

Formen männlicher Identität in Spielfilmen von Ines Tanović

Renate Hansen-Kokoruš

Vorbemerkungen

Nach dem Fall des Sozialismus in Osteuropa, dem Zerfall Jugoslawiens in den frühen 90ern und besonders dem Ende des Kriegs in Bosnien und der Herzegowina im Jahr 1996 wandelten sich in den neuen Ländern des Übergangs, deren politische und ökonomische Systeme tiefgreifende Veränderungen durchgemacht hatten, auch die Geschlechterverhältnisse fundamental. Als Ergebnis von Arbeitsplatzverlust und der zunehmenden Schwierigkeit von Männern, unter den prekären Verhältnissen ausreichend für ihre Familien zu sorgen, gerieten die Vorstellungen von Männlichkeit in eine Krise und wurden mit Schwäche konnotiert. Während im Sozialismus Frauenemanzipation und Gleichheit der Geschlechter politisch verbürgt waren,¹ führten die neoliberalen Wirtschaftssysteme zu einer großen Zahl von Arbeitslosen oder Menschen in prekären Arbeitsverhältnissen und zu sozialer Unsicherheit, was deutlich mehr Frauen als Männer traf. In Beruf und Familie wurden Lebensmodelle von Männlichkeit und Weiblichkeit aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg restituiert, mit traditionellen Rollenverteilungen von Männern (Arbeit, Geld, Familienoberhaupt)

1 Gegen Ende der 80er Jahre erhielt darin auch die Familie einen höheren Stellenwert.

und Frauen (Kinderbetreuung, Privatheit, Haushalt, vgl. Luleva 2008). Nationalistische Parteien und religiöse Einrichtungen propagierten in ihren Programmen solche Vorstellungen der Retrationalisierung und einer hegemonialen Maskulinität, ja sogar von Hypermaskulinität, und ebneten diesen Rückschritten in der gesellschaftlichen und politischen Praxis den Weg. Frauenemanzipation wurde zum Attribut sozialistischer Ideologie erklärt (vgl. Luleva 2019).

Es ist wenig überraschend, dass sich Diskussionen um geänderte Geschlechterrelationen und Männlichkeit auch in zeitgenössischen Filmen aus dem Raum der postjugoslawischen Staaten finden. So zeigt der Nachkriegsfilm, v.a. in Produktionen des selbstviktimisierenden oder des selbstbalkanisierenden Typus (vgl. dazu Pavičić 2011) nicht selten Vertreter balkanisch-stereotypisierter »toxischer Männlichkeit« – martialische Kriegshelden, Machos und Vergewaltiger, die nicht nur gegenüber der anderen Kriegspartei, sondern auch dem weiblichen Geschlecht permanent ihre Stärke und Überlegenheit unter Beweis stellen müssen. Sie ziehen sich durch die Spielfilme der »Region«, wie die Nachfolgestaaten Jugoslawiens auch zusammengefasst werden, vor allem bei der Behandlung von Kriegsthemen.² Diesem Bild des gewaltbereiten und gewalttätigen Mannes, das sich auch von vielen Männlichkeitsimagologien im jugoslawischen Film geradezu diametral abhebt,³ stehen Darstellungen gegenüber, die, nicht zuletzt als Folge

2 Eindrückliche Beispiele liefern der finstere Film *Cabaret Balkan* (*Bure baruta*) von G. Paskaljević (1998) und der Antikriegsfilm *Pretty Village, Pretty Flame* (*Lepa sela lepo gore*) von S. Dragojević (1996). Neben vielen anderen kritisieren *The Tour* (*Turneja*) von G. Marković (2008) oder *Esmas Geheimnis* (*Grbavica*) von J. Zbanić (2006) z.B. Gewalt verherrlichende Männlichkeitsbilder, die zudem ideologisch u.a. durch den Ethnonationalismus besetzt sind, und setzen dem solche entgegen, die sich nicht nur hinsichtlich ihrer Geschlechteridentität unterscheiden, sondern sie auch ideologisch und kulturell hinterfragen. Die Soziologin Blagojević, die sich unter Rückgriff auf D. Gilmore mehrfach mit Misogynie auseinandergesetzt hat, hebt die Universalität und den strukturellen Charakter dieses Phänomens – nicht nur in der serbischen Gesellschaft und Kunstproduktion – hervor. (Vgl. Blagojević 2005a; Blagojević 2005b)

3 Der Kriegsheld ist im jugoslawischen Film stark mit dem Partisanenmythos verbunden und als Verteidiger gegen die nationalsozialistischen Invasoren und

des Kriegs, männliche Identität in Frage stellen oder erschüttern.⁴ Während also die veränderten Weltmodelle in den Figurenhorizonten und Geschlechterbeziehungen der Kriegs- und Nachkriegszeit im postjugoslawischen Film der letzten beiden Jahrzehnte eine wichtige Rolle spielten und dabei Kriegsthemen aufgearbeitet wurden, stehen unterschiedliche Generationsorientierungen und -einstellungen in der gegenwärtigen Gesellschaft deutlich weniger im Fokus.

Gerade den Generationsaspekt hebt Ines Tanović mit ihren beiden Spielfilmen *Our Everyday life* (*Naša svakodnena priča*, 2015) und *The Son* (*Sin*, 2019) hervor, die in Alltag, Familie und Privatheit Generationskonflikte und unterschiedliche Lebensorientierungen thematisieren. Was ihre Filme besonders für den Zusammenhang von Männlichkeitsbildern und Alter interessant macht, ist der familiäre und generationsmäßige Zusammenhang, der außer in diesen beiden Filmen auch in ihrer Episode an der bosnisch-kroatisch-mazedonisch-serbisch-slowenischen Spielfilmserie *Some Other Stories* (*Neke druge priče*, 2010) realisiert wird.⁵

national definierte faschistische Aggressoren profiliert. Daraus leitet sich seine positive Darstellung ab, die in der kollektiven Erinnerung für das ideologische jugoslawische Selbstverständnis eine zentrale Rolle einnahm. Vgl. dazu den Sammelband von Jakiša 2015, insbesondere die Beiträge von Vervaeet zur fiktionalen Schaffung des Partisanenmythos (71–89), Jakiša zur Themeneinführung (9–28) und Petrović zum Soldatenfoto als Popkultur (137–156). Darüber hinaus existiert eine Vielzahl filmischer Männerbilder, die bislang nicht unter diesem Gesichtspunkt, sondern unter anderen Aspekten oder in Einzelanalysen untersucht wurden.

