

On the Road in Südosteuropa: Mediale Inszenierungen Südosteuropas im deutschsprachigen Roadmovie

Eine vergleichende Analyse der Filme *Im Juli* (2000), *Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo* (2007) und *Unterwegs mit Elsa* (2014)¹

Barbara von der Lühe

Abstract *This article analyses road movies whose content focuses on the transport of deceased in their country of birth from Germany all the way through southeast Europe: Fatih Akin's *In July*, *Balkan Traffic – The Day After Tomorrow Nowhere* by Markus Stein and Milan V. Puzić and *On the Road with Elsa* by Bettina Woernle. The films present both positive and negative cinematic stereotypes of Southeast Europe, but reduce them to absurdity with stylistic devices of culture-clash comedy. The theme of »corpse transport«, sometimes grotesquely exaggerated, fits into this »black humor«. The often dominant role of male protagonists in road movies is questioned because the female protagonists have leading roles. In keeping with genre conventions of the road movie, the films have a restorative ending: the return to home, the establishment of couple relationships, the »taming« of the loner and his inclusion in family structures.*

Keywords: Roadmovies, cinematic stereotypes of Southeast Europe, Culture-Clash Comedy, Fatih Akin, Milan V. Puzić, Bettina Woernle

Vorbemerkung

In diesem Beitrag geht es um drei Roadmovies, deren tragikomische Handlung hauptsächlich in Südosteuropa spielt und welche die illegale Überführung Verstorbener aus Deutschland zur Bestattung in deren Heimatorten thematisieren. Es

1 Dieser Text ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung des gleichnamigen Vortrages auf der virtuellen Tagung der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik vom 19. bis 22. April 2022 an der Universität Zadar in Kroatien: »Interkulturelle Räume – Historische Routen und Passagen der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Mittelmeerraums«.

stellt sich zum einen die Frage, welche Bedeutung die Thematik des »Leichentransports« für das Roadmovie-Genre und speziell für diese drei Filme hat. Zum anderen soll geklärt werden, in welchem Kontext dieses Thema mit dem geographischen Ort Südosteuropa steht und welche Stereotypen von Land und Leuten verhandelt werden. Da sich die Filme als Genre-Mix präsentieren, widmet sich die Untersuchung zunächst Genre-Charakteristika des Roadmovies, der Culture-Clash-Komödie und des »Coffin-Roadmovie«, gefolgt von Überlegungen zum Bild Südosteuropas im Film. Schilderungen der Inhalte und detaillierte Analysen der Filme widmen sich den Untersuchungsfragen.

1. Roadmovies

1.1 Charakteristika

Das Roadmovie entwickelte sich in der Nachfolge des US-amerikanischen Westerns (vgl. Loist 2013: 272; Stiglegger 2007: 604f.). Im Western durchqueren Männer, Frauen und Kinder zu Pferd oder auf Maultieren, im Planwagen und in Kutschen, gelegentlich auch per Bahn, den amerikanischen Kontinent, um in einem »gelobten Land« eine neue, materiell besser gesicherte Existenz zu gründen. Meist sind die ProtagonistInnen herausgefordert durch tödliche Konfrontationen mit Fremden, die ihre Wege kreuzen, und mit der unbezähmbaren Natur. »The Survival of the Fittest« entlang der wirklichen oder gedachten Frontier, die Zähmung oder sogar die Austilgung der Unangepassten zieht sich wie ein roter Faden durch die Handlung vieler Western, die Grenzen zwischen Recht und Unrecht verschwimmen dabei. Diese Thematik fließt in die Narration des Roadmovies ein, dessen Vorläufer in US-Filmen seit Beginn des 20. Jahrhunderts existierten (vgl. Laderman 2002: 3), das sich als Genre aber in den 1960er Jahren (vgl. Laderman 2002: 3; Loist 2013: 271; Stiglegger 2007: 604), explizit zum Ende des Jahrzehnts im Kontext des US-Independent-Films als »vehicle of antigenre sensibilities and countercultural rebellion« (Laderman 2002: 3) etablierte. Die Fortbewegung erfolgt in Roadmovies mit Autos, Motorrädern und Bussen, gelegentlich auch mit Booten, Schiffen und der Eisenbahn. Die ProtagonistInnen der Roadmovies sind entweder abenteuerlustige IndividualistInnen, welche die Straße als ihr Heim betrachten, meist unangepasste Persönlichkeiten, die mit dem Gesetz in Konflikt geraten und die Straße für eine Flucht, einen tollkühnen Zweck oder als Herausforderung nutzen (vgl. Laderman 2002: 17). Oder sie sind einsame Individuen, welche die Straße als »Way of Life« ansehen. Trinkgelage, Schlägereien, Schießereien, Motorrad- und Autoverfolgungsjagden sowie spektakuläre Crashes zählen zum Plot der Roadmovies, auch Kontroversen mit GesetzeshüterInnen gehören zu den Genre-Konventionen. Retardierende Elemente der Reise sind erwünschte und erzwungene Rasten, Über-

