanada erlebt in ihrer gemeinsamen Hochzeitsnacht, in der sie von ihrem Ehemann penibel gereinigt wird, den Schreck ihres Lebens: als ihr der Texaner seinen vergoldeten Penis präsentiert, beschließt sie, die Ehe zu annullieren. Miss Kanada wird von ihrer Schwiegermutter an einen afroamerikanischen Bodybuilder (den die Kanadierin

112 Ebd., 00:17:09-17:34.

paradoxerweise in einem Atemzug als „Hitler“, „dirty jew“ und „dirty commie“ bezeichnet[113]) abgeschoben, der sie wie ein Stück Fleisch behandelt und schließlich mit dem Flugzeug nach Paris verfrachtet. Dort lernt sie den Superstar und Sänger El Macho, einen weiteren männlichen Stereotypen, kennen. In einem leidenschaftlichen Liebesakt verkrampfen sich die beiden im Geschlechtsakt und müssen in der Küche des Eiffelturm-Restaurants vor einer Gruppe Schaulustiger voneinander getrennt werden. Ein weiterer Schritt bringt die junge Frau in die Kommune von Otto Mühl, wo sie sich jedoch sichtlich fehl am Platz fühlt. Wenn wir an den Beginn des Filmes zurückdenken – in dem Miss Kanada in einer Reality-TV-Show auftritt – stellen wir fest, dass auch ihre vorletzte Station im Film, die Kommune, den Charakter einer solchen Show hat. Ihre letzte Station ist ein Werbespot für Schokolade, bei dem sie die Anweisung bekommt, sich nackt auf erotische Weise in flüssiger Schokolade zu wälzen um die Konsumenten zum Kauf zu verführen.

Anna Planeta nutzt ihr Schiff voller Süßigkeiten auch, um zu verführen. Sie lockt nicht nur den Matrosen, den sie mit Zucker um den Finger wickelt, sondern auch Kinder mit Süßem auf ihr Schiff, verführt und ermordet sie. Ihr Schiff steht symbolisch für den Kommunismus, der im stalinistischen Terror resultierte und für das Massaker in Katyn verantwortlich zeichnete. Es ist gefüllt mit Bildnissen von Marx, Lenin, Trockij und Stalin, die auch allesamt tot sind („Everyone I loved is dead“[114], sagt sie in einer Szene und blickt dabei ironischerweise die Bildnisse kommunistischer Führer nicht die Kinder, die sie soeben ermordet hat, an). Nachdem sie den Matrosen in einem Bett von Zucker liebt, ermordet die Kapitänin ihn kaltblütig. Seine letzten Worte sind, dass er eifersüchtig war auf Vakulinčuk, den Märtyrer-Matrosen aus Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*, als dieser starb. Das Letzte, was er von sich gibt, ist ein schallendes Lachen, das von der einsetzenden Leichenstarre – diesmal der tatsächliche und nicht nur vorgetäuschte Tod – unterbrochen wird. Ist der Wunsch nach einem Märtyrer-Tod für Revolutionäre typisch? Ist der Matrose ein Opfer der Revolution? Anna Planeta hat Fotos von Revolutionären im Schiff, auch von Trockij, selber ein Opfer der Revolution. Ist Luv Bakunin ein Märtyrer oder vielmehr ein Opfer des Stalinismus, der repräsentiert wird durch Anna Planeta? Warum er sich gerade von der Kapitänin ermorden lässt, ist unklar.

In einem Akt von Reue oder Wahn verbindet Anna Planeta das Haupt von Karl Marx, überklebt die Wunden des Todes-Schiffes und hängt ihm eine Träne ins Gesicht, bevor sie von der Polizei überführt und verhaftet wird. Der Zusammenhang zwischen Katyn und

113 Ebd., 00:32:17-32:33.
114 Im Original auf Polnisch: Ebd., 01:20:54-21:06.

Anna Planeta wird spätestens am Ende des Filmes klar, als sie festgenommen wird und ihre Opfer geborgen werden: auch sie hat einen Massenmord begangen. In den letzten Minuten des Filmes sehen wir nochmals die Exhumierung der Leichen in Katyn und im Anschluss, auch schwarz-weiß gehalten, die Leichen der Kinder, die sie ermordet hat. Die Leichen ihrer Opfer werden am Ufer geborgen. Die Bilder von Katyn und den Opfern von Anna Planeta gehen visuell ineinander über[115]. Die letzte Einstellung von *Sweet Movie* zeigt die Kinder und den Matrosen, die wieder zum Leben erwachen.[116]

Der Sprung von der einen in die andere Handlung passiert oft und abrupt. Die eine zeigt den „Westen" und die andere eine Osteuropäerin, die den stalinistischen Albtraum der Revolution lebt. Nina Power betont auch die Kritik am Puritanismus: „The film's attack on American puritanism and crassness, as captured in the gynecological beauty show that opens the film, is undeniably heavy-handed."[117] Ebenso zynisch ist die Darstellung der Anna Planeta, die ihr kommunistisches Ideal über Menschenleben stellt. Die Kritik einer radikalen Form von Kommunismus, die von dessen ursprünglichen Zielen abgekommen ist, steht der Kritik am Kapitalismus diametral gegenüber. Nina Power beschreibt die Grundstimmung von *Sweet Movie* als „too-muchness"[118]:

> „The juxtaposition of images again has the disturbing effect of feeling a little too much, not right at all: if this was the effect Makavejev was after then he succeeded in spades, but it is difficult to isolate a notion of hope amid all the various minor and world-historical horrors that Makavejev parades before us."[119]

Die Hauptdarstellerin Anna Prucnal, die die Seefahrerin spielt, wurde aufgrund ihrer Rolle im Film für sieben Jahre aus ihrem Heimatland Polen ausgewiesen:

> „The erotic scenes she performed with several boys offended audiences who would prefer to see children as delicate creatures to be protected from desire rather than sexual beings in their own right. If Makavejev feels a kinship with Wilhelm Reich, however inexactly he depicts Reichian ideas, it is because he too finds himself at odds with the prevailing morality, even as it twists and turns into the twenty-first century."[120]

Die Szene ist nicht nur von Wilhelm Reich, sondern, so Makavejev in einem Interview, von deutschen Kinderbüchern beeinflusst. Geschichten wie die vom *Struwwelpeter*, *Max und Moritz* und die Märchen der Gebrüder Grimm enden häufig mit dem Tod von Kindern.

115 Vgl. ebd., 01:34:50- 01:35:11.
116 Vgl. ebd., 01:35:14- 01:35:50.
117 Power: „Blood and Sugar", S. 51.
118 Ebd.
119 Ebd.
120 Ebd., S. 44.

Fasziniert von diesen Geschichten, die die Ermordung oder den grausamen Tod von Minderjährigen zum Inhalt haben, nimmt er das Motiv von *Hänsel und Gretel* auf, die von einer Hexe kannibalisiert werden sollen.[121] Annas Schiff besteht wie das Haus der Hexe aus Süßigkeiten, mit denen sie Kinder lockt. Die Kinder sterben zwar, werden aber auch wieder zum Leben erweckt, denn Makavejev war nicht wohl dabei, die Kinder sterben zu lassen.[122] Damit hat Makavejev aber mehr mit den Gebrüdern Grimm gemein, als er meint: auch im *Rotkäppchen* und in *Hänsel und Gretel* werden die Kinder im letzten Moment vor den KannibalInnen gerettet.
In der Figur der Anna Planeta ist auch Stalin präsent. Sie ist eine Inkorporation des stalinistischen Terrors. In *Sweet Movie* gibt es keine Hoffnung mehr für Revolution, sie löst sich, mit Stalin, in faschistischer Ideologie auf. Auch Karl Marx, der als Pappmaché-Kopf des *Survival*-Schiffes auftritt, wird von Annas Schiff der Revolution instrumentalisiert. Lenin ist nur noch ein Kopf auf der Pfeife des Milliardärs, eine Ikone, von der aber keiner mehr genau weiß, wer er war.

In *Sweet Movie* wird die zunächst klar als fiktiv einzustufende Handlung von einem Ausschnitt aus *Im Wald von Katyn* heimgesucht. Der Übergang scheint plötzlich und unerwartet, und wiederholt sich am Ende des Filmes. Wie bereits im Kapitel *Dokumentarische Bilder* beschrieben, erfolgt ein weiterer drastischer Bruch zwischen dokumentarisch und fiktiv gegen Ende der Reise von Miss Kanada, als sie in Otto Mühls Kommune gebracht wird. Erst hier beginnt die Grenze langsam zu verschwimmen, als es zur Essensschlacht kommt, sich die Protagonistin nach und nach zurückzieht und zu weinen beginnt.
Während man in *Sweet Movie* durch die Spielszenen in den Film einsteigt, verhält es sich in *W.R.* umgekehrt: In beiden Fällen geschieht der Umbruch vom Spielfilm in archivarische und dokumentarische Bilder, aber *W.R.* beginnt als Dokumentation über Wilhelm Reich und sein Wirken und endet als Spielfilm. Was zunächst wie ein Dokumentarfilm sich zu präsentieren schien, wird durch die jugoslawische Handlung negiert.

Sowohl Makavejevs ältere Filme wie *Ljubavni slučaj* und *Čovek nije tica*, als auch *W.R.* und *Sweet Movie* haben für Makavejev typische starke Frauen als Protagonistinnen im

121 Vgl. Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (5/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“. In: *Youtube.* Am 24.08.2011 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=wxztf63epNk, 00:01:11-02:25, Zugriff am 30.10.2014.
122 Vgl. ebd. 00:04:13-04:50.

Zentrum des Spielfilmes. Milena Dravić in *W.R.* ist überzeugte Kommunistin und Feministin, sie liest die Zeitung *The Communist* und lebt ein „hyper-politisches“ Leben, so Parvulescu.[123]

Eingeleitet werden die Spielszenen in *W.R.* mit einer verspielten Ei-Szene im Vorspann, die von den Eröffnungs-Credits begleitet wird. Während drei der ProtagonistInnen des Filmes (Jagoda, Milena und Ljuba) einen Eidotter über ihre Hände gleiten lassen, werden die Produktionsinformationen des Filmes angezeigt. Das Ei bleibt ein sich wiederholendes Motiv: Ein späterer Einschub zeigt Milena, die ein Ei in die Pfanne schlägt, woraufhin der Zwischentitel „Filme der Sexpol“ zu sehen ist (siehe Abb. 19, Abb. 20). Auch in *Sweet Movie* gibt es eine Szene, in der Miss Kanada ein Ei über ihrem Kopf zerschlägt.[124]



Abb. 19: Milena schlägt ein Ei in die Pfanne



Abb. 20: „Filme der Sexpol“

Die erste für die Handlung relevante Szene führt die Protagonistin und ihre Umgebung ein und zeigt eine Auseinandersetzung zwischen Milena und Radmilović, ihrem Nachbarn und Ex-Freund.



Abb. 21: Milena



Abb. 22: Radmilović: „Stop, you fat Mercedes!“

Er beschwert sich darüber, dass, seitdem sie den Parteikurs absolviert hat, Milena nichts mehr mit ihm zu tun haben will und die Arbeiterklasse verraten hat. Er rebelliert, schmeißt

123 Vgl. Parvulescu: „Betrayed Promises“, S. 96f.
124 Vgl. *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, 00:52:47- 53:23).

Mülltonnen um und brüllt einen Autofahrer in einem teuren Mercedes an, der an ihnen vorbeifahren möchte (siehe Abb. 22). Sein Verhalten erinnert Goulding an die Proteste der StudentInnen von 1968 an der Belgrader Universität:

> „Radmilović, [...] who attacks a Mercedes belonging to a high party official, jumps on the hood, and shouts a slogan which had been used in the student demonstrations and festooned on university walls, 'Down with the Red Bourgeoisie!' […] He scornfully denounces symbols of consumerism, including Steak Esterhazi, Mitsuko perfume, and 'Marx Factor.'“[125]

Der vorfahrende Parteifunktionär deutet eine neue (alte) Klasse innerhalb des Kommunismus an, der Führer, Kader, Manager und der politische Apparat angehörten, und die der alten Bourgeoise ähnelte[126]. Radmilović nennt sie „red bourgeoisie“. Er wirft Milena ein solches Verhalten und somit den Verrat am Proletariat vor.

Als Milena nach Hause kommt, findet sie ihre Mitbewohnerin beim Geschlechtsverkehr mit dem Soldaten Ljuba. Über ihnen hängt ein Bild von Wilhelm Reich. Den Sex in *W.R.* beschreibt Parvulescu als:

> „the most deromanticized sex scenes in the history of cinema. It is filmed in plain daylight; it is joyous and lacks the spectacular nature of pornography. No romantic background music and no dramatic lighting. The two naked bodies are filmed in long shots that show them in their entirety without prudery or apologies.“[127]

Milena ignoriert die beiden weitestgehend, nur ein Mal fragt sie, wann sie denn fertig seien. Sie begibt sich in einen Orgon-Akkumulator, trinkt ein Bier, raucht eine Zigarre und liest: „The scene illustrates the promise, refuted by an ascetic Lenin, that the satisfaction of sexual desire in communism should be as easy as drinking a glass of water (or beer).“[128]
Milena zieht sich ihr Nachthemd an, beschließt aber dann doch, nach draußen zu gehen und schlüpft in eine Armeejacke mit entsprechender Kappe – ein Seitenhieb an das Bild maskuliner revolutionärer Instanz.[129] Nachdem sich eine Nachbarin über die Freizügigkeit der Mitbewohnerin beschwert, beginnt Milena – inspiriert von Reich – von der Unterdrückung der Sexualität in der bürgerlichen Gesellschaft und der Rolle der sexuellen Revolution innerhalb der kommunistischen Partei zu sprechen.

125 Goulding: *Liberated cinema*, S. 142.
126 Vgl. Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 35.
127 Parvulescu: „Betrayed promises“, S. 98.
128 Ebd.
129 Vgl. Ebd.



Abb. 23: Milenas Wohnhaus

Milenas feurige Ansprache für die freie Liebe wird immer wieder durch das Liebesspiel ihrer Mitbewohnerin in der Wohnung unterbrochen. Langsam versammelt sich das ganze Wohnhaus, alle schließen sich zusammen, singen und tanzen. Milena beherrscht die Massen, kommandiert sie zur Stille und zum Jubel. Obwohl der Inhalt ihrer Rede inspirierend wirkt, ist ihr Auftreten demagogisch (dies rechtfertigt auch die bereits besprochene Collage mit Bildern der Kulturrevolution).

Die Symbole der Partisanen werden von Makavejev verdreht und für seine Zwecke entwendet, zum einen der berühmte Kozara-Tanz, zum anderen Gesang, so Gouldings These:

> „In a Kozara snake dance spontaneously organized on the balconies of Milena's tenement building, a Partisan song is sung with new lyrics celebrating love and sexual freedom and ending with 'Life without fucking isn't worth a thing.'"[130]

Auch die Figur des Soldaten Ljuba parodiert einen stolzen Teil der jugoslawischen Identität, die Volksarmee.[131]

Der zweite Akt der Spielfilmhandlung zeigt Milena und Jagoda bei einem Gastspiel sowjetischen Eiskunstlaufs. Milena gefällt der Eisläufer Vladimir Ilić, der nicht zufällig den Namen Lenins trägt. Nach der Vorstellung geht sie hinter die Bühne, um Vladimir näher zu kommen und lädt ihn zu sich nach Hause ein. Vladimir ist begeistert von Jugoslawien, bewundert den selbständigen Weg der JugoslawInnen, blickt aber auch herablassend auf sie hinab, mit der Gewissheit, sie würden den „richtigen" (sowjetischen) Weg noch finden. Eine Einstellung zeigt ihn vor einem Lenin-Poster, die gleiche Pose wie sein Namensvetter einnehmend.

130 Goulding: *Liberated cinema*, S. 141.
131 Genaueres dazu: Vgl. ebd.



Abb. 24: Vladimir und sein Namensvetter

Die Affäre zwischen Milena und Vladimir wird, wie Parvulescu schreibt, zu einer Konfrontation zwischen zwei Formen des Kommunismus: „The libertarian Milena will fight the dogmatism of the Lenin-Stalin line. For his part, Vladimir will question her revisionism and lack of party discipline.“[132] Die leidenschaftliche Milena, deren Intellekt den der regimetreuen Marionette Vladimir übersteigt, verliebt sich dennoch in den dogmatischen Stereotypen, dessen Worte stets Zitate Lenins und vorgefertigte Sprechweisen sind. Milena ist auch nicht blind gegenüber diesem Dogmatismus und wirft der Form des Kommunismus, die Vladimir vertritt, vor, Trockij ermordet zu haben (hier mischt sich Fiktion mit historischen Gegebenheiten[133]), während sie die Idee der Weltrevolution bzw. der permanenten Revolution vertritt, die dem Trotzkismus entspricht und Kritik an Stalin übt.

Die Szene, in der Milena und Vladimir über die Fotografie von Hitler mit einer Gruppe von Frauen sprechen, steht symbolisch für ihre Meinungsverschiedenheiten: „Look at these women, those stupid cows, those slaves. They love.. honor.. and obey authority.“[134] In aufgeregtem Ton fährt sie fort: „With their blind allegiance, their irrationality, women espouse their ideological delusion“[135] sagt sie, während sie selbst so tut, als wäre sie erregt und Jagoda sich bereits ausgezogen hat. Für Vladimir ist dieses freizügige Verhalten der Frauen neu und verwirrend, argumentiert Parvulescu:

> „Emancipated women, like unorthodox versions of communism, 'return the gaze'. […] They challenge the center, Moscow's hold on revolutionary action, and they create their own interpretative frameworks within which to read the course of the revolution. Vladimir's response is uncompromising, tough, *of steel* (Stalin). He

132 Parvulescu: „Betrayed promises“, S. 99.
133 Vgl. Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 57.
134 Im Original auf Serbokroatisch: *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 00:55:28-55:48).
135 Im Original auf Serbokroatisch: Ebd., 00:56:05-56:16.

decapitates Milena with his skate.“[136]

Bemerkenswert ist Milenas eigenes irrationales Verhalten was Vladimir anbelangt: obwohl seine Parteilinie allem, woran sie glaubt, widerspricht, verliebt sie sich in ihn und folgt demnach selbst einer Autorität, nämlich der sowjetischen, die Vladimir repräsentiert. Sie agiert also ironischerweise nicht anders als die Frauen auf dem Foto, die sie verachtet. Auch sie folgt blind einer Ideologie, von der sie sich magisch angezogen fühlt. Dies ist einer der Widersprüche, der typisch ist für Makavejev: er verdeutlicht damit die Ambivalenz seiner Figuren und des Menschen im Allgemeinen.