- 4 PTBS dürfte im Film *Zwischen uns das Paradies* (*Na putu*, J. Žbanić, 2010) der Grund für die Labilität von Amar und sein Abdriften in den religiösen Fanatismus sein, während *Men don't cry* (A. Drljević, 2017) das Thema erstmals mit einer ganzen Gruppe von Kriegsveteranen in Therapie zentral behandelt. Neben den psychischen Folgen werden mehrfach auch die körperlichen als sichtbares Zeichen einer kompletten Traumatisierung behandelt; vgl. dazu auch den in Pula preisgekrönten Film *No One's Son* (*Ničiji sin*, A. Ostojić, 2008).
- 5 Dieser Episodenfilm von fünf Regisseurinnen behandelt das Thema Schwangerschaft unter verschiedensten Aspekten. Nach Tanović' Angaben bildet in ihrer Episode, die gegen Kriegsende spielt, Haris, Ende Zwanzig und im Kampf um seine Existenz (Tanović 3), den Ausgangspunkt der Generationendarstellung.

Die Regisseurin spricht anlässlich ihres letzten Films auch klar von Kontinuität der Fabel, wenn sie sagt: »I have unconsciously always followed the same character and the same family« (Tanović 3), was sie in einem weiteren Interview bestätigt.⁶ Beide Filme behandeln mit ihren männlichen Protagonisten also nicht nur Männlichkeitsbilder, sondern beleuchten sie im Entwicklungs- und Alterungsprozess. Die Einblendung von Generationskonflikten erlaubt eine Verbindung von individuellen und kollektiven Werten sowie eine weitere Differenzierung der unterschiedlichen Lebensorientierungen. Im scheinbar Privaten des Einzelnen treten so auch gesellschaftliche, soziale, ökonomische, politische und kulturelle Entwicklungen zutage. »Männlichkeit konstituiert sich«, wie Luleva (2008: 197) unter Bezug auf Connell zutreffend feststellt, »durch eine doppelte Relation: in Bezug auf Weiblichkeit und in Bezug auf andere Männlichkeiten.« Dieser theoretischen Einsicht folgt der vorliegende Beitrag angesichts der hier zentralen unterschiedlichen männlichen Generationsorientierungen in den Filmen nur bedingt und bezieht Weiblichkeitsbilder nur zur Erläuterung der Modelle von Männlichkeit ein. Im Rahmen einer umfassenderen Studie wäre das jedoch zu ergänzen. Bevor im Folgenden die Männlichkeitsbilder genauer untersucht und dazu in einem weiteren Schritt Rückkehrmotiv und Raumsemantik einbezogen werden, werden die beiden Filme kurz vorgestellt.

Die Filme *Our Everyday Life* und *The Son*

Our Everyday Life kreist um eine vierköpfige im Sarajevo der Nachkriegszeit: Ein älteres Ehepaar – die Mutter Rentnerin, der Vater wird gerade aus seiner privatisierten Firma entlassen, was er zunächst verheimlicht – muss wieder zusammenrücken. Der arbeitslose Grafikdesigner Saša

Da in dieser Serie die weiblichen Figuren mit ihren Dilemmata im Vordergrund stehen, wird sie in die folgende Analyse nicht einbezogen.

6 »From the omnibus movie ›Some Other Stories‹, through ›Our Everyday Life‹, I actually deal with the same family.« (Tanović 2)

zieht nach seiner gescheiterten Ehe wieder bei den Eltern ein und muss sich jeden Tag Vorwürfe seines Vaters anhören. Seine Schwester Senada war im Krieg als Halbwüchsige nach Slowenien geschickt worden, von wo sie nun, hochschwanger, mit unsicherer persönlicher Perspektive und abgebrochenem Studium, ebenfalls heimkehrt. Als sich Sašas Auseinandersetzung mit dem Vater zuspitzt, bietet die Krebserkrankung der Mutter eine Möglichkeit zur Versöhnung. Für Saša eröffnet sich eine neue Lebensperspektive durch einen neuen Job und durch Lidija, eine ehemalige Schülerin seiner Mutter, die für kurze Zeit aus Texas zurückgekehrt ist und die er zum Bleiben bewegen kann. Auch im Zentrum von *The Son* steht eine vierköpfige Familie: Senad, ein Architekt in den 50ern, seine Frau Jasna, Gewerkschaftsvertreterin bei den kommunalen Verkehrsbetrieben, der knapp volljährige Adoptivsohn Arman und der ca. 13jährige gemeinsame Sohn Dado. Arman macht eine schwere Identitätskrise durch, als er erstmals eine Reise zu seiner leiblichen Mutter antritt, die einfach nicht erscheint. Seine Enttäuschung, Wut und Selbstzweifel lässt er an seinen Eltern und in der Schule aus, der Streit eskaliert auch in der Familie. Armans Schulabschluss ist gefährdet und die Mutter nimmt sogar eine dienstliche Beurlaubung in Kauf, um seine strafrechtliche Verfolgung zu vermeiden. Als Arman Dados gleichaltrige Peiniger zu russischem Roulette zwingt, flieht Dado in Panik und gerät in vermintes Gelände. Arman erkennt seinen Fehler und holt ihn heraus; beider Rückkehr am Vorabend von Armans Volljährigkeit zeichnet ein versöhnliches Ende.

Männlichkeitsbilder im Generationszusammenhang

Die Handlungen der beiden Filme, die um die Jahrtausendwende und zeitgenössisch zu verorten sind, hängen familiär zusammen, was schon die schauspielerische Besetzung unterstreicht: Die Eltern in *Our Everyday Life* werden in *The Son* als Großeltern von denselben Schauspielern dargestellt (Emir Hadžihafizbegović und Jasna Beri), ihr Sohn Saša bzw. Senad (*The Son*), da ca. 20 Jahre älter, von Uliks Fehmiu. Die Arbeit an einem großen Thema mit familiärem Zusammenhang ermöglicht es, die Figuren im Zusammenhang ihrer Generation zu beleuchten. Das ver-

bindende Element jeder Generation ist das generationsprägende Ereignis, das ihr spezifisches Verhältnis dazu prägt, die Emotionen und Weltbilder der Generation. Die Fokussierung auf die unterschiedlichen Generationen und ihre Orientierungen erlaubt es, die kollektiven Veränderungen im historischen Wandel zu verstehen. Das zentrale, aber nicht verbalisierte prägende Ereignis der mittleren und älteren Generation ist der Krieg, allerdings mit ganz unterschiedlichen Akzenten. Während er für Sašas/Senads Generation durch die Teilnahme als Soldaten lebensbedrohlich und durch die späteren beruflichen Konsequenzen existenzbedrohend war, erlebt Muhameds Generation ihn als radikalen Bruch mit dem eigenen sozialistischen Weltbild und Lebensstil. Die jüngere Generation, ganz mit sich selbst beschäftigt, zeigt keine kritische Auseinandersetzung mit dem Krieg, dessen Folgen im Stadtbild noch weiterhin sichtbar sind und plötzlich massiv ihr Leben beeinflussen.