nachtungen, Tankstopps, Auto- bzw. Motorradpannen sowie Überfälle und Morde, welche die ProtagonistInnen begehen oder deren Opfer sie werden, und Konflikte an Landes- oder Bundesstaatengrenzen. Derartige Reiseunterbrechungen führen zu Begegnungen mit Personen, die nicht zur Gruppe der Reisenden zählen und die häufig Turning Points der Handlung sind (vgl. Laderman 2002: 15). Wie im Western changieren die Charaktere des Roadmovies auf dem schmalen Grat zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit, stellen sich den ProtagonistInnen oft existentielle Fragen von Leben und Tod, Entscheidungen über Töten oder Getötetwerden. Die Reise beginnt meist in kritischen Lebenssituationen, so sind die Flucht vor der Vergangenheit, vor Schuldgefühlen und Ängsten, vor aktuellen Problemen oder die Suche nach der eigenen Identität und familiären Wurzeln wichtige Motive für den Aufbruch ins Unbekannte. Grob und Klein sehen das Roadmovie als »Genre des Aufbruchs« (Grob/Klein 2006: 9), Loist spricht von »[i]nnerer Reise« (vgl. Loist 2013: 278). Das Ergebnis dieser Erfahrungen kann die Konsolidierung und Reintegration der Reisenden in die Gesellschaft sein oder, wenn dies misslingt, deren Totalverweigerung mit selbstzerstörerischen Zügen. In dieser Spannung zwischen Rebellion und Konformität liegt für Laderman der konstitutive Kern des Genres (vgl. Laderman 2002: 19f.). In der Folge von Jack Kerouacs 1957 erschienenen Roman *On the Road* und des zwölf Jahre später entstandenen Films *Easy Rider* (R.: Dennis Hopper, 1969) galten zunächst zwei heterosexuelle Männer – »Buddys« – als »klassische« Protagonisten des Roadmovies, die Übergänge zum »Buddy-Movie« sind fließend (vgl. Grob/Klein 2006: 12). Kennzeichnend für »Buddy-Movies« mit meist zwei, gelegentlich auch drei Freunden ist die Polarisierung der Figuren-Konstellation: aktiv versus passiv, emotional versus rational, die Konfrontation verschiedener ideologischer Standpunkte oder/und unterschiedlicher Haltungen zu Genderfragen, zu Tradition und Rebellion (vgl. Soyka 2002: 37). Frauen hatten in dieser männlich dominierten Welt lange nur eine untergeordnete Rolle, als passive Komplizin oder als »gefährliche Ablenkung« (vgl. Soyka 2002: 40), insbesondere als »One-Night-Stands« oder als problemstiftende Personen, die Eifersucht zwischen den Männern auslösen oder energisch Häuslichkeit und familiäre Verantwortung einfordern, welcher die Männer entfliehen wollen. Eine Variante des Roadmovies sind Filme mit dem Fokus auf heterosexuellen Outlaw-Paaren mit aktiven, nach Autonomie strebenden Frauen, exemplarisch dargestellt in dem Film *Bonnie and Clyde* (R.: Arthur Penn, 1967). Die Dominanz der männlichen Protagonisten bleibt indes auch in diesen Filmen gewahrt (vgl. Soyka 2002: 39). Erst der Film *Thelma und Louise* (R.: Ridley Scott, 1991) setzte neue Standards und revitalisierte das Roadmovie-Genre: Zwei weibliche »Buddys« übernahmen die traditionellen Männerrollen: Sie lösen sich von ihren Familien, halten sich mit Kleinkriminalität über Wasser, gehen kurzlebige, heterosexuelle Affären ein und bestimmen schließlich selbst über ihr Schicksal. Sie sind virtuose Autofahrerinnen, der Machtanspruch, die »Besetzung des Fahrersitzes« (Soyka 2002: 33), geht dadurch auf die Frau