Das Gespräch zwischen Milena und Vladimir wird durch Radmilović unterbrochen, der mit einer Axt die Wand zerschlägt, in den Raum eintritt und den Russen in den Wandschrank sperrt. Er parodiert dabei fröhlich ein Tito-Lied.[137]

Eine aus der Handlung isolierte Szene, die für sich steht, zeigt Milena in einer hochstilisierten, nur ein paar Sekunden langen Einstellung „Death to male fascism, freedom to female people!“[138] rufen. Diese Unterbrechung innerhalb einer Mikroerzählung ist typisch für Makavejev, der nicht völlig mit den Normen des Filmemachens bricht. Zwischenzeitliche nicht-psychologisch motivierte und sichtbare Schnitte zeigen jedoch den Bruch mit der narrativen Form noch deutlicher.

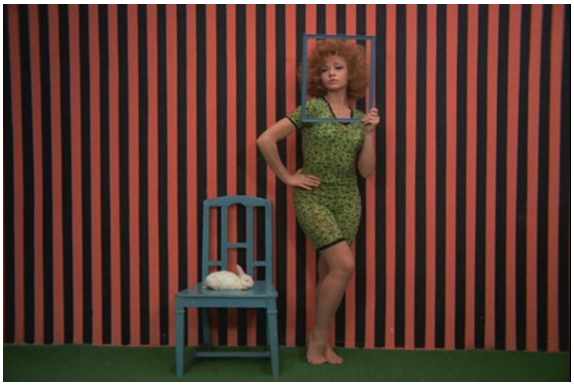


Abb. 25: „Death to male fascism“

Bei einem Spaziergang mit Milena wiederholt Vladimir Ilić eine Aussage seines Namensvetters, die in den Erinnerungen des sowjetischen Schriftstellers Maksim Gorkij überliefert sind. Das Orginalzitat aus Gorkijs Erinnerung wird fast wörtlich übernommen:

> „I know of nothing better than the Appassionata and could listen to it every day. What astonishing, superhuman music! It always makes me proud, perhaps naively

136 Parvulescu: „Betrayed Promises“, S. 100.
137 Vgl. Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 44.
138 Im Original auf Serbokroatisch: *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 01:04:34-04:36).

> so, to think that people can work such miracles! […] But I can't listen to music very often, it affects my nerves. I want to say sweet, silly things and pat the heads of people who, living in a filthy hell, can create such beauty. One can't pat anyone on the head nowadays, they might bite your hand off. They ought to be beaten on the head, beaten mercilessly, although ideally we are against doing any violence to people. "[139]

Als Milena Vladimir berührt, ohrfeigt er sie. Sie fällt zu Boden und als sie sich wieder aufrichtet, sieht sie Stalin statt des Eiskunstläufers.



Abb. 26: Vladimir ohrfeigt Milena



Abb. 27: Milena richtet sich auf



Abb. 28: Sie erblickt Stalin an Vladimirs Stelle

Die Bilder von Stalin aus dem Film *Kljatva* zeigen den Eid, den er bei Lenins Sarg schwört und eine Frau, die Stalin einen an Lenin adressierten Brief überreicht – dies besiegelt seine Nachfolgerschaft. Die Bilder von Stalin sind in dieser Szene dort platziert, wo Vladimir Ilićs Platz im Film sein sollte. In *Kljatva* blickt Stalin (Abb. 28) auf die Bank, auf der Lenin gesessen hat.[140] In Makavejevs Montage blickt er Milena (Abb. 27) an, die somit mit Lenin gleichgesetzt wird.

Wütend steht Milena auf und konfrontiert Vladimir mit seiner Frigidität und Steifheit,

139 Gorkij, Maxim: „V.I.Lenin". In: Lenin Museum and Maxim Gorky Internet Archive (www.marxists.org). 2002, http://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1924/01/x01.htm, Zugriff am 10.10.2014.
140 Vgl. Mortimer: *Terror and joy*, S. 24.

seinen falschen Idealen. Ihr aggressives Gebaren geht jedoch schnell in eine leidenschaftliche Umarmung über.

Das Found Footage-Material kommt einer Erkenntnis gleich. Auch Goulding konstatiert diesen Zusammenhang zwischen *Kljatva* und *W.R.*:

> „Stalin is the preeminent symbol of Soviet repression. In the context of the film, he gradually absorbs Lenin and takes on his guise. The contemporary symbol of the repressive Stalinist-Leninist orthodoxy is represented in the politically conditioned Russian ice-skating champion Vladimir Ilyich (after Lenin's first name) whose perfectly formed lips speak nothing but socialist cliches.“[141]

Vladimirs Worte sind zum Teil wörtliche Zitate Lenins, er verbreitet Stereotype, versteckt sich hinter einer Schablone eines Proto-Sowjets und erinnert damit an die Inszenierungen Stalins in den Filmen Čiaurelis. Letztendlich ohrfeigt und ermordet er Milena, obwohl er sich zu ihr hingezogen fühlt, da er nicht mit ihrer Freiheit umgehen kann.

Die Montage von zwei Geliebten, die durch Stalin vereint werden, findet sich auch in einem der berühmtesten Filme von Michail Čiaureli, *Padenie Berlina* (*The Fall of Berlin*, Michail Čiaureli, 1950). Der Film zeigt zwei Liebende, die sich in den Wirren des Zweiten Weltkrieges verloren haben und bei der Ankunft Stalins in Berlin wieder zusammenfinden. Ihr wiedervereinigender Kuss wird eingeleitet und gefolgt von einer Einstellung Stalins und von Lobgesängen an ihn. Der Wunsch der Frau nach ihrem Geliebten wird gleichgesetzt mit der Liebe zu Stalin, bei dem sie sich bedankt und den sie umarmt.[142] Ihr Begehren nach ihrem Geliebten wird zum Begehren des Führers. Diese Szene in *Padenie Berlina* vor Augen, erinnert Makavejevs Collage des Eiskunstläufers mit Stalin, die auch von einem Kuss gefolgt wird, stark an eine Parodie von Čiaurelis Liebenden.

In *W.R.* endet Milenas Sehnsucht nach Stalin mit dem Tod. Wir vernehmen einen Schrei und sehen Vladimir mit blutbeschmierten Händen: „Vladimir severs Milena's head from her body with his ice skates […], in an effort to reassert his authoritarian rigidity and perhaps, by metaphorical extension, to reclaim his Communist virginity from Yugoslav revisionism.“[143]

Die letzten Bilder zeigen Milenas abgetrennten Kopf rekapitulieren. In einer Leichenhalle, in der eine Autopsie vorgenommen wird, sehen wir sie ihre letzten Worte über den Eiskunstläufer sprechen: „Cosmic rays streamed through our coupled bodies. We pulsated

141 Goulding: *Liberated cinema*, S. 137.
142 Siehe die Szene im Film: Vgl. *Padenie Berlina* (*The Fall of Berlin,* Michail Čiaureli 1950, DVD, International Historic Films 2012, 02:23:06-24:40).
143 Goulding: *Liberated cinema*, S. 141.

to the vibrations of the Universe. But he couldn't bear it. He had to go one step further... Vladimir is a man of noble impetuousness.. a man of great ambition.. and immense energy. He's romantic, ascetic, a genuine Red Fascist!“[144]

Vladimir andererseits singt, scheinbar reuevoll, ein Lied von Bulat Okudžava und gesellt sich zu einer Gruppe Obdachloser, die sich an einem Feuer wärmen.

Wie bereits in *Ljubavni Slučaj*, stirbt auch in *W.R.* die emanzipierte Frau. Ihr Schicksal ist das gleiche, so Parvulescu „she ends up in a symbolic sewer. Hers is an abject body the world of order needs to reject so it can go on with its fantasy.“[145] Auch die Kanadierin in *Sweet Movie* wird „entsorgt“. Nachdem sie von Männern, insbesondere in der Kommune, ausgenutzt geworden ist und im Werbespot noch einen letzten erotischen Akt für unsere Augen performt hat, versinkt sie mit einem Stöhnen in die Schokolade – wie die Leichen in Katyn in die kühle Erde.

Zucker und Tod finden sich in *Sweet Movie* in beiden Handlungen, der Matrose stirbt im Zucker, die Kinder sterben, weil sie sich von den Süßigkeiten verführen lassen, Miss Kanadas erstickt (?) in Schokolade.

Milena in *W.R.* wird durch Stalin, der sich als Lenin ausgibt, die Kinder und der Matrose werden durch Stalin in Form von Anna, verführt und ermordet. Während Vladimir Lenins Übergang zu Stalin repräsentiert, jedenfalls aber den sowjetischen Weg, steht Milena, für den jugoslawischen:

> „Yugoslavia represents a seperate path to socialism, espousing a humanistic self-managment socialist doctrine but not always living up to its claims. It is Milena's self-appointed task to enliven self-managment and self-regulating socialism by preaching the doctrine of liberation through orgasm“[146]

Aber Milena überlebt den starken Einfluss der Sowjetunion nicht und wird von ihr kannibalisiert, ebenso wie Luv Bakunin von Anna Planeta, Vakulinčuk von der Revolution und Trockij von Stalin. Beide Filme thematisieren verschiedene Stadien des Stalinismus. *W.R.* zeigt, wie sich Stalin mithilfe von Propaganda-Filmen Lenin einverleibt. *Sweet Movie* zeigt Stalin als Faschist und Massenmörder, wenn auch Stalin selbst nur wenige Sekunden als Druck auf einem Stoff zu sehen ist.

Ihre Präsenz gewinnen diese großen Männer durch das Zitat. Aus Vladimirs Mund hören wir wörtliche Zitate seines Namensvetters. Auch Milena zitiert Lenin und Marx, indem sie

144 Im Original auf Serbokroatisch: *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 01:20:00-20:36).
145 Parvulescu: „Betrayed promises“, S. 101.
146 Goulding: *Liberated cinema*, S. 137.

aus Büchern vorliest.[147] Der Matrose in *Sweet Movie* ist ein wandelndes Zitat, alles, was aus seinem Mund kommt, sind Versatzstücke von Reden anderer.

Das große Thema beider Filme ist die vom Kalten Krieg geprägte Opposition Ost-West, Kommunismus-Kapitalismus: „The american dream“, die Werbungen, der Vietnamkrieg in *W.R.* und die Freiheitsstatue als Symbol, die immer wieder in *Sweet Movie* zu sehen ist, repräsentieren Amerika. Mr. Kapital ist ein Symbol für den Kapitalismus, seine Ehe eine Satire auf amerikanischen Puritanismus. Vladimir und Anna Planeta stehen für Sowjetrussland, Milena für den jugoslawischen Weg. Wilhelm Reich vereint beide Seiten des Spektrums und ist als reale Person kein Stereotyp, während Makavejevs Figuren – der Schwarze, der Mexikaner, der Texaner, die Kanadierin, Anna, der Matrose, Milena, Vladimir und Radmilović – allesamt Stereotype sind. Sie sind nicht psychologisch motiviert, ihre Charakterzüge sind überzeichnet. Makavejevs Figuren sind nicht als SympathieträgerInnen, sondern als Allegorien zu verstehen.

147 Vgl. Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 30.

2.4. Musik/Ton

Die Musik ist ein nicht wegzudenkender Teil des Kinos geworden. In *Unheard Melodies* erklärt Claudia Gorbman die Wirkungskraft der Musik damit, dass sie die Schwelle des Vorbewussten nicht überschreitet. Dadurch, dass sie sich im Bereich des Unbewussten bewegt, also ungehört bleibt und sich der kritischen Betrachtung durch den Zuseher/die Zuseherin entzieht, werde die psychische Konditionierung des Publikums erzielt.[148]

Gorbmans These bietet zwar einen Einblick in eine wichtige Funktion der Musik als Beiwerk des Filmes, doch ist sie nicht immer zu halten. Vielmehr ist es durchaus gängig, Musik zu benutzen, um eine Geschichte zu erzählen: „Töne werden zu Ton-Spuren, Fährten, die der Komponist durch den Film legt, oder, weit eher noch, die der Regisseur durch den Film legen läßt.“[149] Dorschel argumentiert, dass diese Spuren vom Zuseher/der Zuseherin auf bewusste Weise wahrgenommen werden. Der Musik können dabei unterschiedliche Aufgaben innerhalb des Filmes zukommen:

> „sie kann etwa Bilder ebensowohl interpretieren wie ihre Interpretation in der Schwebe lassen; sie kann filmische Schnitte markieren, aber auch überbrücken; sie erlaubt, eine Geschichte aus der Innenperspektive derer, die sie durchleben, zu erzählen, oder sie aus der Außenperspektive eines Unbeteiligten kühl, gläsern, auch spöttisch zu kommentieren.“[150]

Die Vielseitigkeit der Funktionen von Musik und Ton nutzt auch Dušan Makavejev in *W.R.* und *Sweet Movie.* Durch eine unbeteiligte Perspektive von außen, wie bei Dorschel beschrieben, wird das Geschehen kommentiert und verfremdet.

Ich möchte zunächst einige für die Collage zentrale Funktionen schematisch festhalten (die aber keineswegs das ganze Musik-Repertoire von Makavejev umfassen sollen):

1. leitthematische Funktion: ein wiederkehrendes, variierendes Motiv des Filmes ist auch in der Musik und auf der Tonebene präsent,
2. ironisierende Funktion: sarkastische Tonart, Reibungsverhältnis mit Bild oder hyperbolisch,
3. Referenzen an anderes Material des Filmes und Überlappungen von Ton und Bild (im Unterschied zu Punkt 2 ist das Ineinandergreifen der Materialien innerhalb des Filmes gemeint),
4. informationsgebend: Erzähler, Voice-Over;

148 Vgl. Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI Publishing 1987.
149 Dorschel, Andreas: „Was hat Musik im Film zu suchen?“. In: Andreas Dorschel (Hrsg.): *Tonspuren. Musik und Film: Fallstudien 1994-2001.* Graz: Universal Edition 2005, S. 17.
150 Ebd., S. 18.

Die letzte Funktion ausgenommen, die im Kapitel *Dokumentarische Bilder* als typischer Teil des Dokumentarfilmes besprochen wurde, möchte ich alle aufgelisteten Arten des Ton- und Musikeinsatzes in *W.R.* und *Sweet Movie*, die sich überschneiden und auch gleichzeitig auftreten können, anhand von Beispielen besprechen.

In *Sweet Movie* zeigt sich auf weiten Strecken der leitthematische Einsatz von Musik. Am eindeutigsten ist *Is there life* (das Stück ist von Makavejev selbst geschrieben worden) als bedeutungstragendes Motiv zu erkennen. Das extradiegetische Lied repräsentiert das im Film wiederkehrende Thema von Geburt und Tod und ist immer wieder zu hören: Beispielsweise während Miss Kanada sich aus dem Koffer, in dem sie nach Paris verfrachtet wird, zu befreien sucht, indem sie zuerst ihre Finger hinausstreckt und langsam der Rest ihres Körpers, wie bei einer Geburt, aus der Öffnung kommt[151]. Auch die zweite Spielfilmhandlung rund um Anna Planeta wird von *Is there life* begleitet.
Neben Leben und Tod ist der Mensch als Körper ein wiederkehrendes Motiv des Filmes. *Sweet Movie* stellt die extreme Position des Menschen als von der Vernunft losgelösten physischen Körper aus. Anna Planeta besingt den Menschen als Summe seiner Körperfunktionen in der allerersten Szene, einem Art Prolog des Filmes, mit dem Lied *Is it cowshit*: „On the mountain top/ I see something black/ Is it cowshit/ or my beloved?“[152]. In seiner Absurdität bringt uns das Lied zunächst zum Lachen, bei erneutem Auftauchen während des kollektiven Stuhlgangs in der Kommune und der Präsentation ebendieses, bringt es uns zum Verstummen, so konstatiert Marsha Kinder.[153] Ist der Kot Thema eines hyperbolischen Liedes, finden wir dies komisch, sind wir aber direkt mit seiner Materialität konfrontiert, fühlen wir uns abgestoßen – darin findet sich eine scheinheilige Moral einer Gesellschaft, die mit der Abstraktion (Fäkalschimpfwörter) umgehen kann, jedoch nicht mit der eigentlichen Materialität des physischen Daseins.
Den Grundgedanken eines fleischlichen Daseins trifft der diegetische lateinamerikanische Schlager von El Macho über Gewalt und Leiden, ein Fest des Blutes („so much suffering makes me high“, „river of blood, carnage, I want more, I'll scream[154]) und der Wiedergeburt („to live more I will die“[155]).
Auch *W.R.* beginnt mit dem Motiv des Lebens und Körpers: einem Herzschlag, der den Rhythmus angibt und für das Leben steht (gleichzeitig endet der Film mit dem Tod). Er

151 Vgl. *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, 00:42:26- 00:43:22).
152 Im Original auf Polnisch: Ebd., 00:01:38-02:15.
153 Vgl. Kinder: „Life and Death in the Cimena of Outrage, or, The Bouffe & the Barf“, S. 4.
154 Im Original auf Spanisch: *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, 00:45:45-46:08).
155 Ebd., 00:45:54-45:56.

leitet Reichs Überzeugung von der pulsierenden Lebensenergie, die er Orgon Energie nennt, ein: „a human heartbeat is heard – a sound-'image', introducing physical life, and a pulse“[156], so Durgnat. Das pulsierende Herz ergibt eine stimmige Collage vor dem blauen Hintergrund, der Farbe des Orgon und der Widmung an Reich (siehe *2.5. Schriftlichkeit*), die allesamt für die Philosophie Reichs stehen.
In der leitthematischen Funktion kommt der Musik und dem Ton eine bedeutungstragende und die Bildebene verstärkende Position zu, die bewusst gehört werden soll und nicht nur Beiwerk der Bilder ist.
Der ironische Einsatz von Musik und Ton hebt sich, indem er das Gesehene hinterfragt oder persifliert, noch deutlicher von der Bildebene hervor.