Die alte Generation: Vater und Großvater

Vater Muhamed, oft aus Sašas Perspektive in der Familie präsentiert, aber auch in der Firma und mit seinen Freunden, v.a. dem Friseur, ist eine Figur des Gestern, ein typischer Vertreter der älteren jugoslawischen prosozialistischen Mittelstandsgeneration, für die Bildung und Erwerbstätigkeit beider Partner selbstverständlich geworden war. Die »gemischte« internethnische Ehe mit Marija war in der Nachkriegszeit des sozialistischen Bosnien nicht nur ein erklärtes antinationalistisches, sondern auch ein recht häufiges Phänomen, das im Nachkriegsland schon auf wesentlich geringere Popularität stieß. Den gesellschaftlichen Gleichberechtigungspostulaten der einstigen sozialistischen Gesellschaft steht Muhameds traditionelles patriarchalisches Rollenverständnis im privaten Bereich gegenüber, im Bild eines Familienoberhaupts und starken Mannes, der zu Hause das Leben bestimmt und für den traditionelle Rollenverteilungen wesentlich sind, was jedoch unzeitgemäß ist: Weder ist es für die Familienmitglieder maßgeblich, noch liegen die Lebensmodelle immer im Ermessen des Einzelnen. Dieses Familienbild hatte bereits im späten Sozialismus eine Aufwertung erfahren. Dass es sich dabei aber nicht um individuelle, sondern

sozial und gesellschaftlich weithin akzeptierte Konzepte dominanter Männlichkeit handelt, zeigt die Unterordnung weiblicher Figuren (im Arbeitsprozess, als Kundschaft) in den Episoden aus dem Friseursalon. Wegen seiner hegemonialen Vorstellungen von Familie interessiert Muhamed vorrangig, ob die von ihm auch für andere entworfenen Lebensziele erreicht werden. Er ist keinesfalls gewillt, diese Situation, die er als Autoritätsverlust erlebt, hinzunehmen, gerät darüber in Konflikt zu allen Familienmitgliedern und manövriert sich zusehends in die Isolation. Muhamed, in dessen Wertesystem die Familie eine Selbstverständlichkeit darstellt, kann aber über sich und seine Probleme nicht mit der Familie reden, sondern nur mit seinen männlichen Freunden. Er fällt v.a. durch negative Emotionalität auf, in einer Bandbreite, die von Ignoranz und Sich-blind-Stellen über forsche Zurückweisung (z.B. anlässlich des über Skype gefeierten Geburtstags der Tochter) bis zu Aggressivität (gegenüber dem Sohn) reicht. Erst im Ernstfall, als seine Frau eine Krebs-Diagnose erhält, ist er fähig, emotionale Anteilnahme zu zeigen und den familiären Zusammenhalt zu suchen.

Muhameds weitere Lebensplanung wird durchkreuzt und verläuft anders als erwartet. Denn als die Firma gegen seinen Willen privatisiert wird, schickt man ihn, der am Ende seiner Berufslaufbahn steht, in Rente, was er als persönliches »Versagen« durchlebt. Mit vorgetäuschter Stärke sucht er seine Schwäche zu verbergen, denn er ist v.a. mit seinen eigenen Problemen beschäftigt. Er ist allgemein unzufrieden, mit seiner sozialen Lage, dem Autoritätsverlust in der Familie und einem gesellschaftlichen Umfeld, das sein bisheriges Weltbild in Frage stellt. Der Ausschluss aus dem Arbeitsprozess, über den er sich hauptsächlich definiert, bereitet ihm die größten Probleme. Verständnis findet er nur bei seiner Clique und Alterskohorte, die auch sein Grundproblem teilt, die fehlende berufliche und persönliche Anerkennung im neoliberalen postjugoslawischen Bosnien mit neuen, auf Profit und Einfluss fokussierten Eliten, was Muhamed als fatal empfindet. Denn garantierte Arbeit und das damit verbundene soziale Umfeld, wichtigste Faktoren für sein Selbstbild, sind unter den neuen Wirtschafts- und Gesellschaftsverhältnissen, in denen Arbeitsplatzabbau zum Programm gehört, keine vorrangigen Ziele mehr. Muhamed verzichtet aus Trotz

und falschem Stolz, zum eigenen Nachteil und dem der Familie, sogar auf einen ihm zustehenden Firmenanteil. Für ihn und die Freunde sind bei der Arbeit gute persönliche Beziehungen zu Freunden und Kollegen sowie ihr Wohlbefinden wichtiger als gute Arbeitsleistung und hoher Verdienst – ein typisches Phänomen im jugoslawischen Sozialismus.

Als alter Mann und Großvater (in *The Son* ist er ca. Mitte 80) ist Muhamed nicht nur »zahn« geworden, sondern durch seine Demenz dem Zeitgeschehen und der Erinnerung entrückt. Nach dem Verlust der hegemonialen Rolle in der Familie (die eher seinem Selbstverständnis und Wertesystem entsprach als den realen Machtverhältnissen), ist auch sein Körper vom Verfall gezeichnet und seinem Willen entzogen. Der elementarste Autonomieverlust ist das deutlichste Merkmal des Alters, wie das Füttern und die Windeln zeigen. In ihm wird die These von der Weisheit des Alters widerlegt. Muhamed wird nurmehr im zusammengeschrumpften Radius der Familie gezeigt, wo er nicht mehr aktiv partizipiert und sich auch nicht mehr artikulieren kann. Vergessen sind die Auseinandersetzungen mit den Kindern, die ihn nun umsorgen, dafür hat er – wie auch seine Frau – einen engeren Draht zu Arman entwickelt, dem das Heim der Großeltern bei Konflikten im Elternhaus einen Rückzugsort bietet. Sein einstiger Freundeskreis wird mit jeder Todesnachricht immer kleiner. Dem Merkmal des krankhaften Verstummens wohnt Symbolkraft inne, denn es unterstreicht seine Unfähigkeit zur Äußerung von Wünschen und Bedürfnissen. Umgekehrt dient der demente Greis im Film als ikonisches Zeichen einer Geschichtsvergessenheit der Gesellschaft einerseits und der ideologischen Entwertung einer Generation andererseits, die sozialistische System nach dem 2. Weltkrieg aufgebaut hatte.

Die mittlere Generation: Sohn und Vater

Der Mittdreißiger Saša, Protagonist in *Our Everyday Life*, befindet sich in einem tiefen Dilemma: Nach früherer Selbstständigkeit (Ehe, Arbeit) begibt sich der arbeitslose Grafikdesigner notgedrungen, da arbeits- und wohnungslos, wieder in elterliche Abhängigkeit – übertrieben umsorgt von der Mutter und attackiert vom Vater. Er wird gegen seinen Willen

wieder in die frühere Rolle als »Kind« zurückgedrängt. Die Trennung von Nina hat er noch nicht ganz verwunden, sucht aber zugleich vorsichtig nach einer neuen Partnerin. Wie sein Vater wirkt Saša zunächst verschlossen, spricht nicht von sich, ist aber im Gegensatz zu seinem Vater empathiefähig, einfühlsam und verständnisvoll – v.a. gegenüber weiblichen Personen. Für Hausarbeiten (z.B. Vorbereiten der Paprika zum Kochen von Ajvar), die sein Vater nur als »unmännlich« und typisch weiblich abtut, ist er sich nicht zu schade; er ist offen für andere Sichtweisen und hält keine fertigen Rezepte zur Problembewältigung bereit. Entscheidend für sein Männlichkeitsbild, das nicht auf strikten Oppositionsbeziehungen beruht, scheint die Abgrenzung gegenüber dem hegemonialen Männlichkeitsbild des Vaters zu sein.