über. Während das US-amerikanische Roadmovie von Action, von physischer und psychischer Gewalt und von dem Leitmotiv der Rebellion gegen die Gesellschaft und/oder deren RepräsentantInnen dominiert wird, geht es in den Erzählungen europäischer Roadmovies vorwiegend um Fragen nationaler Identität, Politik und Philosophie (vgl. Laderman 2002: 247f.) Laderman nennt insbesondere folgende Kennzeichen, welche europäische Roadmovies von amerikanischen unterscheiden: »less valorization of the individual Road Man or the outlaw couple, more emphasis on the traveling group; less fetishism of the automobile; less emphasis on driving as high-speed action-spectacle. The European road movie foregrounds the *meaning* of the quest journey more than the *mode* of transport; revelation and realization receive more focus than the act of driving« (Laderman 2002: 248, Hervorhebung im Original). Im europäischen Roadmovie bildet auch Homers *Odyssee* eine Folie, der prototypische »Reise-Mythos«, an dessen Ende der Held nach zwanzig Jahren Abwesenheit zu Frau und Sohn ins heimische Ithaka zurückkehrt (vgl. Soyka 2002: 41–42): eine Geschichte des Aufbruchs und der Heimkehr als ein »europäisches Grundprinzip« (Hickethier 2006: 129). Das deutsche Roadmovie trat seit Wim Wenders' *Im Lauf der Zeit* (1976) im Zusammenhang mit dem deutschen Autorenfilm häufiger in Erscheinung (vgl. Hickethier 2006: 133), nachdem das »On the road sein« (vgl. Hickethier 2006: 137) in deutschsprachigen Filmen bereits seit den 1950er Jahren sowohl in der BRD (z.B. *Nachts auf den Straßen*, R.: Rudolf Jugert, 1952) als auch in der DDR (z.B. *Weite Straßen – stille Liebe*, R.: Herrmann Zschoche, 1969) thematisiert wurde. Knut Hickethier stellte treffend fest, dass im (west-)deutschen Film oft die gesellschaftlich Benachteiligten auf Reisen gehen (Hickethier 2006: 146), sowohl die Jungen als auch die Alten, »die scheinbar keine Perspektive mehr haben, sich aber dennoch das Recht nehmen, eine für sich zu suchen« (Hickethier 2006: 147). Hervorzuheben ist die Bedeutung der Musik im Roadmovie, welche das Visuelle wirkungsvoll kommentiert bzw. humorvoll-kritisch konterkariert: So spiegeln zeitgenössische Popsongs und Rockmusik den »Zeitgeist« wider, äußern sich Klangwelten als Teil einer Gegenkultur, setzt musikalische Folklore Akzente lokaler Kultur (vgl. Loist 2013: 279; Grob/Klein 2006: 18; Laderman 2002: 16f.).

1.2 Das Roadmovie als Culture-Clash-Komödie

Charakteristisch für das US-Roadmovie ist die Visualisierung der Größe des Landes und der unendlich scheinenden Straßen. In europäischen Roadmovies sind weitere Szenarien augenfällig, welche, ausgehend von den jeweiligen geographischen Voraussetzungen, den Reisen in Europa eine besondere Prägung geben: Gebirge und Ebenen, Flüsse, Seen, die Ufer der Nord- und Ostsee, des Mittelmeers und des Atlantiks, pittoreske, für die jeweilige Gegend charakteristische Dörfer und Städte. Europäische Roadmovie knüpfen an stereotypische Konstruktionen von Landschaften, Kulturräumen und der dort lebenden Menschen an, ähnlich wie das US-amerika-

nische Roadmovie an bekannte Narrationen, bezogen auf den nordamerikanischen Kontinent (vgl. Soyka, 2002: S. 32).

Grenzübergänge zählen häufig zu den *Turning Points* der Filme, insbesondere, wenn lokale Autoritäten die Reisenden kontrollieren und diese mit gefälschten Ausweisen oder ohne Personalpapiere unterwegs sind. Das Überschreiten von Landesgrenzen und die Durchquerung verschiedener Kulturräume markieren auch den Übergang vom Vertrauten zum Unbekannten und öffnen sinngemäß transkulturelle Räume. Die Begegnung der Reisenden mit Einheimischen führt häufig zu Konflikten, die in Culture-Clash-Komödien (auch »fish out of water comedy«-Filme) auf humorvolle Weise thematisiert werden. Dabei spielen Stereotypen eine entscheidende Rolle, insbesondere Gender, Alter, nationale Herkunft und soziales Umfeld betreffend, aber auch stereotypisch-satirische Schilderungen der Reise- und Heimatländer. Zur Situationskomik, die teils bis ins Absurde gesteigert sein kann, trägt die Hervorhebung von kultureller Differenz bei, welche die ProtagonistInnen wahlweise als überheblich und extrem unflexibel oder als unordentlich, verantwortungslos und allzu lässig erscheinen lässt; Gegensätze zeigen sich auch zwischen gutmütig-hilfsbereiten und aggressiv-narzisstischen Charakteren. In den seit Mitte der 1960er Jahre populären europäischen Western sowie im europäischen Roadmovie spielt schwarzer Humor bis hin zur Groteske eine maßgebliche Rolle.