In *W.R.* ist die ironisierende Funktion von Ton und Musik weiter verbreitet als die thematische. Musik und Bild treten in ein Reibungsverhältnis: Beispielsweise während des pornographischen Filmes und Bildern von Reich, der ein Akkordeon spielt – „a mixed folk-choir singing a kind of hymn: 'My beloved, my fragrant flower, my Communist Party'“[157], so Durgnats Beobachtung. Diese Collage von Bild und Ton hat ironisierenden Charakter: die Kombination von Pornographie und kommunistischer Politik, bzw. Pornographie *als* politisches Programm wirkt überzeichnet. Die pathetische Komposition, die pompöse Melodie und der Chor wirken dem wilden Geschlechtsakt unter freiem Himmel entgegen. Der Chor repräsentiert den regulierten und disziplinierten Körper innerhalb einer Gruppe, während das Paar im Archivfilm ihrem persönlichen Verlangen ungebändigt folgt.
Ein fröhlicher Ton begleitet viele Szenen in beiden Filmen, aber nicht gezwungenermaßen immer positive Bilder. Dies führt zu einem deutlichen Auseinanderklaffen des Tons und des Bildes: nachdem Makavejev ein Interview im *Lewisburg penitentiary* in Pennsylvania, wo Reich 1957 starb, verweigert wird, filmt er entlang der Gefängnismauer und des -einganges, während fröhliche Volksmusik zu hören ist, die das fehlende Interview ersetzt und eine sarkastische Tonart aufweist.[158]
Auch der Einsatz von Werbung in *W.R.* produziert ein ambivalentes Verhältnis von Ton und Bild. Der Spaziergang von Jackie Curtis ist von Werbungen für Bräunungscreme und Maybelline Kosmetik unterlegt[159], was die Szene entrückt und verfremdet. Ein ähnlicher

156 Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 13.
157 Ebd., S. 16.
158 Vgl. *W.R. Misterije organizma* (*W.R.Mysteries of the Organism*, 00:10:29- 00:11:35).
159 Vgl. Ebd., 00:27:16-28:58.

augenzwinkernder Moment vereint Eva Reichs Kommentar zum „American dream“ mit Coca Cola-Werbung[160].

Der *Enzianjodler*, ein fröhliches Jodel-Lied in *Sweet Movie*, begleitet Anna Planetas Kurs auf den Amsterdamer Gewässern und will so gar nicht in die Szenerie passen.[161] Die Musik, aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen, deutet die lebensfrohe, ungezügelte Energie der Kapitänin und des Matrosen an. Auch die Hochzeitsnacht in *Sweet Movie*, die alles andere als romantisch verläuft (vgl. *2.3. Spielszenen*), ist unterlegt mit einer Musik, die nicht den Erwartungen und Konventionen entspricht: einem sanften Lied, das die Ironie des Geschehens klar verdeutlicht und im Gegensatz zu der sterilen Hochzeitsnacht steht.[162]

Durch das Auseinanderklaffen zwischen Bild und Ton (durch unpassende, unkonventionelle und schlichtweg nicht mit dem Geschehen in Einklang zu bringende Musik), entsteht ein Verfremdungseffekt, der die Spielszenen in ein anderes Licht rücken soll. Der Effekt ist meist eine Ironisierung der Bildebene.

Statt Werbung findet sich in *Sweet Movie* Propaganda in Form von sozialistischen bzw. Arbeiterliedern, als außerdiegetische und diegetische Musik, manchmal von den Figuren gesungen, immer aber in Verbindung mit dem Revolutionsschiff. Nach dem Geschlechtsverkehr singen der Matrose und die Kapitänin *Bandiera rossa*, eines der international bekanntesten Arbeiterlieder, das die rote Fahne besingt. Das Lied rückt das Geschehen sofort in ein anderes Licht und verfremdet es, indem wiederum Politik und Sex vereint werden sollen.

Je weiter beide Filme fortgeschritten sind, desto mehr Überlappungen von Ton- und Bildebene zwischen den verschiedenen Materialien sind zu hören. Das Material beginnt ineinanderzugreifen: Die Musik und der Ton von Dokumentar- und Found Footage-Material mischen sich mit dem Spielszenen und umgekehrt.

In *W.R.* geht der Gesang von Milenas Wohnhaus während der maoistischen Revolution weiter. Im Zuge der Elektroschock-Szenen sind bereits die Schreie der Gruppentherapie zu hören, während das Bild noch den misshandelten Patienten zeigt. Ein sowjetisches Partei-Lied zieht sich durch den Film – es begleitet den Auftritt der Eiskunstläufer und unterlegt die Schocktherapie, sowie Kupferbergs Aktion. Kupferberg spricht noch, während Vladimir zu sehen ist[163] und während Godfreys Arbeit.[164]

160 Vgl. ebd., 00:13:16-13:54.
161 Vgl. *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, 00:17:35-18:50).
162 Vgl. ebd., 00:20:23-21:40.
163 Vgl. *W.R. Misterije organizma* (*W.R.Mysteries of the Organism*, 00:51:58-52:05)
164 Vgl. Ebd., 01:04:54-05:35.

Auch in *Sweet Movie* finden sich gegen Ende des Filmes Überlappungen auf der Tonebene: Miss Kanadas Werbespot, eine Rede von Martha Aplanalpe und die Aushebung von Leichen in Katyn greifen ineinander; der Kameramann des Werbespots spricht bereits, während die toten Kinder zu sehen sind.[165]

Insgesamt betrachtet ist der Ton- und Musikeinsatz vielseitig, immer schafft er aber eine zusätzliche Sinn-Ebene zum Bild, ob sie nun leitthematisch, ironisch, ambig, bestärkend, Verbindungen herstellend fungieren soll. Der Ton ermöglicht eine Kritik des Gesehenen und verschiedene Assoziationen, die manchmal weniger eindeutig, manchmal aber nicht von der Hand zu weisen sind. Sie eröffnet somit einen weiten Interpretationshorizont, der teils von ZuseherIn zu ZuseherIn variieren kann und vielseitig ist. Der Ton dient als ein Verfremdungseffekt, der die Szene entrücken soll. Alle drei Funktionen haben den Einsatz von Musik und Ton als Verfremdung gemein.

165 Vgl. *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, .01:33:34-35:10).

2.5. Schriftlichkeit

Schriftlichkeit ist einerseits als dem Found Footage inhärente Schrift, andererseits als vom Regisseur hinzugefügte Worte und Sätze präsent. Makavejevs Filme werden oft von Titeln eröffnet, die die Filmtitel modifizieren, aber nicht unbedingt erklären, so Arthur.[166]. Auch *W.R.* wird mit Titeln, die eigens vom Regisseur hinzugefügt wurden, eröffnet. Sie sind als Ergänzung zum eigentlichen Filmtitel zu verstehen: „This film is, in part, a personal response to the life and teachings of Dr. Wilhelm Reich (1897-1957).“[167]; so die ersten Zwischentitel in *W.R.*, die den Film mit einer Widmung einleiten.

Der Grund für diese Titel in der amerikanischen Version des Filmes war, dass sich einige AnhängerInnen von Reich aus New York negativ zu dem Film geäußert hatten und seine Aufführung stoppen wollten, so Mortimer: „They had argued that this was not the kind of freedom that the man himself had been concerned with.“[168] Der einleitende Text soll das Verhältnis des Filmes zur Person Reich klären, indem klargestellt werden soll, dass dies nur ein von Reich inspirierter Film ist, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit stelle. Jedenfalls sind sie aber mit Reichs Philosophie verknüpft. Mortimer argumentiert auch, dass die Farbe Blau in Hinblick auf die Farbe der Orgon Energie gewählt ist.[169]

Neben Reich-bezogenen Worten sind auch produktionsbezogene „Filmed 1968-1971 in the USA and Yugoslavia“[170] und filmspezifische Informationen im Vorspann enthalten: „Luis Buñuel Award, Cannes Film Festival, 1971“; „From Cinema 5“[171].

Die Zwischentitel betonen die Paradoxie der Rezeption: *W.R.* ist auf vielen internationalen Festivals gezeigt, von KritikerInnen gewürdigt worden und hat den im Vorspann erwähnten Luis Buñuel Preis in Cannes gewonnen. Im Westen ausgezeichnet und viel diskutiert, wurde der Film in seinem Entstehungsland gesperrt. Die Sperre dauerte bis 1987.[172]

Vor diesem Hintergrund muss man die Worte im Vorspann als „Defensio“ des eigenen Filmes betrachten. Schriftlichkeit fungiert hier als kritisches Potenzial, das nicht als innerdiegetisch wahrgenommen werden kann, da es den Film, die Diegese, erklärt und kommentiert und somit als Paratext zu verstehen ist.[173] Wie bereits erwähnt, finden sich in diesem Vorspann typische Merkmale des strukturalistischen Filmes. Indem ungewöhnliche

166 Vgl. Arthur: „Escape from freedom“, S. 14.
167 Siehe *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 00:00:30).
168 Mortimer: *Joy and terror*, S. 156.
169 Vgl. Ebd.
170 *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 00:01:03).
171 Ebd., 00:01:10-01:13.
172 Vgl. Mortimer: *Joy and terror*, S. 156.
173 Zum Begriff des Paratextes vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag 1989.

Information wie Entstehung des Filmes und Details zu Reichs Leben und Werk in den Vorspann gepackt sind, wird die Funktion des Mediums Schrift hinterfragt und die Frage nach seiner eigenen Bedeutung hervorgehoben.

Eine ähnliche Funktion hat der bereits erwähnte eingeblendete Titel „Filme der Sexpol“, der als Einleitung fungiert. Einerseits als Titel für die Dokumentation über Wilhelm Reich, andererseits aber auch für die Spielszenen:



Abb. 29: Filme der Sexpol



Abb. 30: Filme der Sexpol

Die Schrift hat hier einen ironischen Beigeschmack, indem zwei Filme im Film als Sexpol-Filme ausgezeichnet werden, wir aber spätestens bei der Spielfilmhandlung wissen, dass sie nur assoziativ mit dem von Reich gegründeten Sexpol-Verein zu tun haben. Indem Schrift und Bild hier in ein Reibungsverhältnis treten und gewissermaßen ein Riss entsteht, führt dies zu einer kritischen Haltung bei dem Zuseher/der Zuseherin, der/die davon abgehalten werden soll, voreilige Schlüsse zu ziehen.

Glaubwürdig bleibt die Schrift in der Dokumentation über Reich, bei der sie, der Dokumentarfilmkonvention folgend, eingesetzt wird um Personen auszuzeichnen, indem ihre Namen kurz eingeblendet werden, während sie sprechen:



Abb. 31: Dr. Eva Reich Moise spricht über ihren Vater



Abb. 32: Peter Reich

Hier und in *Sweet Movie* wird die Schrift eher konventionell als informationsübermittelndes Medium verwendet und ist, bis auf die Credits und einem Zitat, stets Teil von Found Footage-Elementen. Der ironisierende Einsatz von Schrift, wie wir ihn von *W.R.* (insbesondere der Titel „Filme der Sexpol“) kennen, entfällt in *Sweet Movie*. Wie bereits in Bezug auf Katyn erwähnt, sind die Found Footage-Materialien in *Sweet Movie* vollständig mit Titeln ausgezeichnet und somit identifizierbar (siehe Abb. 33, Abb. 34). Die im Film inhärenten Titel werden von Makavejev bewusst nicht ausgespart und ermöglichen somit eine Kontextualisierung. Auch sie sind, wie der dokumentarische Teil von *W.R.*, der Filmkonvention entsprechend gestaltet, indem sie den Zuseher in das Geschehen einweihen und die nötige Information zum völligen Verständnis der Bilder durch die Schrift übermitteln. Sowohl bei dem Film über Katyn als auch bei dem Material zur Babygymnastik ist dies, auch aufgrund der Stummheit des Gesehenen, unablässig.

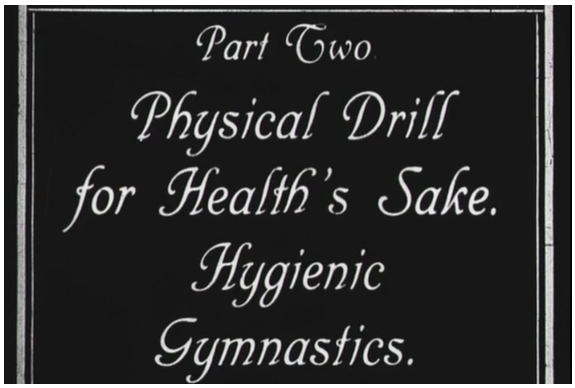


Abb. 33: Titel der Babygymnastik

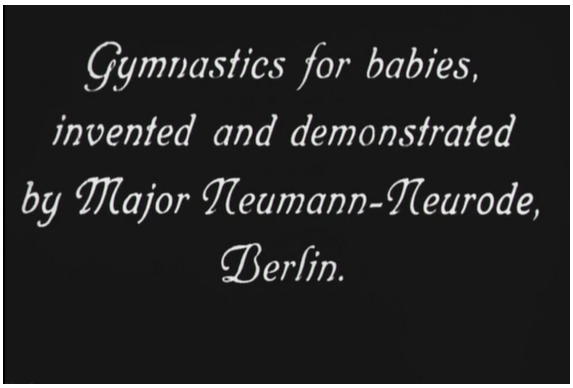


Abb. 34: Erläuterung des Archivfilmes

Als letztes Beispiel soll das Zitat, das auf den Film über Katyn folgt, betrachtet werden. Nach dem Propagandafilm wird eine rote Flüssigkeit, die wie Blut aussieht, verteilt – da es eine Farbbild ist, grenzt es sich gegen die Katyn-Aufnahmen ab. Über der blutroten Flüssigkeit ein Schriftzug, eine Collage von Schrift und Bild:

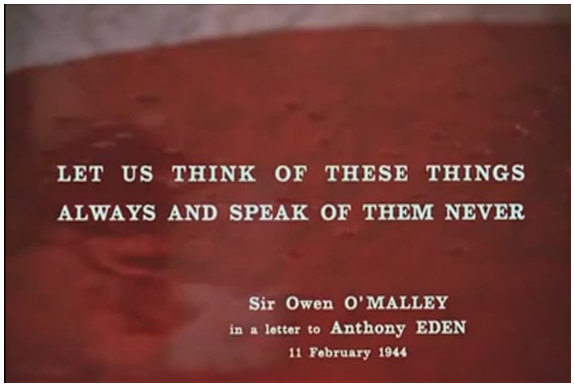


Abb. 35: Zitat von Sir Owen O'Malley

Der Auszug aus einem Brief von Owen O'Malley gibt die Tatsache wider, dass Katyn im Nachkriegseuropa bewusst verschwiegen werden sollte. Die Aussage des britischen Botschafters steht symbolisch für die Geisteshaltung der Doppelmoral jener Zeit, die vorsah, dieses Verbrechen geheim zu halten, um die Allianz mit der Sowjetunion nicht zu gefährden, das aber dennoch ans Licht kommen musste.

Die Schrift ist einerseits tatsächlich informationstragendes Medium, das die Bildebene zu kontextualisieren sucht (eingeblendete Personennamen im Dokumentarfilm, Titel von Found Footage-Elementen, die anders schwer verständlich wären), andererseits werden Schriftzüge nur assoziativ mit der Bildebene verknüpft („Filme der Sexpol“). Damit bricht Makavejev nicht völlig mit den Konventionen, insbesondere des Dokumentarfilmes, was den Einsatz von Schrift betrifft, führt aber immer wieder Momente der Reibung und der Verfremdung ein, die an Brechts Erzähler und an die bei ihm ebenso eingesetzten Zwischentitel erinnern. Indem Makavejev Reste von Konventionen beibehält – seien es narrative, schnitttechnische oder intermediale (Einsatz von Schrift) Vorgaben – positioniert er sich zwischen nicht-narrativem Experimentalfilm und klassischem narrativem Kino und zeigt sich unversöhnlich.

3. Effekte der filmischen Collage

Obwohl die Relevanz von Makavejevs Filmen nicht abgenommen hat und die darin behandelten Probleme zeitlos bleiben, ist doch anzunehmen, dass sie für das zeitgenössische Publikum weniger verständlich geworden sind. Sie sind, so wie alle Filme, Produkte ihrer Zeit: in der 1968er Revolution und in den Nachwirkungen des Kalten Krieges verankert, thematisieren sie die Aufteilung Ost-West. Dennoch möchte ich im Folgenden den Versuch unternehmen, einige in beiden Filmen dominante Beobachtungen zu den Auswirkungen der Collage festzuhalten. So unterschiedlich beide Filme inhaltlich und in ihrer Konzeption sind, so ähnlich gestaltet sich dennoch die filmische Collage von verschiedenen Elementen und deren Auswirkungen. Angefangen bei dem einfachsten Reflex, der Herausforderung der ZuseherInnen, dem zweifelsohne unmittelbarsten Effekt.

3.1. Herausforderung der ZuseherInnen: Trennung der Elemente

In beiden Filmen führte die radikale Juxtaposition unterschiedlichen Materials zu Unverständnis, Verzweiflung und gar Abneigung bei KritikerInnen und bei den KinogängerInnen. Für das Kinopublikum des 21. Jahrhunderts hat sich daran wenig geändert. Insbesondere über das provokative Potenzial der Kommunen-Szene sind sich fast alle KritikerInnen einig, über ihre Sinnhaftigkeit scheiden sich die Geister, viele sind der Meinung, dass Makavejev mit *Sweet Movie* den Bogen überspannt hatte.