Saša ist ebenso wie seine gemischt-ethnische Familie aufgrund fehlender religiöser Symbole oder Rituale als typischer Vertreter des multikulturellen atheistischen Zusammenlebens im Vorkriegsbosnien auszumachen, was auch seine Sozialisation bestimmt hat.⁷ Die knappen, meist bildlichen Hinweise auf seine Vergangenheit zeigen ihn als Künstler der jüngeren Generation, deren Vorbilder den Olympischen Winterspielen 1984 ihr internationales grafisches Erkennungszeichen verliehen hatten, das im Film – wie in der Kultur der Stadt – als Zeichen der damaligen kulturellen Offenheit und internationalen Anerkennung fungiert. Diese Generation hatte sich auch von sozialistischen Autoritäten emanzipiert und orientierte sich an westlicher – auch jugoslawischer – Popkultur und Offenheit. Mit dem Konzertplakat für Božo Vrećo, einen queeren Folkloresänger, kann er der aktuellen Alternativkultur zugeordnet werden, die ethnonationalistische und geschlechterstereotype Ideologien hinterfragt. Wie sein Umgang mit den weiblichen Familienmitgliedern und Lidija, in die er sich verliebt, belegt, beurteilt er traditionelle Rollenbilder kritisch und grenzt sich in seiner Geschlechtsidentität nicht scharf ab.

7 Seine Generation ist, wie der Film andeutungsweise in Details zeigt, allerdings schon nach dem Titoismus groß geworden und ironisierte vor dem Kriegeausbruch die Staatsideologie mit ihrem Heldenpathos. Westliche und jugoslawische Kultur stellen in diesem Verständnis keinen Gegensatz dar.

Saša ist eine Figur des Heute und trotz ihrer Loyalität gegenüber dem multinationalen Bosnien (er ist Kriegsveteran) nicht rückwärts-gewandt, sentimental oder jugonostalgisch. Trotz der deprimierenden Lage im Land hat er es nicht wie seine Ex-Frau verlassen, sondern versucht wieder neu Fuß zu fassen. Sein Generationserlebnis, das im Film nur ikonisch visualisiert wird, ist der Krieg, der ihn zu Beginn seiner Berufs- und Lebensplanung aus der Bahn geworfen und körperlich wie seelisch gezeichnet hat. Saša ist die Negation eines Kriegshelden und vermutlich sogar kriegstraumatisiert⁸. Seine Lebensumstände stellen ein Abbild der desolaten bosnischen Nachkriegsgesellschaft dar, der Verarmung der gutbürgerlichen Schicht und der allgemeinen Depression; er gehört zu den ökonomischen und sozialen Verlierern des Kriegs. Der Vater hingegen wirft ihm mit Faulheit und Schmarotzertum individuelles Versagen vor, obwohl er selbst an den neuen gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnissen gescheitert ist. Die Auseinandersetzungen mit dem Vater zeigen die Unterschiedlichkeit ihrer Wertesysteme, den Stellenwert von Arbeit und sozialer Sicherheit. Saša kann wie seine Generation darauf nicht mehr bauen, aber er nutzt die Krise auch als Chance. Zukunft ist für ihn allenfalls in kürzeren Intervallen planbar, keinesfalls für sein ganzes Leben. Anders als Vater Muhamed schaut er nicht in die Vergangenheit des sozialistischen Jugoslawien, auch der Krieg interessiert ihn nicht. Wie der Filmtitel zeigt, ist sein Leben ein Alltagskampf, um wieder auf eigene Beine zu kommen. Dem Vater macht er Ignoranz, Egoismus und ein patriarchalisches Lebensmodell zum Vorwurf, das männliche Rechte weiblichen Pflichten gegenüberstellt, obwohl Mutter Marija wie die meisten Frauen im sozialistischen Jugoslawien nicht nur als Lehrerin voll berufstätig war und »nebenher« Haushalt und Familie gemanagt, sondern auch für den familiären Zusammenhalt gesorgt hatte und weiter sorgt. Saša weist die gesellschaftliche Retraditionalisierung der Geschlechterverhältnisse zurück.

Offenheit hat sich auch Senad in *The Son* bewahrt, der als gealterter Saša in den Fünfzigern betrachtet werden kann und dem die berufliche

8 Darauf deutet seine passive und tendenziell depressive Haltung hin, ohne dass der Film explizit die Vergangenheit des Protagonisten ausleuchtet.

Selbstständigkeit gelungen ist. Er hat nun eine eigene Familie und ist Vater zweier adoleszenter Söhne, beide auf der Suche nach der eigenen Identität. Auch in dieser postjugoslawischen Familie sind beide Partner berufstätig, er freiberuflich und sie angestellt. Die Familie wird am Beispiel des renovierten bosnischen Hauses, der Gerichte usw. als stärker auf Privatheit orientiert, als traditionsbewusst und innovativ zugleich dargestellt, ohne altmodisch zu wirken.⁹ Senads Verhältnis zur Familie unterscheidet sich stark von dem des Vaters im Vorgängerkino, der v.a. alle sozialen und familiären Belange seiner Frau überlassen hatte, doch fällt auch er gelegentlich in alte Rollenmuster zurück. Senad hat als gereifter Sohn die eigenen Erfahrungen umgesetzt, begreift seine Vaterrolle anders als sein Vater, geht auf Frau und Söhne zu und sucht das Gespräch, um in den zahlreichen Konflikten v.a. mit Arman eine Lösung zu finden. Er versteht sich nicht als das dominante Familienoberhaupt, entscheidet gemeinsam mit seiner Frau und versucht, selbst wenn nicht immer erfolgreich, den Söhnen gegenüber Argumente anzuführen und Entscheidungen nachvollziehbar zu machen. Senad und seine Frau verbringen Zeit im jeweiligen Freundeskreis, wo beide über ihre Elternrolle sprechen und sie mit den anderen vergleichen. Sowohl bei den Männern als auch bei den Frauen zeigen die Peergroups die Ähnlichkeit der Probleme. Dennoch ist der familiäre Zusammenhalt stärker und die Probleme mit den Kindern werden kleingeredet, beschönigt, ja z.T. verneint, um den eigenen Erziehungserfolg nicht in Abrede zu stellen. Trotz Senads Bemühen um die beiden Söhne trachten diese, den elterlichen Einfluss so weit wie möglich zu umgehen. Senads Kombination aus Verständnis und Verpflichtung zur Verantwortung stößt beim Versuch der Söhne, die eigenen Interessen durchzusetzen, immer wieder auf Widerstand. Wie weit Väter und Söhne voneinander entfernt sind, zeigt der Selbstmord von Armans Freund, dessen Vater keine Ahnung von den diversen Plänen des Sohnes (u.a. sich dem IS anzuschließen) hatte. Senads Bemühungen um die Söhne – so suggeriert

9 Das steht im Unterschied zur Wohnung der Eltern in einem großen Wohnkomplex aus der sozialistischen Zeit, was das räumliche und symbolische Setting für deren Weltbild ausmacht.

es die Rückkehr in der Schlusssequenz – zeigt zwar auch Rückschläge, ist aber letztlich erfolgreich.