1.3 Coffin-Roadmovies: Illegale Leichentransporte, Familiensinn und Heimweh

Die Beziehung zur Heimat und familiäre Bindungen spielen in den hier vorgestellten Filmen, die von der illegalen Überführung sterblicher Überreste über Landesgrenzen hinweg zu einem Begräbnisort handeln, eine entscheidende Rolle. Denn die Grundidee dieser Filme ist die Erfüllung des letzten Wunsches von Verstorbenen, in heimatlicher Erde begraben zu werden. Familiensinn und/oder freundschaftliche Solidarität gegenüber dem Toten und dessen Anhang sind gefordert, deren Wunsch muss entgegen aller Bedenken und trotz größter Hindernisse erfüllt werden. Damit zählen die Filme zu einem Subgenre des Roadmovies, das sich seit Ende der 1980er Jahre etabliert hat, und das, gelegentlich als »Coffin-Roadmovies« (Hippen 1996; 2022) bezeichnet, in der Forschung bislang weitgehend unbeachtet blieb.² »Coffin Roads« oder auch »Corpse Roads« entstanden im mittelalterlichen England und Schottland, um Särge aus abgelegenen Gegenden zu Friedhöfen der zuständigen Kirchengemeinden zu transportieren. »Leichenstraßen« zu Begräbnisstätten gab es unter anderem auch in den Niederlanden und

2 Die Autorin dieses Beitrages arbeitet derzeit an einer Untersuchung über »Coffin-Roadmovies«.

in Schweden, zudem im kaiserlichen China und im vorkolumbianischen Mittelamerika. Insofern könnte man annehmen, dass die Grundidee dieser Filme auf Überlieferungen von Bestattungsstraditionen beruht. Die Plots der Coffin-Roadmovies weisen bestimmte Patterns auf: So gestaltet sich der Transport Verstorbener zur Bestattung in deren Heimat- oder Sehnsuchtsorten auf dreierlei Weise: 1. Leichen werden sichtbar – »getarnt« als Schlafende – oder versteckt in Fahrzeugen transportiert, 2. Urnen werden, verborgen in Koffern, Taschen oder anderen Behältnissen, zum vorgesehenen Bestattungsort gebracht, 3. Särge werden zur Vermeidung hoher Überführungskosten unter Umgehung gesetzlicher Vorgaben meist mit Autos befördert. Dadurch entstehen meist erhebliche Umstände, denn die Fahrzeuge müssen für die Särge organisiert und die Toten für den Transport hergerichtet werden. Unvorhergesehene Pannen erschweren die Reise: Die Autos mit den Leichen bzw. Särgen oder Urnen werden beschädigt, gestohlen oder verwechselt, kurzum, verschwinden auf mysteriöse Weise und müssen wiedergefunden werden. Konflikte mit staatlichen Organen sind vorprogrammiert: PolizistInnen oder GrenzkontrolleurInnen entdecken die sterblichen Überreste, was entweder eine Inhaftierung der »Leichenschmuggler« oder eine »Problemlösung« mittels Bestechung zur Folge hat. Aus diesen Konstellationen kann sich die (vorübergehende) Nähe der ProtagonistInnen zu kriminellen Milieus ergeben. Das Schwanken zwischen Trauer und gebotener Pietät einerseits sowie Kaltblütigkeit und krimineller Energie andererseits führt häufig zu satirisch zugespitzten Kontroversen zwischen den handelnden Personen. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Filmen meist um Tragikomödien mit teils grotesken Szenarien – Übergänge zu Culture-Clash-Komödien sind fließend. Die meisten Coffin-Roadmovies haben ein Happy End, nicht selten am Grab der Verstorbenen: Aus Freunden werden Liebende, verfeindete Familienmitglieder versöhnen sich, entfremdete Buddys finden wieder zueinander. Eine sichere Zuflucht oder die Heimkehr erwartet diejenigen, welche die Reise mit den Toten unternommen haben. Trauer und Hoffnungslosigkeit, die zu Beginn der Filme herrschen, wandeln sich in Optimismus und Zuversicht: Das Leben geht weiter.