Marsha Kinder beschreibt die Reaktionen als unterschiedlich, aber immer leidenschaftlich: „attacked as an hommage to Hitler, ridiculed as a 40-year-old's wet dream, and celebrated as a brilliant work of revolutionary anarchy.“[174] Als exemplarische Beispiele seien hier zwei Kritiker zu nennen, Vincent Canby und Roger Ebert (*W.R.* war, im Vergleich zu *Sweet Movie* und mit Ausnahme von Robin Wood, dessen Einwände im nachstehenden Kapitel genannt werden sollen, großteils sehr beliebt bei den KritikerInnen). Beide sprechen von Überforderung und Unverständnis. Der Kritiker der *New York Times*, Vincent Canby, schreibt im Jahr 1975:

> „a structure that its producers describe as 'open and nonauthoritarian ... made up of nonverbal elements.' This is a fairly intimidating way of saying that if you find it heavy-handed, obscure, unfunny, boring, self-indulgent and not terribly stimulating on any level, there's something wrong with you, not the movie.“[175]

174 Kinder: „Life and death in the cinema of outrage, or, The Bouffe and the Barf“, S. 4.
175 Canby, Vincent: „Sweet Movie (1974). In 'Sweet Movie,' Politics With Syrup“. In: New York Times, 10.10.1975, http://www.nytimes.com/movie/review?

Canby beschreibt *Sweet Movie* als elitär und selbstverliebt:

> „If one doesn't share Mr. Makavejev's knowledege of the history of Communism and Reichian psychology, much of it is incomprehensible. What are comprehensible are the two intercut lines of visual action, both having the style of political cartoons.“[176]

Sweet Movie gehört zu Makavejevs schwer zugänglichsten Filmen und entlässt das Publikum mit gemischten Gefühlen. Dass man diesen Film nicht „genießen“ kann, halten viele KritikerInnen und TheoretikerInnen über *Sweet Movie* fest. Canby schließt sich in seiner Kritik jenen KritikerInnen an, die den Film aufgrund seiner grenzwertigen Anhäufung provokativer Bilder, die ihn „ungenießbar“ machen, verwerfen. Andere wiederum bewundern *Sweet Movie* als Experiment und Versuch, sehen aber den Erfolg dieses Projekts unterschiedlich.

Roger Ebert gibt dem Film in seiner Kritik nur 2,5 von 4 Sternen, schätzt aber die enorme Wirkung des Filmes auf Gefühle und Denken. *Sweet Movie* sei ein Film, der, auch wenn er missfalle, das Publikum nicht loslasse und zum Denken anrege: „I didn't hate it, although it affected me in bewildering and sometimes unpleasant ways. I didn't find it a success, but I found it an audacious attempt, and it's filled with images impossible to forget.“[177] Die Unmöglichkeit, sich dem Film zu entziehen, findet sich allein schon dadurch, dass er zwar sehr oft auf Ablehnung, seltener aber auf Gleichgültigkeit stößt: „This is a movie we can't be passive about. And although we can hate it, we can't walk out of it.“[178]

Auch Kinder hält dieses Moment, das es unmöglich macht, passiv zu sein, fest: „Because of the disturbing nature of the material and the ambiguous way it is presented, at moments we may feel stupid, ridiculous, perverted, or counter-revolutionary“.[179]

Was hier für *Sweet Movie* gilt, gilt in gleichem Maße für *W.R.*: beide ziehen eine Aktivmachung der ZuseherInnen nach sich und sprechen deren Affekte direkt an. Sich gewissen Szenen zu entziehen, bleibt unmöglich. Wir können nicht anders, als uns, wie bei Ebert beschrieben, dazu zu positionieren, ob wir uns angeekelt, inspiriert, angeregt oder entlarvt fühlen, wir müssen darauf reagieren. Dies ist wahrscheinlich die wichtigste Gemeinsamkeit mit dem epischen Theater von Brecht, das seine Inhalte so präsentiert, dass

---

res=980DE2DB173FE034BC4852DFB667838E669EDE, Zugriff am 12.10.2014.
176 Ebd.
177 Ebert, Roger: „Sweet Movie“. 1.1.1975, http://www.rogerebert.com/reviews/sweet-movie-1975 Zugriff am 12.10.2014.
178 Ebd.
179 Kinder: „Life and death in the cinema of outrage, or, The Bouffe and the Barf“, S. 5.

sie das Publikum nicht einfach hinnehmen kann, sondern damit *arbeiten*, sich damit auseinandersetzen muss. Passivität ist ausgeschlossen. Verglichen mit Brecht ist der didaktische Gewinn kein zuverlässiger, wie man an dem Urteil vieler KritikerInnen ablesen kann und die provokativen Mittel, die Makavejev zu diesem Zweck verwendet, sind umstritten und oftmals zu plakativ.

Dennoch bestehen gewisse Ähnlichkeiten mit Brecht, was die Verfremdung betrifft: Beide schaffen in ihrer spezifischen Erzählweise Distanz zwischen ZuseherIn und dem Gesehenen. Hier und dort gibt es Unterbrechungen, die eine lineare Erzählweise und die Einfühlung in das Geschehen erschweren. Bei Makavejev ist es die spezifische Form der Collage, die ein Versinken in den Film nicht vorsieht, bei Brecht sind es Lieder und Kommentare, die die Illusion zerstören. Auf eine Deutungshoheit wird verzichtet, der Zusammenhang kann weitgehend vom Publikum interpretiert werden. Bei Brecht ist die kritische Auseinandersetzung mit dem Geschehen auf der Bühne das erhoffte Resultat.

In den Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* spricht Brecht von der „radikalen Trennung der Elemente“ mit dem „Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper“[180]. Die Selbständigkeit von Musik, Wort und Bild, von der Brecht spricht, ist auch eines von Makavejevs zentralen Anliegen und geht Hand in Hand mit der Collage-Methode. Das Collagieren und Zusammentragen von unterschiedlichen Materialien, so Brecht, bewirke eine Reibung, die im Gegensatz zur „Verschmelzung“ und zum „Aufwaschen“ stehe – beides Kennzeichen eines „Gesamtkunstwerks“[181], das Brecht als Konzept kritisch beleuchtet und hinterfragt. Die einzelnen Elemente sollen für sich stehen, anstatt nur ein Mittel zu sein und sich lediglich dem Inhalt zu beugen. Dies gilt insbesondere für Musik und Bild. Mit seiner Collage-Methode beleuchtet auch Makavejev den Film als Gesamtkunstwerk kritisch: gerade im Film, aber auch im Theater wird die Musik oft nur als Untermalung des Geschehens und im Hintergrund virulent. Alles ist an seinem Platz in einem derartigen Zusammenspiel: auch der Zuseher/die Zuseherin hat seine vorgesehene Rolle in diesem Spiel, er wird passiv und sich einfühlend „Teil des Gesamtkunstwerks“[182] – dies gilt sowohl für das Dispositiv Oper, als auch für den Film. Diese selbstverständlichen Anordnungen und Hierarchisierungen werden bei Brecht und Makavejev manipuliert und bewusst durchbrochen. Das Publikum hat keinen fixen Platz, sondern muss sich erst einen suchen, und der ist sicher alles andere als bequem.

Brechts Gegenüberstellung vom dramatischen und epischen Theater erweist sich für die

180 Brecht, Bertolt: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 89.
181 Vgl. ebd.
182 Vgl. ebd.

Gegenüberstellung des konventionellen Montage-Verfahrens und Makavejevs Collage-Verfahren (vor allem in Bezug auf *W.R.* und *Sweet Movie*) als fruchtbar. Episches Theater und Collage haben das „Erzwingen von Entscheidungen" der ZuseherInnen gemein (anstatt „Ermöglichung von Gefühlen")[183].

Die Musik soll im epischen Theater vermitteln (statt servieren), den Text auslegen (statt steigern!), die Musik soll Stellung nehmen (statt zu illustrieren und die psychische Situation zu malen).[184] Auch hier gibt es deutliche Schnittpunkte zum Einsatz von Musik in *W.R.* und *Sweet Movie,* beispielsweise die Werbung auf der Tonebene, die aus einem völlig anderen Kontext stammt als das Bild. Musik und Ton werden nicht (immer) eingesetzt, um das Gesehene zu unterstreichen, sie sind selbständig. In beiden Filmen tut sich die Musik meist durch ihre Eigenständigkeit hervor: sie ist bedeutungstragend, vermittelt also immer, anstatt im Hintergrund zu agieren und als bloße Untermalung zu dienen.

Indem sich beide Filme einer einfachen Interpretation widersetzen, eröffnen sie einen Raum zum Nachdenken, der den Zuseher/die Zuseherin noch längere Zeit beschäftigen soll, so Cavell: „The therapeutic effect that watching and thinking about his films seems to have upon me is possible only as a function of the sense of inclusion in an enterprise honestly in search of self-understanding."[185]

Die Beschaffenheit der Collage ermöglicht in ihrer provokativen Zusammensetzung ein entzündliches kritisches Potenzial. Die Reaktionen und Assoziationen des Publikums können und sollen unterschiedlich sein. Es gibt viele Möglichkeiten der Auslegung der Collage und ebenso viele mögliche Reaktionen darauf – damit hält auch die Veruneindeutigung Einzug. Die Beziehung zwischen den Einstellungen ist nicht intuitiv verständlich, sondern wird erst mit Betrachtung des Filmes als Ganzes plausibler. Viele Fragen, die die Filme aufwerfen, insbesondere was Sexualmoral und totalitäre Gewalt anbelangt, sind auch danach nicht vollständig zu klären, sondern dienen nur als Anreize. Weit entfernt davon, Antworten zu liefern, stellt Makavejev die richtigen Fragen.

Frank sieht in dieser Methode politisches Potenzial: „What distinguishes Makavejev's work is this very ability to make audiences see the world differently."[186] Die einfachen Antworten sind Teil des Problems und sollen vermieden werden.

> „Behind the provocation, there is a good humour that makes the director seem worthy of trust; if one watches his films with an equal good humour and an open

183 Vgl. ebd., S. 88.
184 Vgl. ebd., S. 90.
185 Cavell, Stanley: „On Makavejev on Bergman". In *Critical Inquiry*, 6/2, 1979, S. 314.
186 Frank: „For further study", S.67.

> mind, one discovers that Makavejev can be relied on to have a good reason for showing the images he does.“[187]

Die einzelnen Versatzstücke in der Collage erhalten erst in Beziehung zueinander ihre Bedeutung, indem sie einander kommentieren und ergänzen, jedoch nicht unbedingt Antworten und Lösungen präsentieren, was sie auf den ersten Blick zunächst ambig erscheinen lässt.

3.2. Zur radikalen Offenheit/Ambiguität der Bilder

Diese Offenheit der Filme führt zu unterschiedlichen Haltungen im Felde der Filmtheorie und -kritik. Als Beispiel sei hier Robin Wood genannt, der eine distanzierte Haltung zu *W.R.* einnimmt. Er betont das Nebeneinanderstellen von heterogenem Material als Methode Makavejevs, um Widersprüche, Gegensätze und Spannungen zwischen Traditionellem und Progressivem, Restriktion und Emanzipation, Einschränkungen und Freiheiten auf der sexuellen und politischen Ebene herzustellen. Makavejev hebe Unsicherheiten seiner Zeit hervor und versuche nicht, eine Lösung dieser Verwirrungen zu liefern, sondern sie nur bewusst zu machen.[188] Bewertet Wood aber diese Methode bei den frühen Filmen Makavejevs noch positiv, sieht er in *W.R.* eine Gefahr der Veruneindeutigung: „The material drawn together for the collage is much more diverse, which at once multiplies the possibilities of meaning, irony and collision, and makes the effects much harder to control.“[189] Im Vergleich zu *Ljubavni slučaj* sei das Material heterogener – dies ermögliche zwar höhere Partizipation der ZuseherInnen, führe aber zur Vagheit, so Wood. Dadurch gehe der „realistische Anspruch“ verloren: „in place of the meticulously detailed, sensitively observed 'realist' fictions of the first two films, WR offers a stylized mostly comic charade which recapitulates their thematic while largely denying the audience the sympathetic involvement“[190]. Die Balance zwischen traditionell und progressiv werde zugunsten des letzteren aufgehoben.[191]

Verglichen mit dem erwähnten *Ljubavni slučaj*, den Wood hier lobt, beschäftigt sich Makavejev in *W.R.* und *Sweet Movie* nicht mehr mit der Realität der ArbeiterInnen. Während *Čovek nije tica* und *Ljubavni slučaj* Fabriken, Rattenfänger, eine Telefonistin,

187 Ebd.
188 Vgl. Wood, Robin: „Dušan Makavejev“. In: Richard Roud (Hrsg.): *Cinema. A critical dictionary. The major filmmakers. 2. Kinugasa to Zanussi*. London: Secker & Warburg 1980, S. 656.
189 Ebd.
190 Ebd.
191 Vgl. ebd.

Liebesgeschichten und Alltagsszenen zeigen, bewegen sich die Figuren in *W.R.* und *Sweet Movie* in stilisierten, künstlichen Räumen[192]. Wir sehen sie keiner geregelten Arbeit nachgehen. Ihre Tätigkeiten sind überzeichnet, klischeehaft und haben nichts mehr mit „Realismus“ oder mit psychologisch motivierten Figuren zu tun (ein russischer Eiskunstläufer, Milena, die Verfechterin der sexuellen Revolution in *W.R.;* die Kapitänin Anna Planeta, der Matrose Potemkin, der texanische Milliardär und die Miss in *Sweet Movie*). Die Figuren haben keinen Alltag, sie sind Marionetten. Ihre Stilisiertheit macht sie zu Allegorien, die nichts mit psychologisch motivierten Figuren gemein haben. Auch in Makavejevs ersten beiden Film stehen die Figuren für etwas: die weiblichen Protagonistinnen für das Progressive, die männlichen für das Traditionelle, deren Zusammenkunft immer tragisch endet. Spannungen zwischen dem Konservativen und dem Progressiven werden auch in *W.R.* und *Sweet Movie* behandelt, jedoch schematisch: „One can argue, I think, that by reducing the 'traditionalist' side of himself to the parody-figure of the Stalinist ice-skater of *WR*, Makavejev is doing himself an injury“.[193]

Woods Argument, dass die eine Seite, namentlich die „traditionelle“ (Vladimir Ilić), schlechter wegkomme als die „progressive“ (Milena), greift zu kurz. Auch Milena und insbesondere ihre Mitbewohnerin Jagoda (die Szene, in der sie Vladimir Ilić nackt umwirbt, wirkt wie eine Farce und völlig überzeichnet) sind bloße Karikaturen und keineswegs nur positiv besetzt. In *Sweet Movie* wird die schematische Figurenzeichnung noch deutlicher hervortreten: Anna Planeta als die Verkörperung des Stalinismus, Mr. Kapital, El Macho und Miss World andererseits, deren Namen bereits ihre eindimensionale Charakterzeichnung verraten. Die Figuren sind keine SympathieträgerInnen.

Woods Kritik bleibt außerdem ungerechtfertigt bezüglich ihres Anspruchs auf einen wie auch immer gearteten „Realismus“, den Wood unter Anführungszeichen setzt und nicht weiter ausführt. Gerade die fehlende psychologische Motivierung machen *Sweet Movie* und *W.R.* zu zutiefst kritischen und ambivalenten Werken.

W.R. lässt kein eindeutiges Urteil zu Wilhelm Reich zu, zeigt seine Schüler in einem fragwürdigen Licht und präsentiert die Grenzen der sexuellen Befreiung, die in den Sechzigern so stark propagiert wurde. Beide Filme enden in einem ambivalenten Finale (Milenas abgeschlagener Kopf grinst; in *Sweet Movie* erwachen die toten Kinder zum

192 Interessant ist hier auch Andrew Hortons Interpretation des Bachtin'schen Karnevalsgelächters in Bezug auf die Filme von Makavejev: die Figuren bewegen sich in einem extraterritorialen Raum und außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen im Karnevalsraum, wo alles möglich ist. Wir befinden uns im Chronotopos des Karnevals, wo alle Oppositionen aufgehoben sind und ineinandergreifen (Leben-Tod, Liebe-Sex). Vgl. dazu Horton: „The Mouse Who Wanted to F—k a Cow“.

193 Wood: „Dušan Makavejev“, S. 656.

Leben). Die Frage, inwiefern Makavejevs Filme „radikal offen“ seien, also ein Patchwork und somit etwas Unabgeschlossenes, soll im Folgenden besprochen werden. Erfolgt die Trennung der Elemente um ihrer selbst willen? Oder drängt die Collage gezielt zu einer Ideologiekritik und zu einer kritischen Haltung?

Einerseits erfolgt die Aufspaltung der Elemente um ihrer selbst willen: Ein Zurückfallen in herkömmliche Wahrnehmungsmuster soll erschwert werden, d. h. vor allem, was Montage- und Narrationsverfahren anbelangt. Andererseits ist dieses Abweichen von der Erwartungshaltung, sei es nun von Sehgewohnheiten oder von ideologischen Eindeutigkeiten, tief verwurzelt und politisch. Das Publikum wird zur Verantwortung gezogen, es muss sich positionieren, diese Position kann und soll durchaus ambivalent ausfallen. Die Antworten auf die von Makavejev aufgeworfenen Fragen nach dem Wesen des Menschen sind nicht einfach zu beantworten.