Adoleszenz: die Söhne

Die Generation der Jugendlichen, die den Übergang vom Jetzt in die Zukunft verkörpert, steht im Mittelpunkt des Films *The Son*: durch Arman, Dado und andere ihrer Alterskohorte. Ein die Generation prägendes historisches Ereignis ist hier noch nicht auszumachen, wohl aber der Hintergrund einer von Zerstörung gekennzeichneten Nachkriegsgesellschaft. Mit der Pubertät bilden Fragen der Identitätssuche den Fokus, was bei Arman durch die Adoption zusätzlich vertieft wird. Die Jugendlichen erproben unterschiedliche Männlichkeitsmuster wie Abenteurertum, den Machismo starker Kriegshelden, erträumte starke Männlichkeit im virtuellen Raum, zeigen aber auch scheues Zurückweichen vor Dominanz, machen erste Liebeserfahrungen. Besondere Bedeutung nehmen bei Arman weibliche Anerkennung und Sexualität ein, die er mit seiner Freundin gerade zu entdecken beginnt. Die Labilität seines Selbstbewusstseins zeigt sich in seiner Empfindlichkeit gegenüber jeder Art von Kritik. Der ältere Arman setzt sich rücksichtslos über Grenzen hinweg und brüskiert Lehrer und Eltern, die sich um Verständnis bemühen, schützt aber auch den jüngeren Bruder Dado. Aus gekränkter Selbstliebe erkennt er seine Adoptiveltern nicht als Autoritäten an.

Dado, dessen Leben stark vom Virtuellen (Videospielen) geprägt ist, sieht in ihm sein großes Vorbild, dem er zunehmend durch sein Verhalten und Imponiergehabe nacheifert, auch wenn er es im Gegensatz zu Arman vermeidet, durch Regelbrüche aufzufallen. Das macht den größten Unterschied zwischen beiden aus: Dado versucht durch Lügen und Opportunismus Konflikten mit den Eltern aus dem Weg zu gehen, während Arman sie nicht nur in Kauf nimmt, sondern geradezu provoziert. Mit dem russischen Roulette, zu dem Arman die Peiniger seines Bruders nötigt, geht Arman entschieden zu weit, denn Dado, in Vielem noch ein Kind, gerät dadurch in Panik und in Todesgefahr. In dieser Situation treffen das virtuelle Kampfspiel und die Wirklichkeit in drastischer Wei-

se aufeinander und Dado erlebt erstmals mögliche reale Konsequenzen dessen, was er in seinen Videospielen ständig bedenkenlos erprobt.

Das Vertrauen in Armans scheinbar verschworene Peergroup erweist sich als trügerisch: Die halbstarken Freunde, auf die Waffen als Mittel der »Stärke« eine große Faszination ausüben, erkennen die Konsequenzen ihrer Handlungen nicht (z.B. das Kapern einer Straßenbahn, illegalen Waffenbesitz usw.).¹⁰ Schlaglichtartig zeigt der Selbstmord von Armans Freund die potentiell gefährlichen Verirrungen der Adoleszenten. Der hatte sich selbst mit den engsten Freunden nie wirklich über sich ausgetauscht, und auch die Freunde hatten kein Gespräch mit ihm gesucht, obwohl er die Unterstützung des IS angekündigt hatte. Hinter Provokation und Phrasen, aber auch Radikalisierung und Gewaltbereitschaft zeigt sich die Brüchigkeit des jugendlich-pubertären Selbstbewusstseins. Armans Agieren ist als Suche nach Identität und Orientierung einerseits, aber auch als Zurückweisung bestehender Lebensmodelle der Eltern- und besonders der Vätergeneration zu begreifen, ohne dem zugleich eine positive Alternative und Ausgestaltung entgegensetzen zu können. Innerhalb dieser Generation werden verschiedene Generationseinheiten sichtbar, d.h. große Unterschiede hinsichtlich Bildung oder im Umgang mit Gewalt, v.a. im unkritischen Umgang mit latenter gesellschaftlicher Gewalt und Gewaltbereitschaft. Angesichts dessen wird mit Armans Rachefeldzug für den Bruder auch eine mögliche Verkehrung der Rollen, dass Opfer nämlich zu Tätern werden können, angedeutet.

10 Symbole der Selbstbestimmung dominieren über echte Interessen. Arman ist bereit, für ein »eigenes« Auto, mit dem er seiner Freundin imponieren kann, sehr viel zu opfern: Ohne Führerschein baut er mit dem Auto des Vaters einen Unfall und verkauft dessen Geschenk, ein neues Fahrrad, für ein Schrottauto. Waffen stehen bei den Jugendlichen sehr hoch im Kurs – als Attribute angeblicher männlicher Stärke, die sie selbst damit kaschieren – sowohl in Dados Ballerspielen als auch in scharfen Waffen, die sich Arman und Freunde besorgen und mit denen sie bedenkenlos um sich schießen.

Die Semantik der Rückkehr

In beiden Filmen kommt der Rückkehr eine wichtige Rolle für das Selbstbild zu. Saša kehrt unfreiwillig zurück, denn die Rückkehr ist mit dem Verlust der Selbstständigkeit verbunden und bedeutet den Rückfall in die erneute finanzielle Abhängigkeit von den Eltern. Für sein Selbstbewusstsein bedeutet das einen herben Rückschlag; der Vater begreift es als persönliches wie berufliches Versagen. Saša kämpft gegen diese Sicht an und bemüht sich um eine neue berufliche Perspektive mit einem Neustart in die erneute Unabhängigkeit. Tatsächlich ist diese Lage nicht persönlich verschuldet, sondern Ausdruck der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Misere im Nachkriegsbosnien, das durch hohe Arbeitslosigkeit und »brain drain« der gut ausgebildeten jungen Generation gekennzeichnet ist.