Die Veruneindeutigung zeigt sich besonders stark in dem Material zu Katyn, das einerseits das sowjetische Verbrechen aufdecken soll, andererseits aber als Film der Nazis kritisch betrachtet werden muss. Wir haben also einerseits eine Kritik des Stalinismus, andererseits eine mit Vorsicht zu genießende Quelle – nationalsozialistische Propaganda. Dies führt dazu, dass von welcher Position auch immer man argumentieren möchte, dies verunmöglicht wird. Die Veruneindeutigung setzt sich zusammen aus der Zustimmung dem Nationalsozialismus gegenüber in Bezug auf die Position zu Katyn und der gleichzeitigen Ablehnung dessen, weil es die Nazis sind, die die Ausgrabungen „in Szene setzen“. Das Resultat ist ein gezwungenermaßen ambivalentes Verhältnis zum Gesehenen, das uns noch länger beschäftigen soll. Die Aufhebung der Hierarchien, in der die alte Funktion (Nazi-Propaganda) erhalten bleibt, ist Teil einer dekonstruktivistischen Vorgehensweise: Das Einfügen von (Found Footage) Bildern, die eine eindeutige (ursprüngliche) Aussage haben, in einen neuen Kontext, führt zu ihrer Relativierung und dazu, dass ihre ursprüngliche Intention offengelegt und gleichzeitig etwas Neues sichtbar wird. Auch Werbung hat im Allgemeinen eine eindeutige Funktion, auch sie dient, ebenso wie Propaganda, einzig dem Zweck, das Publikum von etwas zu überzeugen. Dieses sich als apodiktisch präsentierende Material setzt Makavejev ein, um einen gegenteiligen Effekt zu erzeugen, indem er es in einem fremden Zusammenhang zeigt. Die klare Intention wird durch den neuen Kontext in der Collage erweitert. Es entstehen neue Zusammenhänge und eine dem Material nicht inhärente Polyvalenz, die sich erst aus dem neuen Zusammenhang ergibt.

Dieses Moment der Unentscheidbarkeit grenzt die Montage bei Makavejev von der

Montage Eisensteins grundlegend ab. Während der sowjetische Filmemacher und Theoretiker unterschiedliche Sequenzen aufeinanderprallen lässt, um sie zu einem Argument zu vereinen, entzieht sich Makavejevs Montage einer Eindeutigkeit, indem sie die Verbindungslücke zwischen zwei Einstellungen nicht vollständig zu tilgen sucht und die Ambivalenz als zum Denken anregendes Moment bleibt. Der eine (Eisenstein) versteckt hinter der künstlerisch versierten Montage ideologischer Intentionen, der andere zweckentfremdet ideologische Produkte und stellt ein Netzwerk aus Querverweisen, Assoziationen und Widersprüchen her. Die aufeinander aufbauende Montage wird durch die dekonstruktivistische Collage ersetzt.

Der Widerwille, sich konventionellen Schnitt- und Erzählmustern anzupassen, korrespondiert mit der Ablehnung gegenüber politischen Denkschablonen. Was Makavejev interessiert, sind die verschwimmenden Grenzen zwischen Kommunismus-Faschismus, Dokumentation-Fiktion, persönlich-politisch, Freiheit-Sklaventum etc. Die Collage ermöglicht eine umfangreiche Behandlung dieser Themen, indem sie Geschichte, Ideologien und gesellschaftliche Zusammenhänge mit dem Leben des Individuums zu verbinden sucht. Die assoziative Form ermöglicht eine Aufarbeitung gesellschaftspolitischer Zusammenhänge innerhalb einer genreübergreifenden Montage.

Durgnat spricht, korrespondierend mit einer Aussage von Makavejev selbst, nicht von Ambiguität:

> „Makavejev's 'shifting gestalt', as he called it, pursues 'debate but not ambiguity', meaning, I think, debate *within* a politically unambiguous position. But he prizes ambiguity in another sense: (a) allowing different meanings for different spectators, and (b) encouraging different meanings, at successive viewings, for the same spectator.“[194]

Das Stichwort ist Diskussion bzw. Debatte, die die Filme auslösen sollen und jedenfalls auch bei KritikerInnen hervorrufen. Ambiguität entstehe erst als Resultat der unterschiedlichen Rezeption und vor allem – dies ist besonders wichtig – kann sich bei mehrmaligem Betrachten der Filme die individuelle Interpretation des Gesehenen verändern. Der Zuseher/die Zuseherin kann auch beim wiederholten Sehen der Filme neue Zusammenhänge erkennen, die möglicherweise der Erst-Interpretation widersprechen. Auch Pavle Levi spricht von Polyvalenz, die eine Debatte eröffnet und ZuseherInnen die Freiheit ermöglicht, eine Perspektive zu wählen, aber letztendlich doch eine gewisse Haltung von seinem Publikum einfordert[195] :„does in the end, implicitly presuppose a basic

194 Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 63.
195 Levi, Pavle: *Disintegration in frames. Aesthetics and ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav*

leftist political inclinations of its viewer-participants“[196]

Obwohl *W.R.* aufgrund seiner Diversität in Material und Ebenen zunächst ambig erscheint, kann er als Erzählung im weitesten Sinne klassifiziert werden, so Durgnat. Betrachtet man den Film als Ganzes, ergibt sich ein größerer Zusammenhang, aber nicht im Sinne einer herkömmlichen Erzählung, den Aufbau beschreibt Durgnat in einer Kurve:

> „Non-narrative development is implicit however – from 'hope' (Lowen) to 'shortfall' (Tuli), with Buckley/Godfrey as the 'moment of defeat'. It's a 'story' in the newspaper sense, of a sequence, of reports, adding up to a sort of 'general picture' of a broad canvas, though without continuous characters, connected events, or consequentiality of any kind“[197]

Die Entwicklung dieser Kurve vollzieht sich nicht im Sinne von psychologisch motivierten Figuren, die mit der Handlung wachsen und Hindernisse erleben. Der Handlungsraum ist die globale Frage nach der Hoffnung für die Menschheit, die in verschiedenen Etappen beantwortet wird. Von dem jugoslawischen Spielfilm spricht er als „structured in *scenes*; it's *performed*, not *narrated*. The Reich story is *synoptic* (heavily dependent on *summaries* and *evocations* of scenes and actions).“[198]

Durgnat beschreibt W.R. als klassischen Dreiakter, aber auf einer globalen Bühne:

> „The life of Reich, which opens the film, contitutes a sort of Act I. It's the 'first version' of the basic conflict, which is 'Sexual Liberation' versus a wide range of governments. Reich dies, but his ideas are resurrected by Lowen, so that Act I ends […] with the 'crystallisation' of the *subsequent* main conflict, Reich's ideas in the present.
> Act II starts hopefully, with Lowen and Jackie on one side of the Atlantic, and Milena on the other. But on both sides, complications develop. […]
> Act III – on the American side, there isn't one. Milena is made of sterner stuff, and in Yugoslavia, things turn serious. She attacks V.I. Crisis. Catastrophe. Triumph (dead, she speaks.) Apotheosis: Milena and V.I. are One. Closure it's not; as Makavejev says, the end is Open (for debate). Milena lives, therefore Reich lives. It's Game and Set to Stalinism, but not Match.“[199]

Die „Geschichten“ beschreibt er als Variationen eines Themas, jedoch mit eigenen Konflikten und Wendungen.[200] Die Katastrophe, die eintritt, ist die des Stalinismus und die des selbstverherrlichenden Fetischismus.

Dies trifft auch auf *Sweet Movie* zu. Die zu Beginn angenommene Freiheit des Menschen,

---

cinema. Stanford: Stanford University Press 2007, S. 34.
196 Ebd.
197 Durgnat: *WR – Mysteries of the Organism*, S. 58.
198 Ebd.
199 Ebd., S. 59f.
200 Vgl. ebd., S.60.

die sexuelle Revolution ist gescheitert. Die Katastrophe, die eintritt, betrifft das Schicksal aller Menschen gleichermaßen, indem ein Dogmatismus (die stalinistische Form des Kommunismus) gegen einen anderen (sexuelle Freiheit als das oberste Prinzip) eingelöst wird. Die Folgen lassen sich nur erahnen und sind nicht weniger verheerend (Chauvinismus, Machtmissbrauch, Egoismus) als die des Stalinismus (Aussonderung und Eliminierung menschlich minderwertigeren Lebens in Gulags und in Massenexekutionen).

3.3. Collage als Kritik/Parodie

Die Parodie und Kritik des Stalinismus und Kapitalismus ziehen sich wie ein roter Faden durch beide Filme. Ihre kinematographische Realisierung erfolgt allerdings unterschiedlich. *Sweet Movie* arbeitet, stärker noch als *W.R.*, mit Allegorien und Stereotypen. Dagegen ist in *W.R.* durch das Zitat und den Verweis auf außerdiegetische Inhalte (Aussagen Lenins, Anspielungen auf historische Begebenheiten) und das Einfügen von einschlägigem Material (Szenen aus *Kljatva*, Werbungen, Interviews) eine vielseitigere Darstellung möglich.

Zunächst zur Darstellung des Stalinismus in *W.R*: in *Kljatva* wird der Übergang zum Stalinismus nach Lenins Tod und die Legitimierung Stalins als Nachfolger thematisiert. *Kljatva* und andere Filme von Čiaureli sind für die Etablierung des Personenkultes der Stalin-Ära und die damit einhergehende Geschichtsfälschung mitverantwortlich, von der Milena in einer Auseinandersetzung mit Vladimir spricht.[201] Die Parodie und Kritik des Stalinismus breitet sich über die Spielszenen und das Found Footage-Material aus: Für den Wechsel von Lenin zu Stalin, den Prozess, in dem Stalin sich Lenin einverleibt (wiederum ein Kannibale), steht nicht nur der Film von Čiaureli, sondern auch die Figur des Vladimir Ilić. *W.R.* zeigt den aufkommenden Stalinismus rund um die Nachfolgerschaft Lenins und den daraus resultierenden Personenkult Stalins. Der stalinistische Terror findet in der Verbindung von *Kljatva* mit Nazi-Propaganda und in Vladimirs Mord an Milena seine Andeutung. In den Spielszenen wird Vladimir, der für den Übergang von Lenin zu Stalin steht, von der ermordeten Milena in einer der letzten Szenen des Filmes als Hitler enttarnt: sie nennt ihn „true red fascist“[202]. Der Begriff des „roten Faschismus“ ist allerdings ein ideologisch geprägter. Als Nachkriegs-Terminus, der es ermöglichte, den stalinistisch ausgeprägten Faschismus mit dem Nazi-Deutschlands zu vergleichen, wurde er zum pauschalisierenden rhetorischen Mittel im Kampf gegen den Kommunismus. Reich war einer der Ersten, der die Bezeichnung in seinem Werk *Massenpsychologie des Faschismus*

201 Vgl. *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* 01:16:45-16:59).
202 Im Original auf Serbokroatisch: Ebd., 01:20:33-20:35.

verwendete. Seine Kategorisierung des Bolschewismus als „roten Faschismus“ reiht ihn neben dem Nazismus ein. Die Bezeichnung wurde aber nach und nach Teil einer antikommunistischen Propaganda in Amerika, so Boynik.[203] Die vereinfachende Kritik Milenas beinhaltet demnach wiederum einen Widerspruch: sie kritisiert den Stalinismus, aber mit den Worten einer ideologisch geprägten Propaganda. Diese Rhetorik erinnert an die Katyn-Szenen, die ebenso ambig zu verstehen sind (Kritik am Stalinismus, aber mit propagandistischen Mitteln).

Sweet Movie ist bezüglich seiner Darstellung des Stalinismus als Weiterentwicklung von *W.R.* zu verstehen. Der Film versteht sich als Rückblick auf eine Zeit des Terrors, die sich in Katyn und Anna Planeta artikuliert. Im Gegensatz zu *W.R.* ist die Kritik abstrakt, da Stalin selbst, außer als Motiv auf einer Decke, nicht vorkommt. Die Vergleichbarkeit von Stalinismus und nationalsozialistischem Faschismus wird durch die Opfer des Massakers von Katyn legitimiert, in *W.R.* durch die Juxtaposition von Čiaurelis Film mit dem Lied „Lili Marlen“ und der Collage von Stalin mit (wahrscheinlich nationalsozialistischen) Experimenten an Patienten.
In beiden Filmen ist Stalin zentral und jedenfalls nicht als historische Figur, sondern als abstraktes Prinzip präsent, so Boynik: „Stalin is ultimately evil, and theoretically represents the highest position of abstractness; of a total elimination of anything real, concrete and human. It is the ultimate spectacle, and as such corresponds to everything that is the opposite of truth. Stalin is the ideology.“[204] Stalin ist pure Ideologie, er steht für die Negation des Konkreten zugunsten des Abstrakten.
Makavejevs Filme sind antistalinistisch, indem sie den Menschen nicht als metaphysisches Wesen, sondern als konkretes Individuum zeigen. Indem sie den menschlichen Körper ins Zentrum rücken – den geschändeten, ermordeten und der Ideologie geopferten – steuern sie dem Abstrakten in der Ideologie entgegen. Makavejevs ProtagonistInnen in den Spielszenen sind unidealisierte Menschen – Figuren mit Humor, die ihre Körperlichkeit durch Sex artikulieren[205], so Charles Warren.

Die Kritik am Kapitalismus wird vor allem an Amerika festgemacht. Sie beschränkt sich

203 Vgl. Boynik, Sezgin: „On Makavejev, on Ideology. Concrete and abstract in readings of Dušan Makavejev films“. In: Gal Kirn, Dubravka Sekulic und Ziga Testen (Hrsg.): *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema.* Jan Van Eyck Akademie 2012, S. 144.
204 Ebd., S. 142.
205 Vgl. Warren, Charles: „Earth and Beyond. Dušan Makavejev's WR: Mysteries of the Organism“. In: Charles Warren (Hrsg.): *Beyond document. Essays on nonfiction Film.* Hanover/London: Wesleyan University Press 1996, S. 206.

auf eine klischeehafte Darstellung der Konsumkultur in beiden Filmen. In *Sweet Movie* wird sie vor allem von Mister Kapital, seiner Mutter und Miss Kanada repräsentiert: „Miss World and Captain Anna Planeta, who respectively represent and more or less alegorically, the Americanized and the Sovietized forms of contemporary existence; though, as their names suggest, they are to be found everywhere.“[206] Laut Cavell treffen also östlicher Kommunismus und der Kapitalismus des Westens aufeinander, diese sind sich aber in ihrer dogmatischen Struktur sehr ähnlich.

In *W.R.* äußert sich der Angriff auf die Konsumkultur durch die dokumentarischen Teile des Filmes (Interviews mit KünstlerInnen und die Dokumentation über Reich): „While the documentary strand might offend the West, the fictional part was a provocation of the East“[207], so Frank.

Die Gegenüberstellung von Ost und West, Kommunismus und Kapitalismus in unterschiedlichen Strängen ist konstitutiv für beide Filme. Je weiter die Filme fortschreiten, desto näher rücken die Ideologien zusammen. Die schematische Darstellung von Ost-West soll den Dogmatismus dort entlarven, wo wir ihn am wenigsten erwarten und damit enthüllen, dass sich dieser gerade dort finden lasse, wo wir befreiende Kulturpraxen annehmen – beispielsweise in der Kommune von Mühl in *Sweet Movie.* Erst die Geschichte sollte den autoritären Charakter von Otto Mühls Gemeinschaft zeigen. Kritik übt Makavejev auch an Reich, seinen NachfolgerInnen und AnhängerInnen in *W.R.*: auch hier fänden sich Elitismus und Dogmatismus. In den Therapien der Reich-Anhänger, den Penis-Skulpturen von Nancy Godfrey und im Werbespot für Schokolade in *Sweet Movie* zeigt sich die Selbstverständlichkeit von Sex als Konsumartikel überdeutlich, so auch Eagles These: „All of the counter-culture Americans advocate revolutionary exercise of sexual freedom, but their actual behaviour often degenerates into forms of egotism, sexual chauvinism, narcissism, fetishism and dogmatism.“[208] In *W.R.* vereine Makavejev in der Collage Stalin und den gefolterten Patienten mit der freizügigen Kunst:

> „The penises that emerge from Nancy God[f]rey's mould are cut to the image of Stalin, who announces, 'We have just completed the first stage of Communism'. To the anthem of the optimistic Yugoslav Party hymn, we see the madman pounding his head against the wall. At *Screw* magazine, a naked woman sits on the lap of the fully clothed Tim Buckley [sic! Jim Buckley]; in the therapy sessions the women are also nearly naked before clothed doctors; Jagoda, in the Sexpol film, cavorts in the nude before luxuriously attired Vladimir Illich and Milena.“[209]

206 Cavell: „On Makavejev on Bergman“, S. 313.
207 Frank: „For further study“, S. 69.
208 Eagle: „Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev”, S. 143.
209 Ebd., S. 143f.

Obwohl Eagle falsch liegt, denn es ist nicht die jugoslawische Parteihymne, die hier zu vernehmen ist, sondern eine sowjetische Hymne, ist dies wohl die aussagekräftigste Collage im Film. Sie führt alle Ebenen zusammen und enthüllt einen Widerspruch in den revolutionären Praxen: „the leaders of the Revolution fall into the same elitist and authoritarian practices that their ideologies decry, and the followers fall into a pattern of obedience and worship.“[210]

Die Collage betone, so Gouldings These die erstarrte Natur der Revolution unter Stalins zentralisiertem, hierarchischem Dogmatismus[211], aber auch die Starrheit dessen, was wir als sexuelle Freiheit bezeichnen:

> „Scenes of sexual intercourse are separated by dissolves and inserts, which provide a structural filmic equivalent to Reich's belief that we live in an age of incomplete sexuality, in which sex has become subservient to politics, institutionalism, and dogma. This notion is further conveyed in the repetition of motifs in which arousal is followed by freezing.“[212]

Die Kritik breitet sich auf alle Formen „gefrorener Begierde“ und auf die Unterdrückung von Körperlichkeit aus, so Boyniks These:

> „[...] when euphoria and emancipation are frozen in reality and reside only as an abstraction in the memories of its believers, or its practitioners. The real problem is then that the revolution has lost its permanence or its concreteness and is recuperated into the realm of ideals.“[213]

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Makavejev die erstarrte, dogmatisch gewordene Revolution kritisiert. Er vereint in der Collage den Fetisch-Aspekt des russischen Kommunismus, vor allem unter Stalin, mit der Fetischisierung von Sex durch dessen Konsum als Ware. Die Fetischisierung von Sex im Kapitalismus wird in *W.R.* symbolisiert durch die Penis-Skulpturen, in *Sweet Movie* durch den vergoldeten Penis.

Der Schnitt in *W.R.* von Gelovani als Stalin zur Penis-Skulptur, dann wieder zu Stalin suggeriert die Verbindung dieser zwei Fetische. Beide repräsentieren als Objekte der Verehrung starr und leblos gewordene sexuelle Energie.[214] In beiden Fällen findet eine Verschiebung der sexuellen Energien in eine erstarrte Revolution statt – diese Erstarrung von Begierde findet sich immer wieder. Sex tritt bei Makavejev in Kombination mit dem Tod auf: der Matrose wird während des Geschlechtsverkehrs ermordet, ebenso wie Milena in *W.R.*

---

210 Ebd., S. 144.
211 Vgl. Goulding: *Liberated cinema*, S. 139.
212 Ebd.
213 Boynik: „On Makavejev, on Ideology“, S. 115.
214 Vgl. dazu auch MacBean: *Film and Revolution*, S. 246.

Die Vermischung von scheinbaren ideologischen Gegensätzen dient der Aufdeckung ihrer Gemeinsamkeiten. Die klischeehafte Darstellung des Kapitalismus (des „American Dream“ in *W.R.*, der Käuflichkeit von Glück in *Sweet Movie*) in Kombination mit auf den ersten Blick nicht ideologisch anmutenden Kunstaktionen in *W.R.* und der Kommunen-Gemeinschaft in *Sweet Movie* soll vor einem vorschnellen Urteil warnen.

Die kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Ideologie erinnert an die Philosophie Louis Althussers: Er argumentierte, dass sich Ideologie nicht nur dort finden lasse, wo sie für uns klar als solche erkennbar ist (Stalin, Kapitalismus). Sie findet sich gerade dort, wo wir glauben als Individuen zu handeln. Vor allem im Alltag[215]:

> „Alles das, was sich derart außerhalb der Ideologie abzuspielen scheint […], spielt sich in Wirklichkeit innerhalb der Ideologie ab. Was sich in Wirklichkeit innerhalb der Ideologie abspielt, scheint sich also außerhalb ihrer abzuspielen. Eben deshalb glauben diejenigen, die sich innerhalb der Ideologie befinden, geradezu definitionsgemäß, sich außerhalb der Ideologie zu befinden. Es ist eine der Wirkungen der Ideologie, dass durch die Ideologie der ideologische Charakter der Ideologie geleugnet wird. Die Ideologie sagt niemals: 'Ich bin ideologisch.'“[216]

3.4. Collage als Provokation oder als Gewissen?

„Some heavy stuff there... I kept it there, because I could not throw it out... Out of respect for what camera did and what people did.“[217]

Dušan Makavejev

Die Kritik an Makavejevs Filmen fußt vorwiegend auf der Annahme, sie seien voyeuristische Werke, die Provokation zum Ziel hätten. Dieser These sollen Makavejevs eigene Aussagen entgegengehalten werden. In einem Interview spricht er über seine Entscheidung, Szenen des Nazi-Propaganda-Filmes über das Massaker in Katyn in *Sweet Movie* einzubinden: „Then I discovered a place in the film where to use it. Because I thought that this material was so important, historically... In the history of cinema.“[218] Otto Mühls Kommune und Katyn haben, wie viele Teile von Makavejevs Filmen,

215 Vgl. Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. 1. Halbband*. Hamburg: VSA 2010, S. 89.
216 Ebd.
217 Vgl. Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (3/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“, https://www.youtube.com/watch?v=eKu3rT9piB0, 00:08:55-09:05, Zugriff am 30.10.2014.
218 Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (2/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“, https://www.youtube.com/watch?v=vwA-9BAk6kE, 00:12:34-12:45, Zugriff am 30.10.2014.

situationsbedingt im Prozess des Filmemachens in *Sweet Movie* Eingang gefunden. Nach dem Dreh in der Kommune, schockiert und abgestoßen von dem Resultat, beschließt Makavejev, das Material trotzdem in *Sweet Movie* zu integrieren und mit dem Katyn-Material „auszubalancieren“: „I needed something as scandalous or shocking.“[219] Im Hinblick auf das Verhältnis des Materials zueinander spricht Makavejev auch von einem Ausgleich zwischen den ermordeten Offizieren und Kindern: „to balance these children, that get eaten by this witch“. Die Jungen und die Offiziere sind beide Kinder einer „Nation“, die von einer „bösen Hexe“ verspeist und daraufhin vernachlässigt werden.[220]

Es ist eine gewisse Verantwortung gegenüber diesen Geistern, die den Filmemacher beschäftigen und die Geschichte heimsuchen, die Makavejev dazu treibt, sie in seine Filme zu integrieren. Das in der Kommune entstandene Material schockierte Makavejev, aber er verspürte eine Verantwortung gegenüber diesem Material, sei es nun noch so moralisch verwerflich, es dem Publikum zu zeigen und nicht vorzuenthalten. Gerade weil das Gedrehte der Moral widerstrebte, sollte es nicht verschwiegen und verdrängt werden. Unbequeme Fragen und Probleme der Menschheit werden in Makavejevs Filmen in Bildern artikuliert. Sie sind das Gewissen des Film so Cavell, etwas, das wir als Gesellschaft in einer verdrängten Form mit uns herumtragen, tief begraben, und das uns – wenn es wieder zum Vorschein kommt – bestürzt und schockiert: „The conscience of Sweet Movie is most hideously captured in a sequence of literal excavation – the Nazi documentary footage of German troops exhuming bodies from mass graves in the Katyn Forest.“[221].

Der verstummte kannibalisierte, ermordete Körper kommt in beiden Filmen zum Wort: Milenas abgetrennter Kopf spricht seine letzten Worte, die Leichen der vergessenen Katyn-Opfer werden zu Protagonisten, gefolterte Patienten faschistischer Regime – allesamt marginalisierte und vergessene Opfer sogenannter „großer Ideen“, abstrakter, fehlgeleiteter Religionen. Mortimer spricht von der Rehabilitierung der „tortured, slaughtered, decaying bodies of people whose lives were cut short, people loved and remembered by others“[222]. Bei Mortimer sind die Leichen der Zugang zum Verständnis von der Welt als „carnality“ (sie spricht von „carnal truth“, einem Phänomen, das alle Menschen unabhängig von ihrer

219 Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (3/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“, https://www.youtube.com/watch?v=eKu3rT9piB0, 00:06:54-06:59, Zugriff am 30.10.2014.
220 Vgl. Ebd., 00:07:27-08:05.
221 Cavell: „On Makavejev on Bergman“, S. 313.
222 Mortimer: *Joy and terror*, S. 189.

kulturellen Zugehörigkeit betrifft).[223]

Cavell bezeichnet *W.R.*, *Sweet Movie* und *Innocence Unprotected* als „films of excavation“[224]:

> „his work's digging to unearth buried layers of the psyche but also my sense that these constructions have the feeling of reconstruction – as of something lost or broken. The search at once traces the integrity […] of the indivdual strata of a history and plots the positions of adjacent strata.“[225]

Eine insbesondere wichtige Rolle nimmt Katyn ein. Der tote Körper als solcher ist der einzige Protagonist in Makavejevs Filmen, der ohne Ambiguität auskommt, auch die Musik während der Ausgrabungen hält die kompromisslose Grausamkeit fest. Die Aufnahmen hinterfragen die kommunistische Revolution, so Cavell weiter: „Was my revolution capable even of this? Has it cannibalized everything that has touched it? Is it true that the Red Army committed a mass murder of the Polish officer corps?“[226]

Die Frage danach, warum Makavejev gerade das propagandistische Material der Nazis heranzieht, um über die Verbrechen zu sprechen, bleibt offen. Problematisch erscheint in *Sweet Movie* die Auswahl des Materials: einerseits der Hygiene-Film, der mit der Kommune collagiert wird und der in der NS-Zeit anzusiedeln ist, andererseits der propagandistische Hintergrund des Katyn-Materials. Obwohl beide Filme in unterschiedlichem Maß ideologisch konnotiert sind, findet sich keine weitere Aufarbeitung dieses Umstands. Im Fall von Katyn faszinierte Makavejev die Zurschaustellung von Leichen, die von den Nazis unternommen wurde. Trotz der einmaligen filmischen Präsentation der Ausgrabung eines Massenmordes ist die Einbindung dieses Filmes zur Thematisierung des Massenmordes problematisch, da die Nazis ihn zur Relativierung eigener Verbrechen einsetzten. Diese Ebene bleibt von Makavejev unberührt. Indem er nur jene Sequenzen von *Im Wald von Katyn* verwendet, die die Ausgrabungen zeigen und die gesprochene Einleitung des Filmes ausblendet, stellt sich der Filmemacher dieser Frage nicht, sondern blendet sie aus. Stattdessen sind nur die Leichen der Opfer und deren Ausgrabung und Untersuchung zu sehen.

Makavejevs Faszination mit Katyn fußt wahrscheinlich aber gerade in der Paradoxie dessen, dass jenes Regime, das die grausamsten Gewaltverbrechen des 20. Jahrhunderts begangen hatte, auch das einzige war, das vom Massaker in Katyn sprach. Dagegen hüllten

223 Vgl. Ebd., S. 7.
224 Cavell: „On Makavejev on Bergman“, S. 312.
225 Ebd.
226 Ebd., S.313.

sich insbesondere die Sowjetunion, Großbritannien und die USA, die der Anti-Hitler-Koalition angehörten, in Schweigen und nutzten den Umstand, dass das nationalsozialistische Deutschland sich selbst mit ihrer Propaganda diskreditierte. Das Zitat von Owen O'Malley („Let us think of these things always and speak of them never"), das die Geheimhaltung von Katyn thematisiert, illustriert diese falsche Moral. Die Found Footage-Szenen sind als Kern- und Herzstück des Filmes zu verstehen, das Zitat unterstreicht die Dringlichkeit dieser Aufnahmen. Als Gewissen des Filmes brechen sie das Schweigen, das mit dem Gewaltverbrechen über Jahre und Jahrzehnte verbunden war, so Cavell:

> „For Makavejev, that conspiracy of silence, call it mass hypocrisy, is a prescription for self-administered mass death. Mere film alone cannot prove who caused and buried the corpses in the Katyn Forest, but this film direclty refuses the conspiracy of silence about it."[227]

Makavejev konfrontiert das Publikum bewusst mit der Ambivalenz der Aufnahmen: obwohl die skrupellose Aneignung des Verbrechens durch die Nazis für Propagandazwecke zu verurteilen ist, hält *Im Wald von Katyn* einen bedeutsamen Moment in der Geschichte fest. Diesen Aufnahmen wohnt etwas inne, das direkt berührt, das konkret die Ausmaße der Gewalt im Stalinismus zeigt. Mit Charles Warren gedacht, sind sie „moments of history apprehensible as such"[228].

3.5. Von der Unmöglichkeit der Gleichgültigkeit

„Sweet Movie […] follows out the idea that the way to assess the state of the world is to find out how it tastes […] which means both to find out how it tastes to you and how it tastes you, for example, to find out whether you and the world are disgusting to one another."[229]

Stanley Cavell

W.R. und *Sweet Movie* provozieren eine Reaktion der ZuseherInnen, indem sie uns auf die direkteste Weise mit der menschlichen Physis und unserer Sterblichkeit konfrontieren. Und zwar derart, dass wir aktiv auf das, was wir sehen, reagieren müssen – mit Abscheu oder Interesse. Jedenfalls aber bewirken die intensiven körperlichen und emotionalen Szenen

227 Ebd.
228 Warren: „Earth and Beyond", S. 206.
229 Cavell: „On Makavejev on Bergman", S. 318.

des Filmes – von Ekstase bis hin zu Mord und Verwesung – eine oft ebenso starke Reaktion.

Zunächst zu den Gefühlen der Abgestoßenheit und des Ekels, die insbesondere in *Sweet Movie* zum Mittel werden. Das Gefühl der Abneigung wird zum Schutzmechanismus gegen moralisch grenzwertige Vorgänge. Wenn wir von Gefühlen der Abgestoßenheit in *Sweet Movie* reden, ist vor allem die Kommune gemeint: sich mit dem Gesehenen zu identifizieren bzw. mit der Kommune zu sympathisieren wird zum Ding der Unmöglichkeit. Stattdessen nehmen wir eine Distanz zu den Bildern ein, so Powers These:

> „Sweet Movie is an extraordinarily difficult film to like or enjoy: the scenes with members of Otto Muehl's commune in which they vomit on one another, rub excrement into each others' chests, make out while covered in food […] is undeniably unpleasant, unaestheticized, and luridly shot.“[230]

Die Praktiken in der Gemeinschaft von Otto Mühl, die eigentlich für Freiheit und Emanzipation von der patriarchalen Familienstruktur stehen, haben einen unschönen Charakter. Hamblin sieht darin einen Widerspruch: „the disgusting is the very absence of autoritarian control that anti-Stalinist revolution calls for, and its opposite, as the crosscutting makes clear, is fascism.“[231] Auf der einen Seite haben wir also die bereits erwähnte Kritik am Stalinismus, an der faschistischen Körperkontrolle, auf der anderen erfahren wir, dass uns auch die direkte Opposition dessen, der totale Kontrollverlust, instinktiv abstößt, so Cavell:

> „Placed in general adjacency with the sequence of the Katyn massacre, which is also revolting, we are asked to ask ourselves what we are revolted by. What is the meaning of the revolsion? If rotting corpses make us want to vomit, why at the same time do live bodies insisting on their vitality? […] It is on this understanding that the sequence strikes me as one of innocence, or of a quest for innocence – the exact reverse of the unredeemable acts of tyrants, under whatever banner.“[232]

Ein Gefühl des Unbehagens stellt sich auch in der Szene ein, in der die Kinder von Anna Planeta verführt werden, so Kinder:

> „Although we do not actually see the children being harmed in this scene, we feel vaguely uneasy and suspect they may be in danger […] We are unsure how to react. Yet if the sexes were reversed […] we would probably condemn it as childmolesting and might even object to child actors being exposed to such eroticism.“[233]

W.R. arbeitet weniger mit Gefühlen des Ekels, zeigt aber auch unbequeme Szenen:

230 Power: „Blood and Sugar“, S. 51.
231 Hamblin: „A Cinema of Revolt“, S. 50.
232 Cavell: „On Makavejev on Bergman“, S. 316.
233 Kinder: „Life and Death in the Cimena of Outrage, or, The Bouffe & the Barf“, S. 9.

beispielsweise schreiende, sabbernde Menschen in Ekstase in den Therapien. Die Gruppentherapien werden mit gegenteiligen Praktiken eines totalitären Regimes zusammengeschnitten („Befreiung“ des Körpers wird gegen die Kontrolle des Körpers, insbesondere des „abnormalen“, ausgespielt). Auch hier fordert uns Makavejev heraus, indem er uns vor die Wahl stellt: Faschismus oder totale Selbstverwirklichung? Reichs Position in *Die Massenpsychologie des Faschismus* besagt, dass der Sieg des Faschismus nur durch die Unterdrückung der Sexualität möglich war.[234] Warum reagieren wir, die ZuseherInnen und KritikerInnen, auch auf die tabulose, egoistische Selbsterfüllung der Kommune und teilweise auf die Therapien von Lowen mit Ablehnung?

Makavejev verhandelt die Ambivalenz des Menschen, die ihn zu einem freiheitsliebenden und gleichzeitig jede abrupte Veränderung verneinenden Wesen macht. In *Čovek nije tica* und *Ljubavni slučaj* tritt diese Ambivalenz bereits zutage und hat verheerende Folgen (Gewalt und gar Tod der Protagonistinnen). In *W.R.* thematisiert er die Problematik einer zu schnell vollzogenen Revolution, so Powers These: „'Can we organize liberation step-by-step?' Makavejev asks in one interview, mourning the all-too-quick slippage from repression to release to commodification.“[235] Dieses Thema wird auch in den früheren Filmen von Makavejev verhandelt und zeigt sich, wie bereits in Bezug auf Robin Wood besprochen, im Kampf zwischen Progressiv und Konservativ immer wieder. Makavejev beschäftigt das Zerbrechen einzelner Individuen am Übergang hin zum Progressiven, einer Transition, die oft zu schnell erfolgt und deswegen nicht erfolgreich sein kann. Die stufenweise Befreiung, die Makavejev in *W.R.* vorschlägt, löst sich in *Sweet Movie* auf, so Power: „With *Sweet Movie*, Makavejev deliberately forgets his step-by-step of liberation and opts instead for a study in revulsion, bodily and conceptual. The major sensation conjured up by Sweet Movie is disgust“[236]

Hier ist unsere Artikulation von Abneigung als konstruktives Mittel zu verstehen. Cavell findet darin eine Hoffnung für die Menschheit:

> „The film attempts to extract hope – to claim to divine life after birth – from the very fact that we are capable of genuine disgust at the world; that our revoltedness is the chance for a cleansing revulsion; that we may purge ourselves by living rather than by killing, willing to visit hell if that is the direction to something beyond purgatory; […] It is a work powerful enough to encourage us to see again that the tyrant's power continues to require our complicitous tyranny over ourselves.“[237]

234 Vgl. MacBean: *Film and revolution*, S. 232.
235 Power: „Blood and Sugar“, S. 49.
236 Ebd.
237 Cavell: „On Makavejev on Bergman“, S. 319.