Auch Muhameds vorgezogener Ruhestand hat eine ungewollte Rückkehr in die Familie zur Folge, die nicht mit seiner Vorstellung von einem geruhsamen Lebensabend korreliert. Auch wenn er es sich nicht offen eingesteht, ist auch diese Rückkehr als Misserfolg konnotiert, offenbart sie doch zugleich den unwiederbringlichen Verlust einer einst patriarchalen Rolle in der Familie. Der Unterschied liegt darin, dass Saša die Situation für einen Neustart nutzt, während sie bei Muhamed eine Rückentwicklung einleitet, die in die Demenz mündet.

Rückkehrerinnen sind auch zwei weibliche Figuren in *Our Everyday Life*: Schwester Senada und Sašas spätere Partnerin Lidija. Bei Senada, die als Kind aus dem belagerten Sarajevo nach Slowenien kam und nun hochschwanger, ohne abgeschlossenes Studium und ohne ihren Partner in ihr Elternhaus zurückkehrt, scheint die Rückkehr nach Bosnien dem Scheitern ihres Lebensentwurfs gleichzukommen. Doch der Schein trägt in beiden Fällen: Senada trifft damit die Entscheidung über ihre eigene Zugehörigkeit und Identität sowie die des Kindes, keinesfalls über eine gescheiterte Vision.¹¹ Lidija, die in die USA emigriert war – für viele

11 Da die Figur im zweiten Film nicht fortgeführt wird, bleiben viele Fragen zu ihrem Lebenskonzept offen. Ihre Entscheidung, unverheiratet das Kind großzuziehen, passt nicht in das traditionelle Familienbild ihres Vaters Muhamed. Ob

aus dem ehemaligen Jugoslawien geradezu der Inbegriff des beruflichen Erfolgs –, ist nur vorübergehend zur Wohnungsauflösung und Ausstellungsorganisation nach Sarajevo zurückgekehrt. Durch die Liebesbeziehung mit Saša, der ihr einen Sessel als Symbol der Sesshaftigkeit in Sarajevo schenkt, kann auch diese Spätheimkehrerin die alte Heimat, die ihr neue künstlerische Möglichkeiten bietet, akzeptieren. Gegenüber den Rückkehrmotiven der beiden Männer ist bei Senada und Lidija die Rückkehr vor allem emotional positiv besetzt und nicht rational oder ökonomisch bedingt.

In *The Son* finden sich zwei Motive der Rückkehr: die des sichtbaren Misserfolgs und die der glücklichen Heimkehr. Der Film beginnt mit Armans freudiger, erwartungsvoller Verabschiedung und seiner frustrierten Rückkehr. Die Enttäuschung über die nicht erschienene leibliche Mutter, die ihm das Kennenlernen und die damit verbundene biologisch-genealogische Identität verweigert, leitet eine ganze Serie von wütenden Provokationen Armans gegen seine Umwelt ein. Dem gegenüber liegt bei Dado, der in Panik vor seinem Bruder in ein Minenfeld im Wald geflohen war, eine lebensgefährliche Verirrung zugrunde. In der Lösung der Situation verbindet sich die glückliche Rettung (Dados) mit Armans Identitätssuche, da er nicht nur der Retter seines Bruders und Vorbild ist, somit erstmals eine positive Perspektive bietet, sondern mit seiner Heimkehr auch symbolisch einen positiven Ausgang seiner Identitätssuche signalisiert.

Symbolische Räume

Die Chronotopoi in den beiden Filmen verweisen auf Semantiken und Werte, die auch für die jeweiligen Männlichkeitsbilder von Relevanz sind und deshalb in diesem Zusammenhang in die Betrachtung mit einbezogen werden.

sie alleinerziehend sein wird und ihr slowenischer Partner sich der Verantwortung stellen wird, beantwortet der Film nicht. Möglich scheint sogar, dass sie sich – wie Armans Mutter – durch Freigabe des Kindes zur Adoption und Emigration ins Ausland jeder weiteren Verantwortung entzogen hat.

Der städtische Raum Sarajevos gibt, wie situierende und kontextualisierende Panoramaeinstellungen, aber auch bekannte Motive der Stadt erkennen lassen, beide Male den Handlungsrahmen ab. Der historische Bezug greift auf die Symbole der olympischen Winterspiele 1984 zurück, die im kollektiven Gedächtnis der Stadt bis heute einen hohen Stellenwert einnehmen und mit der multikulturellen und internationalen Welt-offenheit der Stadt identifiziert werden – eine Konnotation, auf die besonders bei Kriegsausbruch und in der Nachkriegszeit immer wieder verwiesen wurde. Der Mythos des einigenden Geists der olympischen Spiele wird durch Plakate bei Saša und in der Firma des Vaters beschworen, aber auch durch die jungen Figuren, u.a. Armans Freundin, als sie über die von serbischen Tuppen zerstörte Bob-Bahn auf dem Trebević laufen. Dieses Detail der verwüsteten Sportstätte ruft den barbarischen Beschuss der Stadt von eben diesen Positionen und den Missbrauch der olympischen Idee auf. Obwohl der Krieg fast nie explizit verbal erwähnt wird, ist er visuell präsent; diese Details machen deutlich, dass die Belagerung genau diesen Zusammenhalt der (ethnisch gemischten) Bevölkerung zerstören sollte. Jede Einblendung von Symbolen der Winterspiele, sei es das Maskottchen Vučko, Plakate oder einfach das spezifische Logo, das jedem in der Stadt bekannt ist, ruft die Konnotationen des Kriegs und der dreieinhalbjährigen Belagerung der Stadt auf den Plan.

Ebenso deutlich zeigt sich das in der Gondel der Drahtseilbahn. Diese Attraktion der Vorkriegszeit wurde bereits in den ersten Tagen des Kriegs zerstört und symbolträchtig 2018, am 6. April, dem Tag des Kriegsbeginns, wieder eröffnet. Die Seilbahn führt auf den Belagerungsberg Trebević, der wegen der Minen und der Erinnerungen an den Beschuss lange von der Bevölkerung der Stadt gemieden wurde. Wenn Armin und Dado mit seinen Peinigern und Verführern (sie hatten Dado mit Drogen versorgt) eine Gondel besteigen, die auf den Berg fährt, dann verdichtet sich die Bedeutung in diesem Chronotopos und eine Vorstellung von mit Gewalt und Stärke konnotierter Männlichkeit wird aufgerufen: Die nagelneue Gondel, der man ohne Hintergrundwissen diese Konnotation nicht anmerkt, fährt hoch ins wieder erschlossene Erholungsgebiet. Mit den Minen in den abgelegeneren Teilen wird noch immer der Krieg, mit der Erneuerung aber auch der Wiederaufbau

der Stadt evoziert. Der enge Raum der Gondel, die zwischen Himmel und Erde, zwischen klar abgegrenzten Räumen verkehrt, bietet keinerlei Fluchtmöglichkeit. Arman nutzt genau diese Konstellation für das erzwungene russische Roulette, einen gewalttätigen Racheakt für die Misshandlung und Verführung des Bruders. Dieser Raum des Übergangs vom scheinbar friedlichen Miteinander zur tödlichen Bedrohung ruft die unterschwellig bewusste Kriegssituation wieder hervor: Dado ist im Minenfeld des nächtlichen Walds einer existentiellen Gefahr ausgeliefert. Für beide Brüder hat das nichts mit Abenteuer zu tun, sondern die potentiell todbringende Grenzerfahrung führt ihnen schlagartig den Ernst der Lage vor Augen.