3.6. Visuelle Verwandtschaft von collagierten Bildern – unterschiedliche Reaktionen?

Die Collage bewirkt eine Verfremdung, die oft zusätzlich verstärkt wird durch die Ähnlichkeit der aufeinanderfolgenden Bilder. Verschiedene Komplexe, die thematisch nicht zusammengehören (Katyn und die toten Kinder, Babygymnastik und die Kommune, Katyn und der Werbespot, Mao und Milena), werden durch visuelle Verwandtschaft mithilfe der Collage zusammengedacht und dem Zuseher/der Zuseherin dadurch neue Zusammenhänge aufgetan, jedoch nicht aufgezwungen. Die Collage dient als Verfremdungseffekt, indem sie zwei nicht direkt miteinander zusammenhängende Sachverhalte vereint. Die visuelle Ähnlichkeit gaukelt uns eine Verwandtschaft der Bilder vor, die wir intuitiv erkennen, deren Zusammenhang aber nicht immer deutlich hervorgeht.
Im Falle der Collage der Opfer von Katyn mit den Opfern von Anna Planeta ist die intellektuelle Verbindung zwischen den Bildern gegeben und erinnert an Eisenstein. Die visuelle Verwandtschaft der Bilder ist auf inhaltlicher Ebene (tote Unschuldige auf kalter Erde) als auch in der Komposition (Bilder in Schwarz-Weiß) gegeben:



Abb. 36: Ein Opfer des Massakers wird geborgen



Abb. 37: Die Opfer von Anna Planeta

Die visuelle Spiegelung zeigt an, dass der Zusammenhang der Bilder nicht diffus ist. Sowohl die Spielszenen mit Anna Planeta, als auch der NS-Film reflektieren sowjetische Gewaltverbrechen. Dagegen ist die Reaktion als ZuseherIn auf das archivarische Material deutlich von dem Umgang mit in Spielfilmen ermordeten Figuren zu unterscheiden: während wir Mord im Spielfilm gewohnt sind, schockieren uns die ohne Umschweife eingefügten Bilder des historischen Massenmordes, die verweste Körper zeigen.

Kompositorische Ähnlichkeiten finden sich auch in den Bildern der Kulturrevolution und Milenas „Revolution“ (siehe Abb. 08 & 09) in *W.R.* Makavejev lässt Milena und ihr Publikum genau so durchs Bild gehen wie Mao und seine Gefolgschaft. Durch die Nachahmung der Bewegung sind die Bilder intellektuell verbunden. Auch hier, wie im

oberen Beispiel kann ein Zusammenhang zwischen den Bildern hergestellt werden: die Komposition dient dem Vergleich Milenas mit anderen Revolutionen, die in ihrer Anfangsphase vielversprechend wirkten, sich aber als bürokratisch und erstarrt herausstellten. Die Collage soll den demagogischen Charakter von Milenas Rede unterstreichen, so auch Eagles These:

> „she is placed in visual compositions that are direct allusions to Soviet ideological films of the 1920s; her style is demagoguery. She smokes a cigar, Castro-like, and is elitist in her rejection of Radmilović. In one shot she leads a procession of workers along a tenement walkway (which resembles the one in Eisenstein's *Strike*)“[238]

Nicht in jeder Collage wird der Zusammenhang der verknüpften Bilder verständlich: die Collage des Schokolade-Werbespots und der Opfer von Katyn sind nicht inhaltlich zusammenzudenken, ihre Verwandtschaft bleibt visuell: Miss Kanadas langsames Versinken und Ersticken in der Schokolade mit offenem Mund erinnert uns an die Opfer von Katyn, die voller Erde und halb zersetzt, aus dem Massengrab geholt werden.[239]
Die visuellen Ähnlichkeiten vieler collagierter Bilder sind derart offensichtlich, dass wir sie intuitiv erkennen: wie auch im Falle der Bilder des Babys und der Kommune, die aufeinanderfolgen. Sie sind zwar visuell verwandt, berufen sich inhaltlich aber auf zwei völlig gegensätzliche Formen des Umgangs mit Körpern. Hier hat die Collage zur Funktion, Fragen aufzuwerfen. Das Aufeinandertreffen des Materials verleiht den Bildern eine neue Dimension und verhindert das Versinken in den Film. Die Juxtaposition führt in jedem Fall zur Verfremdung der Bilder. Warum empfinden wir die Körper und ihre Flüssigkeiten in der Kommune abstoßend, während die Werbung, in der Miss Kanada mitspielt, sinnlich und sexuell wahrgenommen wird?[240]

Der Begriff der intellektuellen Montage ist im Allgemeinen nicht auf alle Collage-Momente anwendbar. Zentral für die Juxtaposition sind zeitweise „Schummler“ („honest cheating“[241]) von denen Boris Buden spricht: Einerseits die Elektroschockszenen, die den Anschein machen, als würden sie mit Stalin zusammenhängen, andererseits die Sexpol-Titel. Spätestens bei der zweiten Einblendung der Titel vor den Spielszenen, beginnen wir an deren Glaubwürdigkeit zu zweifeln. Durch die Titelgebung wird der Zuseher/die

238 Eagle: „Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev”, S. 143
239 Vgl. ebd., S. 146.
240 Siehe auch vgl. Frank: „For further study“, S. 67: „he also asks them [the audience] to examine why they react so strongly to one scene and perhaps less strongly to a more familiar scene that is, at base, quite similar. The conclusion of *Sweet Movie*, for example, juxtaposes the extreme bodily explorations of a Actionist commune with a television ad where Miss Canada writhes naked in a pool of melted chocolate.“
241 Buden: „Behind the Velvet Curtain“, S. 123.

Zuseherin getäuscht und dazu angeregt, das Gesehene zu hinterfragen, den Bildern zu misstrauen. Dieses Misstrauen breitet sich auf die Länge der Filme aus und lässt uns an der Collage, der Titelgebung, den Bildern zweifeln. Die Musik bestärkt dieses Misstrauen. Hier, wie so oft in *W.R.* und *Sweet Movie,* zeigt sich der Bruch mit Gesetzmäßigkeiten: Die teilweise Einhaltung der intellektuellen Montage lässt nicht auf alle Collage-Momente schließen. Die Unversöhnlichkeit mancher Momente der Collage, die sich nicht klar einordnen lassen, führt dazu, dass uns definitive Bedeutungen entgleiten.

3.7. Unentscheidbarkeit: Realität/Inszenierung/Albtraum

Der Umgang mit heterogenem Material in seinen Filmen unterscheidet Makavejev von anderen FilmemacherInnen seiner Zeit. Er ist zwar im Kontext des europäischen Nachkriegskinos einzuordnen, das sich als Alternative zu Hollywood sah, unterscheidet sich aber von bekannten RegisseurInnen dieser Zeit (wie beispielsweise Jean-Luc Godard, mit dem er gerne verglichen wird) in seiner Herangehensweise zum Medium Film, so Paul Arthur:

> „his key contribution was to enhance the mobilization of documentary materials within a fictional framework-- in a manner that claimed the former as equal epistemological partner, not simply textual supplement or invidious dose of the Real (as in Godard's insertion of ironic or self-deflating quotations from extant films).“[242]

Das Dokumentarische wird „mobilisiert“, nicht um etwas von der Realität in den Spielfilm einkehren zu lassen, sondern um vielleicht gerade seine Inszenierung und die Grenzen – des Dokumentarischen einerseits und die verschwimmende Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm andererseits – zu zeigen. *W.R.* beginnt als Dokumentation, die unerwartet in einen Spielfilm mündet. Dadurch wird die erzwungene Aufteilung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, die nicht dem Charakter von Filmen entspricht, hinterfragt. Beide Formen sind immer ein Mischungsverhältnis. Dies zeigen auch die Spielszenen in *W.R.* anhand von immer wieder eingebrachten Hinweisen auf historische Gegebenheiten: Fakten und Anspielungen mischen sich in die Fiktion (Milenas Bildnisse von Hitler, Reich und Freud, historische Tatsachen, die angesprochen werden, wie die Ermordung Trockijs). Auch die Porträts von KünstlerInnen in *W.R.* weisen ein Mischungsverhältnis von dokumentarischen Interviews und Selbstinszenierung auf. Die Minidokumentationen über die KünstlerInnen, die sich als inszenierte Selbstdarstellungen entpuppen (Jackie Curtis

242 Arthur: „Escape from freedom“, S. 1.

und Betty Dodson), sind nur ein Beispiel. Die Performance von Kupferberg ist die einzige aus dem Performance-Komplex in *W.R.*, die ihre Selbstinszenierung nicht versteckt und somit den ganzen Komplex entlarvt. Kupferberg porträtiert gewaltbereite, republikanische Politik, indem er auf Stereotype zurückgreift. Er zitiert Muster, die derart überzeichnet sind, dass sie nur auf Stereotype verweisen und ihre Inszeniertheit hervorheben.

In *Sweet Movie* gibt es keine typischen Auszeichnungsmerkmale für den Dokumentarfilm (Voice-Over, Interviews) und damit auch keine klare Aufteilung in Spiel- und Dokumentarszenen. Die Beimischung von Dokumentarischem in den Spielfilm ist durch die reale Angst von Carole Laure vor der Kommune vertreten. Anstatt der Rolle der Miss Kanda sehen wir die Reaktionen der Schauspielerin auf der Leinwand. In den Kommunen-Szenen wird das Dokumentarische unkenntlich in den Spielfilm gemischt. Was zu Beginn noch wie ein Spielfilm erschien, wird durch die Kritik der Möglichkeit eines solchen durchbrochen. Denn die Kommunen-Szenen sind geprägt von Selbstinszenierung.

Die Unkenntlichkeit von Dokumentation und Spielfilm zeigt sich in den Spielfilmen über Stalins Leben, für die *Kljatva* in *W.R.* steht: sie wurden nicht nur der Öffentlichkeit als Dokumentationen über Stalins Leben verkauft, auch Stalin selbst begann an ihren Wahrheitsgehalt zu glauben. Dass ideologische Wahrheiten im Allgemeinen stark inszeniert erscheinen, zeigt Makavejev immer wieder: von den Bildern der Kulturrevolution, über Stalin-Filme bis hin zum Katyn-Film.
Die schlafwandlerischen Wahrheiten beschreiben sich am besten mit der Verwechslung des Konkreten und Abstrakten, von der wir bereits in Bezug auf Stalin gesprochen haben.[243] Boynik vergleicht den Charakter totalitärer Regime mit einem (Alb-)Traum, ihre Logiken sind nicht rationalisierbar und stets absolut.[244]
In der Musik findet sich eine akustische Realisierung dieses Umstandes. Manos Hatzidakis' Musik während der Katyn-Aufnahmen und die liturgische Musik während der Verführung der Jungen veranschaulichen den (alb-)traumhaften Charakter des Geschehens. Die Überlappungen der verschiedenen Materialien verstärken diese Unentscheidbarkeit zwischen Realität, Inszenierung und Traum. Indem sich Found Footage, Spielszenen und Dokumentation überschneiden und vermischen, wird auf eine Untrennbarkeit bestanden, so argumentiert auch Cavell:

243 Vgl. Boynik, Sezgin: „On Makavejev, on Ideology“, S. 142.
244 Ebd., S. 144f.

> „*Sweet Movie* is, […] the most original exploration known to me of the endless relations between documentary and fictional film, incorporating both; […] an original exploration of the endless relations between reality and fantasy. Its use of documentary footage declares that every movie has a documentary basis – at least in the camera's ineluctable interrogation of the natural endowment of the actors, the beings who submit their being to the work of film.“[245]

W.R. und *Sweet Movie* thematisieren nicht nur das Verhältnis von Realität und Inszenierung, Dokumentation und Fiktion, sondern auch die Beziehung zwischen Realität und Albtraum. Beide Filme bestehen auf die Ununterscheidbarkeit durch die ständige Durchmischung und das Ineinanderfließen dieser Konzepte. Sie arbeiten an der Dekonstruktion der Aufteilung zwischen Dokumentar- und Spielfilm, indem sie an deren Grenzen operieren. Gleichzeitig verbinden sie diese Konzepte in einem ununterscheidbaren Weder-Noch. Makavejev macht es sich zur Eigenart, beliebig lange im klassischen Muster des narrativen (*Sweet Movie*) oder dokumentarischen Filmes (die dominante Reich-Dokumentation in *W.R.*) zu bleiben, bevor ein plötzlicher Bruch eingeleitet wird. In *Sweet Movie* wird die Selbstdarstellung der Kommune vor einer Kamera zum Reality-TV-Erlebnis, bei dem eine Schauspielerin auf das, was ihr widerfährt, reagieren muss. In *W.R.* fließen historische Ereignisse, Personen und Reden in die Spielszenen ein.

245 Cavell: „On Makavejev on Bergman“, S. 312.

4. Schlussbetrachtung. Dekonstruktion von Ideologien

Diese Arbeit unternahm den Versuch, mithilfe des Begriffes der Collage die Materialdichte von *W.R.* und *Sweet Movie* zu untersuchen. Aufgrund des Bruchs mit der „klassischen", kausalen Narration wurde die Collage als produktivere Kategorie gegenüber der herkömmlichen Montage, dem unsichtbaren Schnitt und der intellektuellen Montage Eisensteins vorgezogen. Die politische Dimension der Abgrenzung von herkömmlichen Narrationsmustern wurde angedeutet und schließlich auch verifiziert, indem festgestellt wurde, dass die Collage der Kritik des Stalinismus, Kapitalismus und letztendlich auch von Ideologien im Allgemeinen dienen sollte. Das Abweichen von klassischen Narrationsweisen, Sehgewohnheiten, Erwartungshaltungen und ideologischen Eindeutigkeiten ist bezeichnend für beide Filme, die hier behandelt wurden.

Wie bereits im Kapitel *2.1. Dokumentarische Bilder* reflektiert, ist das Kameraauge bei Makavejev stets ironisch: das Exkludierte und Ignorierte wird bereits in seinen frühen Filmen thematisiert und bleibt auch später virulent. Makavejev kritisiert die dokumentarische Praxis, indem er etwas Unerwartetes, ein Nebenprodukt dessen, was dokumentiert werden soll, zeigt. Der ungewöhnliche Blickwinkel, der komischen Charakter hat, zeigt die Künstlichkeit der dokumentarische Praxis, die etwas ausblenden muss, um das Objekt der Dokumentation zu zeigen. Dieser Effekt der Verfremdung zeigt die Dokumentation als inszenierte Darstellung der Wirklichkeit und als stete Durchmischung von Dokumentation und Spielfilm.[246]

Das Found Footage-Material ist durch seine Geschichtlichkeit geprägt und eröffnet einen außerdiegetischen Kontext. Dies gilt insbesondere für das propagandistische Material, das in *W.R.* und *Sweet Movie* zweckentfremdet wird. Die Materialanalyse hat gezeigt, dass das Found Footage/Archivmaterial und das Dokumentarmaterial einander zwar politisch diametral gegenüber stehen, jedoch ihre Kompilation eine Verfremdung durch ein Näherrücken der Gegensätze bewirkt. Das Material, das kombiniert wird, erhält eine neue Dimension, es wird durch die Kombination interpretiert und kritisiert.

Die Musik und der Ton dienen der Verfremdung: Sie können die Bildebene interpretieren, verstärken, ironisieren. Sie ermöglichen eine Kritik des Gesehenen und verschiedene

246 Genaueres dazu vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary.* Bloomington/Indianapolis u. a.: University Press 2001, S. 1: „Every film is a documentary. Even the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produced it and reproduces the likeness of the people who perform within it."

Assoziationen. Der Einsatz von Ton variiert zwischen stimmigen Ton-Bild-Collagen, wie beispielsweise dem Herzklopfen in *W.R.*, und nicht stimmigen, ambigen Collagen, die Ironien aufzeigen, wie beispielsweise bei der Kombination von politischen Liedern und Sexszenen und während der Elektroschocktherapien. Die Erwartungen der ZuseherInnen werden untergraben und es entsteht ein Reibungsverhältnis von Bild und Ton. Auch der Einsatz von Werbung auf der Tonebene dient der Verfremdung des Bildes. Es kommt immer wieder zu Überschneidungen von Ton und Bild, die auf anderes Material des Filmes verweisen und nicht harmonisieren.

Der Einsatz der Schrift zeigt, dass Makavejev nicht völlig mit den Konventionen bricht, dokumentarische Konventionen für den Einsatz von Schrift werden teilweise befolgt. Makavejev führt aber auch Momente der Verfremdung ein, die an Brechts Erzähler und an die bei ihm ebenso eingesetzten Zwischentitel erinnern: Durch den strukturalistischen Einsatz von Schrift wird andererseits eine Meta-Ebene hergestellt und auf außerdiegetische Gegebenheiten verwiesen.

Die Spielszenen stellen in ihrer stark überzeichneten Form eine ironische Zuspitzung der Themen Kommunismus, Revolution und Kapitalismus dar. Die Figuren sind nicht psychologisch motiviert, sie sind Stereotypen. Ihre Funktion ist nicht die von SympathieträgerInnen, sie fungieren als Allegorien.

Indem Makavejev Reste von Konventionen beibehält – narrative, schnitttechnische oder intermediale (Schrift) – positioniert er sich zwischen nicht-narrativem Experimentalfilm und klassische-narrativem Kino und zeigt sich unversöhnlich.

Mit Brecht wurde eine Trennung der Elemente zugunsten einer Verfremdung argumentiert. Der Verfremdungseffekt zeigt sich in Unterbrechungen (unerwartete Kompilation von unterschiedlichen Materialien) und in der Kommentierung und Ironisierung durch Musik/Ton und Schrift. Die zurückgelehnte Rezeption durch den Zuseher/die Zuseherin wird durch dieses Verfahren erschwert. Durch die Wechselwirkung zwischen Archivmaterial, dokumentarischen Bildern und Spielszenen werden Ambivalenzen aufgezeigt. Der Zuseher/die Zuseherin wird eingeladen, sich selbst zum Gesehenen zu positionieren, ja die Ambiguitäten aufzulösen.

Einige Collage-Momente bleiben allerdings unauflöslich: auf Bilder von Therapien in *W.R.* folgt eine kurze Einstellung in einer Sackgasse, in der eine Katze in einer Mülltonne und ein Graffiti „Be alive“ zu sehen sind. Auch die Szene mit den Eiern in *W.R.* und Anna Planetas einleitender Gesang (*Is it cowshit*) in *Sweet Movie* stehen für sich. Obwohl diese

Sequenzen nur wenige Sekunden dauern und sich nicht in den restlichen Film fügen, sind auch sie für Makavejevs Collage relevant. Sie verdeutlichen das Anliegen, Film jenseits des Zwanges der Bedeutungsgenerierung zu inszenieren.

Es wurde auch gezeigt, dass die Anordnung von Collage-Bildern unterschiedlichen Materials auf Ähnlichkeiten (*3.6. Visuelle Verwandtschaft von collagierten Bildern – unterschiedliche Reaktionen?*) aufgebaut werden kann. Die Bilder sind zwar visuell verwandt, stellen aber inhaltlich Gegensätze dar. Sie sind unterschiedlichen Kontexten entnommen. Die Collage kann wie eine intellektuelle Montage (als Beispiel wurde die intellektuelle Verbindung durch das Wasser in den Spielszenen genannt, siehe *2.3. Spielszenen*), manchmal sogar wie eine konventionelle Montage funktionieren. Bezeichnend ist aber das wiederholte Abweichen von diesen Konzepten. Makavejev spielt mit Konventionen, er zitiert Eisenstein, radikalisiert die intellektuelle Montage.

Das Collagieren zieht die Unkenntlichkeit von Realität, Inszenierung und Albtraum nach sich, indem an den Grenzen von Dokumentar- und Spielfilm operiert wird. Während sich in *W.R.* noch typische dokumentarische Mittel wie Interviews und Voice-Over finden lassen, sind diese in *Sweet Movie* nicht vorhanden. Die Durchmischung von Dokumentation und Inszenierung wird in Kupferbergs Aktion, den Selbstdarstellungen von Jackie Curtis, in der Kommune (Kommune als Reality-Show) und in der Inszenierung von Leichen in *Im Wald von Katyn* angedeutet.

Die Collage dient als Instrument für die Kritik und Parodie am Kommunismus und Kapitalismus. Die Gegenüberstellung dieser Ideologien sollte ihre Ähnlichkeiten entlarven und Dogmatismus gerade dort aufdecken, wo wir ihn nicht erwarten. Collage fungiert als Mittel zur Dekonstruktion von Ideologien. Ein offen angelegter Diskurs soll durch die Darstellung von Ambivalenzen ermöglicht werden (wir werden vor die Entscheidung gestellt: Faschismus oder absolute Freiheit?). Durch Gefühle von Abgestoßenheit und Ekel, die beispielsweise die Kommunen-Szenen in uns hervorrufen, sehen wir uns mit der Ambivalenz zwischen dem Wunsch nach Freiheit bei gleichzeitiger Abgestoßenheit vor ihrer ungezügelten Auslebung konfrontiert. Mit einem passenden Zitat von Kinder, möchte ich diese Arbeit beenden, ohne diese Ambiguitäten aufzulösen:

> „everyone, despite his or her political context, is forced to experience life as a paradoxical mixture of joy and pain, control and anarchy, sugar and shit. We are trained by our culture to like sugarcoating, which makes us more susceptible to political manipulation. Sugar is biologically related to both energy and anxiety. […] Makavejev insists on the ambiguities. Anything sweet is bound to be dangerous – even this funny anarchistic movie.“[247]

247 Kinder: „Life and Death in the Cimena of Outrage, or, The Bouffe & the Barf“, S. 9.

5. Literaturverzeichnis

Altenberg, Theo: *Das Paradies Experiment. Die Utopie der freien Sexualität – Kommune Friedrichshof 1973–1978*. Wien/Zurndorf: Triton Verlag 2001.

Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. 1. Halbband*. Hamburg: VSA 2010.

Arthur, Paul: „Escape from freedom. The films of Dušan Makavejev". In: *Cineaste* 27/1, 2001, S. 11-15.

Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film Art*. New York/St. Louis u. a.: McGraw-Hill [4]1993.

Boynik, Sezgin: „On Makavejev, on Ideology. Concrete and Abstract in the Readings of Dušan Makavejev Films". In: Gal Kirn/Dubravka Sekulić/Žiga Testen (Hrsg.): *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema and its Transgressive Moments*. Maastricht: Jan Van Eyck Akademie 2012, S. 106-152.

Brecht, Bertolt: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

Buden, Boris: „Behind the Velvet Curtain. Remembering Dušan Makavejev's W.R.: Mysteries of the Organism". In: *Afterall* 18/2, 2008, S.118-126.

Cavell, Stanley: „On Makavejev On Bergman". In *Critical Inquiry* 6/2, 1979, S. 305-330.

Dorschel, Andreas: „Was hat Musik im Film zu suchen?". In: Andreas Dorschel (Hrsg.): *Tonspuren. Musik und Film: Fallstudien 1994-2001*. Graz: Universal Edition 2005, S. 12-21.

Drilo, Stjepan: *Kroatisch-Serbisch Teil I. Lehrbuch für Anfänger*. Heidelberg: Groos [2]1978.

Durgnat, Raymond: *WR – Mysteries of the Organism*. London: British Film Institute 1999.

Eagle, Herbert: „Collage in the Films of Dušan Makavejev". In: *Film Studies Annual* 1, 1976, S. 20-37.

Eagle, Herbert: „Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev". In David W. Paul (Hrsg.): *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. New York: St.Martin's Press 1983, S.131-148.

Eisenstein, Sergej: „Die vierte Dimension im Film". In: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Köln: Röderberg 1988, S.90-108.

Eisenstein, Sergej: „Jenseits der Einstellung". In: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum*

Film. Köln: Röderberg 1988, S.72-89

Elsaesser, Thomas: „Of Rats and Revolution. Dusan Makavejev's *The Switchboard Operator* (1968)". In: *European Cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, S.321-324.

Frank, Alison: „For further study. Dušan Makavejev". In: *CineAction 93/1*, 2014, S.65-70.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag 1989.

Gidal, Peter: *Structural film anthology.* London: British Film Institute 1976.

Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI Publishing 1987.

Goulding, Daniel J.: *Liberated cinema. The Yugoslav experience 1945 – 2001.* Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press ^{2}2002.

Hamblin, Sarah: „A Cinema of Revolt. Black Wave Revolution and Dušan Makavejev's Politics of Disgust". In: *Cinema Journal* 53/4, 2014, S.28-52.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler ^{4}2007.

Hohenberger, Eva: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme." In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilm*s. Vorwerk 8: Berlin 2000, S.8-34.

Horton, Andrew: „The Mouse Who Wanted to F—k a Cow. Cinematic Carnival Laughter in Dusan Makavejev's Films". In: Andrew Horton (Hrsg.): *Comedy/Cinema/Theory.* Berkeley/Los Angeles : University of California Press 1991, S.222-239.

Houston, Beverle/ Marsha Kinder: „Sweet Movie". In: *Quarterly Review of Film Studies* 3/4, 1978, S.545-567.

Kenez, Peter: *Cinema and soviet society from the revolution to the death of Stalin.* London/New York: I.B. Tauris 2008.

Kinder, Marsha: „Life and death in the cinema of outrage, or, The Bouffe and the Barf". In: *Film Quarterly* 28/2, 1974-1975, S. 4-10.

Levi, Pavle: *Disintegration in frames. Aesthetics and ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav cinema*. Stanford: Stanford University Press 2007.

MacBean, James Roy: *Film and Revolution*. Bloomington/London: Indiana University Press 1975.

Mortimer, Lorraine: *Terror and joy. The Films of Dušan Makavejev.* Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2009.

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary.* Bloomington/Indianapolis u. a.: University Press 2001.

O'Hara, John: „W.R. and Sweet Movie. Dušan Makavejev". In *Cinema Papers* 7, 1975.

Palladini, Giulia: „Queer Kinship in the New York Underground. On the 'Life and Legend' of Jackie Curtis". In: *Contemporary Theatre Review* 21/2, 2011, S.126-153.

Parvulescu, Constantin: „Betrayed Promises. Politics and Sexual Revolution in the Films of Márta Mészáros, Miloš Forman, and Dušan Makavejev". In: *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies 24/2 71*, 2009, S.77-105.

Power, Nina: „Blood and sugar. The films of Dušan Makavejev". In: *Film Quarterly 63/3*, 2010, S.42-51.

Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Reinbek: Rowohlt 1997.

Warren, Charles: „Earth and Beyond. Dušan Makavejev's WR: Mysteries of the Organism". In: Charles Warren (Hrsg.): *Beyond document. Essays on nonfiction Film.* Hanover/London: Wesleyan University Press 1996, S. 205-42.

Wees, William: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films.* New York: Anthology Film Archives 1993.

Wood, Robin: „Dušan Makavejev". In: Richard Roud (Hrsg.): *Cinema. A critical dictionary. The major filmmakers. 2. Kinugasa to Zanussi*. London: Secker & Warburg 1980, S. 655-657.

Zryd, Michael: „Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99". In: *The Moving Image* 3/2, 2003, S. 40-61.

Internetquellen

Canby, Vincent: „Sweet Movie (1974). In 'Sweet Movie,' Politics With Syrup". In: New York Times, 10.10.1975, http://www.nytimes.com/movie/review?res=980DE2DB173FE034BC4852DFB667838E669EDE, Zugriff am 12.10.2014.

Ebert, Roger: „Sweet Movie". In: www.rogerebert.com, 1.1.1975, http://www.rogerebert.com/reviews/sweet-movie-1975, Zugriff am 12.10.2014.

Gorkij, Maxim: „V.I.Lenin". In: Lenin Museum and Maxim Gorky Internet Archive (www.marxists.org) 2002, http://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1924/01/x01.htm, Zugriff am 10.10.2014.

Grossman, Andrew: „An Actionist Begins to Sing. An Interview with Otto Mühl". In: *Bright Lights* 38/11, 2002,

http://brightlightsfilm.com/38/muhl1.php#.U9pidqNCMqM, Zugriff am 01.09.2014.

Hamblin, Sarah: „Afterthoughts and Postscripts, 53.4. The Politics of Active Spectatorship“. In: *Society for Cinema and Media Studies*, http://www.cmstudies.org/?CJ_after534_hamblin#_ftn1, Zugriff am 30.10.2014.

Koresky, Michael: „Eclipse Series 18: Dušan Makavejev—Free Radical“. In: Criterion, http://www.criterion.com/current/posts/1250-eclipse-series-18-dusan-makavejev-free-radical, Zugriff am 30.10.2014.

Kupferberg, Tuli: „Out of Paradoxes“, In: *The Village Voice* 4.6.1970, http://news.google.com/newspapers?nid=1299&dat=19700605&id=A-dLAAAAIBAJ&sjid=OIwDAAAAIBAJ&pg=6443,1710840, Zugriff am 30.10.2014.

Lindop, Jason: „Eisenstein: ‘Intellectual Montage’, Poststructuralism, and Ideology. Ideas on Montage“. In: *Off Screen* 11/2, 2007, http://offscreen.com/view/eisenstein_intellectual_montage_poststructuralism_and_ideology, Zugriff am 30.9.2014.

Merschmann, Helmut: „Collagefilm“. In: *Lexikon der Filmbegriffe.* Uni Kiel, Artikel zuletzt geändert am 19.10.2012, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3480, Zugriff am 30.6.2014.

Morris, Gary: „Sweet Movies: Four by Dusan Makavejev. *Man Is Not a Bird; WR: Mysteries of the Organism; Love Affair, or The Case of the Missing Switchboard Operator; Innocence Unprotected“*. In: *Bright Lights Film Journal* 1.7.2001, http://brightlightsfilm.com/33/makavejev.php#.U-i3o6NCMqM, Zugriff am 11.8.2014.

Porton, Richard: „WR:Mysteries of the Organism. Anarchist Realism and Critical Quandaries“. In: *Lola Journal*, 2011, http://www.lolajournal.com/1/wr.html, Zugriff am 29.7.2014.

Schlichter, Ansgar/Philipp Brunner: „Found Footage Film“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Uni Kiel, Artikel zuletzt geändert am 13.10.2012, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6751, Zugriff am 30.10.2014.

o.N.: „Dusan Makavejev“. In: *IMDB. Internet Movie Database*, o.J., http://www.imdb.com/name/nm0538445/?ref_=tt_ov_dr, Zugriff am 30.9.2014.

6. Audiovisuelle Quellen

Filme

Padenie Berlina (*The Fall of Berlin*, Michail Čiaureli 1950, DVD, International Historic Films 2012).

Sweet Movie (*Sweet Movie*, Dušan Makavejev 1974, DVD, Criterion Collection 2007).

W.R. Misterije organizma (*WR: Mysteries of the organism,* Dušan Makavejev 1971, DVD, Criterion Collection 2007*)*.

Internetquellen

Carbon Ladder: „Nicely Offensive - Dušan Makavejev interviewed by George Melly Part 2“. In: *Youtube.* Am 26.08.2012 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=Ns4lr8Zk3Jk, Zugriff am 30.10.2014.

Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (2/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“. In: *Youtube.* Am 24.08.2011 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=vwA-9BAk6kE, Zugriff am 30.10.2014.

Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (3/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“. In: *Youtube.* Am 24.08.2011 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=eKu3rT9piB0, Zugriff am 30.10.2014.

Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (4/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“. In: *Youtube.* Am 24.08.2011 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=ckcZAoCCs44, Zugriff am 30.10.2014.

Stadtkino Basel: „Dušan Makavejev (5/5) im Gespräch mit Jurij Meden im Rahmen von Bildrausch 2011“. In: *Youtube.* Am 24.08.2011 hochgeladen, https://www.youtube.com/watch?v=wxztf63epNk, Zugriff am 30.10.2014.

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 01: *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* Dušan Makavejev 1971, DVD, Criterion Collection 2007, 00:57:59)
Abb. 02: Ebd., 00:02:32
Abb. 03: Ebd., 01:10:37
Abb. 04: Ebd., 00:04:01
Abb. 05: Ebd., 00:04:05
Abb. 06: Ebd., 00:04:11
Abb. 07: Ebd., 00:04:21
Abb. 08: Ebd., 00:38:55
Abb. 09: Ebd., 00:39:02
Abb. 10: Ebd., 00:40:12
Abb. 11: Ebd., 00:40:27
Abb. 12: *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, Dušan Makavejev 1974, DVD, Criterion Collection 2007, 00:39:00)
Abb. 13: Ebd., 00:39:01
Abb. 14: Ebd., 01:16:37
Abb. 15: Ebd., 01:16:38
Abb. 16: Ebd., 00:10:18
Abb. 17: Ebd., 00:10:19
Abb. 18: Ebd., 00:10:27
Abb. 19: *W.R. Misterije organizma* (*WR: Mysteries of the organism,* Dušan Makavejev 1971, DVD, Criterion Collection 2007, 00:26:01)
Abb. 20: Ebd., 00:26:19
Abb. 21: Ebd., 00:26:23
Abb. 22: Ebd., 00:27:06
Abb. 23: Ebd., 00:34:27
Abb. 24: Ebd., 00:51:58
Abb. 25: Ebd., 01:04:34
Abb. 26: Ebd., 01:14:06
Abb. 27: Ebd., 01:14:12
Abb. 28: Ebd., 01:14:16
Abb. 29: Ebd., 00:04:02
Abb. 30: Ebd., 00:26:19
Abb. 31: Ebd., 00:09:33
Abb. 32: Ebd., 00:14:57
Abb. 33: *Sweet Movie* (*Sweet Movie,* Dušan Makavejev 1974, DVD, Criterion Collection 2007, 01:15:40)
Abb. 34: Ebd., 01:15:46
Abb. 35: Ebd., 00:41:32
Abb. 36: Ebd., 01:34:50
Abb. 37: Ebd., 01:35:01

8. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Strategien filmischer Collage in *W.R. Misterije organizma* (*W.R. Die Mysterien des Organismus,* Dušan Makavejev, 1971) und *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, Dušan Makavejev, 1974). Beide Filme kombinieren Dokumentation, Archivmaterial/Found Footage, Spielszenen, Musik und Schrift um den Konflikt zwischen politischer Überzeugung und persönlicher Freiheit zu zeigen.
In Abgrenzung zur herkömmlichen Montage und zu Eisensteins intellektueller Montage, mit der Makavejevs Methode oft verglichen wird, soll über das Verfahren der Collage gesprochen werden. Was sie auszeichnet, ist die assoziative Verknüpfung von Bildern, die zum Bruch mit Konventionen der Narration und mit Sehgewohnheiten beiträgt. Dass dieses Abweichen nicht nur ästhetisch und experimentell ist, sondern auch politisch, soll gezeigt werden.
Nach einer eingehenden Analyse des filmischen Materials und einem Vergleich der Collage-Momente in beiden Filmen, werden die Effekte dieses Verfahrens präsentiert. Die Collage dient als gesellschaftskritisches Instrument, das Ambivalenzen des menschlichen Daseins aufzeigt und so den Versuch einer Dekonstruktion von Ideologien unternimmt.
Diese Arbeit umfasst Multimediabeilagen in Form von Bildern.

Keywords: jugoslawischer Film, Makavejev, Collage, Ideologie, Eisenstein, Montage

This thesis is dedicated to the strategies of collage in the films *W.R. Misterije organizma* (*W.R. Myteries of Organism,* Dušan Makavejev, 1971) and *Sweet Movie* (*Sweet Movie*, Dušan Makavejev, 1974). Both films combine documentary, archive footage, fiction film, music and scripture to emphasise the conflict between political belief and personal freedom. The combination of pictures, which at first do not seem related, leads to a break with conventions of narration and viewing patterns.
By distinguishing Makavejev's method from the costumary montage and Eisenstein's intellectual montage, I will study the specifics of the collage. Subsequent to an analysis of filmic material and a comparison of collage moments in both films, I will concentrate on the effects of this technique.
The collage technique is used as a socio-critical instrument. It displays ambivalences and attempts to deconstruct ideologies.

9. Curriculum Vitae

Tamara Mijatovic

geboren 1989, in Bugojno (Bosnien und Herzegowina)

Ausbildung

03/2013 bis voraussichtlich 11/2015:
Masterstudium Russisch, Universität Wien

10/2008 bis voraussichtlich 03/2015:
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

10/2009-02/2013
Bachelorstudium Slawistik (Russisch), Universität Wien

03/2009-02/2010:
Bachelorstudium Philosophie, Universität Wien

2000-2008: Bundesgymnasium Dr. Schauer-Straße Wels

1996-2000: Volksschule Gunskirchen