Die Festung, allgemein Schutzort vor Kriegshandlungen oder Objekt von schwierigen Eroberungen, als Ruine aber auch Raum des Abenteurers und der Gefahr, fungiert als Geheimort für Armans Clique und ist als Ort ihrer Intimität nur Eingeweihten bekannt: Er dient ihnen für ungestörte Treffen, zum Rückzug, zur Erprobung von Verbotenem und Initiationsritualen. Dort wird Verbotenes praktiziert (Alkohol, Rauchen, illegale Schusswaffen) und es werden, abseits jeder Kontrolle durch Autoritätspersonen, Männlichkeitsriten erprobt. Mit der Festung verbunden ist die Vorstellung vom heroischen Mann, der durch Stärke erfolgreich bzw. siegreich ist. Der verlassene Raum, kärglich ausgestattet, ist selbst ein Ort der Grenzüberschreitung, der ausschließlich männlichen Freunden zugedacht ist und auch durch seine Lage oben auf einem Berg mit einer scharf abfallenden Felskante Gefahr signalisiert.¹²

Die Wohnungen haben die Bedeutung des privaten, intimen Raums, der zuverlässig Auskunft über die Figuren, ihren sozialen Status, Bildungsniveau (z.B. die Bibliothek der Familie) und ihre Werte gibt. Im Unterschied zur Festung in *The Son* beherbergen sie Familien. Im Fall von *Our Everyday Life* erfordert die beengte Wohnung angesichts der vielen Bewohner große Rücksichtnahme. Die Wohnräume der einzelnen Figuren sind nicht immer klar abgrenzbar und Überschreitungen der Grenzen des Privaten sind, wenn auch unterschiedlich motiviert, an der

12 Arman nutzt ihn auch als Liebesnest, womit er gegen die Regeln der Gruppe verstößt.

Tagesordnung – sei es von Seiten der Mutter oder des Vaters. Insofern liefert die kleine Wohnung in *Our Everyday Life* auch die Information über die äußerste Beschränktheit von Privatheit und Intimität. Anders als Saša verfügt Lidija über eine eigene, fast leere Wohnung, die sie mit niemandem teilen muss und nur für sich und ihre Kunstprojekte nutzen kann. Sašas Reaktion zeigt, dass für ihn eine solche Lebensform, die nach und nach ausgestaltet wird, seiner Vorstellung von Offenheit entspricht. Seine symbolische Geste, sie mit einem Sessel zum Dableiben zu bitten, zeigt sein deutliches Votum.

Zwar verfügt Armans Familie über ein Haus und mehr Platz als in *Our Everyday Life*, aber Arman teilt sich mit Dado ein Zimmer; es ist ein ständiger Raum der Konflikte. Als Konsequenz verlässt er bei Auseinandersetzungen das Haus und schafft sich mit den Freunden einen ungestörten Rückzugsraum. Betrachtet man das Haus als Ausdruck von Senads Lebenskonzept, dann bestätigt sich darin auch Sašas Vorstellung: als individuell ausgestalteter Raum, der gegenüber seinem Elternhaus viel mehr Freiheit und Unkonventionalität sowie kreative Modernität in einem grundsätzlich geschlossenen und abgeschotteten muslimischen Haus signalisiert.¹³ Die Durchlässigkeit der Raumgestaltung korrespondiert mit der auch sonst gezeigten Offenheit dieser Figur, aber auch ihrem positiv begriffenen Traditionsbewusstsein.

Das Auto fungiert als Symbol der Selbstständigkeit und Selbstbestimmung, des imaginierten Erwachsenseins und der Mobilität – letzteres v.a. in dem Raum, der mit anderen Verkehrsmitteln kaum oder schlecht erschlossen werden kann (z.B. die Überwindung der Grenze zu Ost-Sarajevo oder zur Natur). Angesichts der alten Autos ist auch deutlich, dass es sich hierbei nicht um Statussymbole handelt. Wie das Kapern der alten und völlig demolierten Straßenbahn durch Arman und seine Freunde zeigt, verkörpern Fahren und Lenken Selbstbestimmung und Überwindung elterlicher Kontrolle. Das Auto ist für Arman auch ein Ort der Zuflucht und herbeigesehnter Verwirklichung. Auch bei Saša,

13 Dieser urbane Haustyp zeichnet sich durch einen von außen nicht sichtbaren, von der Familie genutzten Hof der Privatheit aus. Auch das sich daran anschließende Haus ist von außen nicht einsehbar.

der sich ein Auto leiht, wird das deutlich. Allein die Tatsache, dass er die Mutter darin fährt und einen neuen PC für sie transportiert, stellt in beider Augen einen Akt der neu gewonnenen Autonomie dar.

Schlussbemerkungen

Die zahlreichen Einzelbeobachtungen zu den Männlichkeitsbildern der drei in den Filmen dargestellten Generationen belegen ihre historische Situiertheit und Wandelbarkeit. Im Einzelnen lässt sich folgendes festhalten:

Muhamed, Vertreter des Gestern, des sozialistischen Jugoslawien, dessen Aufbau er ebenso erlebt hat wie seinen Zusammenbruch, den er v.a. ökonomisch am eigenen Leib erfährt, wünscht sich in der Familie klare, traditionelle Rollenverteilungen. Da er sich selbst über die Arbeit definiert, erwartet er das auch von seinen Kindern, die ihn aber nach seiner Vorstellung enttäuschen. Denn v.a. seinem Sohn gelingt es nicht, sich beruflich erfolgreich zu etablieren, und der Vater ist nicht bereit, ihn z.B. durch einen Firmenanteil weiter zu unterstützen, sogar um den Preis, selbst dabei leer auszugehen. Der renitente und verständnislose Vater, selbst in einer schwierigen Lage, widerlegt auch in der späteren Verkörperung als dementer Greis die These von der Weisheit des Alters. Zwar hat der Kranke und Hilfsbedürftige jede aktive Rolle eingebüßt, zeigt aber im hohen Alter mehr Emotionalität gegenüber seiner Familie.

Der Vertreter des Jetzt, Saša bzw. Senad, in Jugoslawien sozialisiert, aber schon Teil der Alternativkultur, steckt zunächst mitten im existentiellen Kampf um seine materielle, persönliche und geistige Selbstständigkeit, die ihm trotz der schwierigen neoliberalen postjugoslawischen Verhältnisse gelingt. Seine Rolle in der Familie gestaltet er nach wesentlich offeneren Vorstellungen als noch sein Vater. So nimmt er die Erziehungspflichten und andere Aufgaben gemeinsam mit seiner Frau wahr und versucht, die Söhne ohne Gewalt zu verantwortungsvollen Menschen zu erziehen, was ihm aufgrund der Komplexität der Situation allerdings nicht immer gelingt. Senad zeigt auch gelegentliche Rückfälle in männliche Stereotype: er delegiert Arbeiten oder betrinkt

sich trotz seiner Diabeteserkrankung mit seinen Freunden beim Männergrillabend. Ihn zeichnet jedoch aus, dass er sein Handeln reflektiert und auch anderen gegenüber nachvollziehbar zu machen versucht, für seine Söhne ein Vorbild sein will.

Die Söhne Arman und Dado, die die Zukunft verkörpern, kennen nichts anderes als das neoliberale postjugoslawische Wirtschaftssystem. Sie erproben die unterschiedlichsten Vorstellungen von Männlichkeit, vornehmlich aber solche, die diskussionslos und als Reaktion auf Verunsicherung die eigenen Interessen durchzusetzen suchen: durch Einsatz von Umgehungsstrategien (Dado) oder aggressive und kompromisslose Durchsetzung eigener Vorstellungen (Arman). Beide zeigen eine auffällige Vorliebe für waffenverliebte Demonstrationen von Stärke und Macht – Dado virtuell, Arman auch real. Dado ahmt den älteren Bruder und andere scheinbar starke Gleichaltrige nach; die Offenheit des Vaters setzt er mit Schwäche gleich. Arman erkennt die reale Gefahr der unreflektierten Imitation zumindest bei Dados beginnendem Drogenkonsum und reagiert entschieden, ein Moment, das seine einsetzende Reife und sein Verantwortungsbewusstsein beweist. Bei der Suche nach der eigenen Identität werden – das zeigt auch das Beispiel des toten Friends und seines geplanten Fortgangs zum IS – auch gefährliche Wege eingeschlagen, die nicht rational beurteilt und mit Vertrauenspersonen besprochen werden. Die Zukunft dieser männlichen Generation (und mit ihr der Gesellschaft) lässt der Film zwar prinzipiell offen, aber er signalisiert eine versöhnliche Perspektive. Diese hängt – so seine Botschaft – in hohem Maße davon ab, inwiefern es den Eltern und anderen gelingt, dieser Generation durch die Vermittlung von Verantwortung und Empathie nahezubringen, dass sie selbst mit ihrem selbstreflektierten Verhalten und den von ihnen ausgeübten Rollen die Schlüssel zur Form ihres privaten und gesellschaftlichen Zusammenlebens in der Hand haben.

Bibliographie

- Adriž, Iris, Vladimir Arsenijević, und Đorđe Matić (Hgg.). *Leksikon YU mitologije*. Zagreb: Konzor, 2000.
- Apelt, Maja, und Cordula Dittmer. »Under pressure« – Militärische Männlichkeiten im Zeichen Neuer Kriege und veränderter Geschlechterverhältnisse.« *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Hgg. Mechthild Bereswill, Michael Meuser, Sylka Scholz. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2011. 68–83.
- Bancroft, Claire. *Yugonostalgia: The Pain of the Present. Independent Study Project (ISP) Collection*. 787 (2009). https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/787. Accessed 03 Mar 2021.
- Bereswill, Mechthild, Michael Meuser und Sylka Scholz. »Männlichkeit als Gegenstand der Geschlechterforschung.« *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Hgg. Mechthild Bereswill, Michael Meuser, Sylka Scholz. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2011. 7–21.
- Blagojević, Marina. »Mizoginija kao jedna moguća paradigma.« *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse* (II tom). Beograd: Asocijacija za žensku inicijativu, 2005a. 15–19.
- Blagojević, Marina. »Mizoginija: kontekstualna i/ili univerzalna?« *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse* (II tom). Beograd: Asocijacija za žensku inicijativu, 2005b. 20–36.
- Bogdal, Klaus-Michael. »Männerbilder. ›Geschlecht‹ als Kategorie der Literaturwissenschaft?« *Geschlechtertheorie – Geschlechterforschung: ein interdisziplinäres Kolloquium*. Hgg. Marion Heinz, Friederike Kuster. Bielefeld: Kleine, 1998. 189–218.
- Dedić, Nikola. »Yugoslavia in Post-Yugoslav Artistic Practices: Or, Art as...« *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Eds. Vlad Beronja, Stijn Vervaet. Berlin: de Gruyter, 2016. 169–190.
- Goulding, Daniel. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001*. Trans. L. Bekavac. Zagreb: V.B.Z. 2004.
- Helfferich, Cornelia. »Männlichkeit in sexuellen und familialen Beziehungen: Differenz, Dominanz und Gemeinschaftlichkeit.« *Dimensio-*

- nen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit. Hgg. Mechthild Bereswill, Michael Meuser, Sylka Scholz. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2011. 206–222.
- Jakiša, Miranda. *Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Kersten-Pejanić, Roswitha (Ed.). *Doing gender – doing the Balkans: dynamics and persistence of gender relations in Yugoslavia and the Yugoslav successor states*. München: Sagner, 2012.
- Luleva, Ana. »Caring Masculinities in der bulgarischen postsozialistischen Gesellschaft – eine Alternative zu patriarchalen Männlichkeiten?« *Caring Masculinities? Männlichkeiten in der Transformation kapitalistischer Wachstumsgesellschaften*. Hgg. Sylka Scholz, Andreas Heilmann. München: oekom, 2019. 121–132.
- Luleva, Ana. »Krise der Männlichkeit und/oder die (Neu-)Erfindung des Patriarchats. Der Fall der bulgarischen postsozialistischen Transformation der Geschlechterverhältnisse.« *Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt*. Hgg. Sylka Scholz, Weertje Willms. Berlin: LIT Verlag, 2008. 195–214.
- Mannheim, Karl. »Das Problem der Generationen«. *Schriften zur Wirtschafts- und Kultursoziologie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009. 121–166.
- Pavičić, Pavica. *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2011.
- Tanović 1: <https://azra.ba/intervju/155726/ines-tanovic-uoci-sff-a-od-oca-sam-naucila-sta-je-sreca/> Accessed 21 Jan 2021.
- Tanović 2: <https://variety.com/2019/film/global/ines-tanovic-on-the-r-sarajevo-opening-film-the-son-and-next-project-1203303820/> Accessed 21 Jan 2021.
- Tanović 3: <https://rm.coe.int/interview-with-ines-tanovic-web/16808e9903> Accessed 21 Jan 2021.

Filme

Svakidašnje priče [Everyday Life Stories]. Dir. Ines Tanović. Sarajevo Dokument, Studio May, Spiritus movens, 2015.

Sin [The Son]. Dir. Ines Tanović. Sarajevo Dokument, 2019.