2. Das Bild Südosteuropas im Film

Zum Diskurs über den Balkan bzw. Länder Südosteuropas³ und deren EinwohnerInnen als Konzept von Selbst- und Fremdbildern seit dem 19. Jahrhundert prägte Maria Todorova den Begriff des Balkanismus als negativ konnotierten Terminus, welcher die politische Distanz Westeuropas und der westlichen Welt zu Südosteuropa (vgl. Todorova 1997/2009: 3ff.; vgl. Iordanova 2001: 6) bezeichnet. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts habe sich, so Todorova, in der (west-)europäischen Literatur ein rassistisch geprägtes Bild vom Balkan als »des Anderen« (Todorova 2009: 188) gebildet, das sich in den folgenden Jahrzehnten kaum verändert habe, wobei beinahe ausschließlich dieser Name für diese Region Europas benutzt wurde (Todorova 2009: 116; 123ff.; 184). Am Ende des 20. Jahrhunderts bürgerte sich die Bezeichnung »Südosteuropa« ein (Todorova 2009: 141). Dakovic benennt binäre Gegensätze, welche Filme über Begegnungen von WesteuropäerInnen mit Südosteuropa visualisieren, darunter Armut versus Reichtum, Niedergang versus Wohlstand, ländlich versus industriell, Exzessivität versus Unterdrückung von Emotionen, libidinöse SüdländerInnen versus bewusst zurückhaltende NordländerInnen und traditionelle Sitten versus geschriebenes Recht (vgl. Dakovic 2001, ohne Seitenangabe). Neuere Untersuchungen zur filmischen Repräsentationen Südosteuropas kommen zu dem Schluss, diese changierten zwischen den Polen »Liebe« und »Gewalt«: »In the first case, the Balkans are a fairy-tale land: idyllic, imaginary and often not clearly defined. [...] In the second case, the Balkans are a powder-keg ready to explode every 50 years, a land inhabited by vengeful savages who let their primitive violent instincts guide them. This second pole accumulates the large majority of stereotypes usually associated with the Balkans: male chauvinism, treason, beautiful women unworthy of trust, brutal force, alcohol, gambling, revenge« (Cruz 2008: 18f.). Zum filmischen Stereotyp der Region und von Verhaltensweisen von SüdosteuropäerInnen zählen zudem Gewalt in Form von Sadismus, Folter, Messerattacken und Schießereien: »This concept of culturally specific violence is mostly defined through the enjoyment of bodily closeness with the victim« (Iordanova 2001: 162). Cruz verweist in ihrer Untersuchung darauf, dass eine große Anzahl von Filmen, die in südosteuropäischen Ländern spielen, die gleiche erzählerische Struktur wie Reiseberichte westlicher AutorInnen über Südosteuropa aufwies: Der Reisende, aus dem Westen

3 Der Begriff »Balkan« ist nicht klar festgelegt, ebenso wenig, welche Länder sich als zugehörig betrachten oder betrachtet werden. Dina Iordanova nennt folgende Länder: »Nominally, the Balkans include Bulgaria, Former Yugoslav Republic of Macedonia, Serbia and Montenegro, Bosnia and Herzegovina, and Albania. Countries such as Croatia, Slovenia, Greece, Romania, Moldova and Turkey are also ›Balkan‹ in a number of elements of their history, heritage and self-conceptualization [...]« (Iordanova 2001: 6).

stammend, oder ein im Ausland lebender Einheimischer, kehre nach längerer Abwesenheit nach Hause zurück. Dort begegne er »außergewöhnlichen« und »andersartigen« Menschen und Situationen, welche die »Normalität« des Reisenden kontrastierten. Geläutert durch diese Erfahrungen kehre der Reisende in den Westen zurück (vgl. Cruz 2008: 20). Nicht zufällig ist das Roadmovie-Genre charakteristisch für viele Filme, die in Südosteuropa spielen (Iordanova 2001: 56). Mit Blick auf mehrere Jahrzehnte Filmgeschichte kommt Iordanova zu dem Schluss, dass südosteuropäische AutorInnen und FilmemacherInnen nicht nur das Konzept der westeuropäischen Reiseliteratur, sondern auch das eurozentrische Konstrukt des »fremden« Balkans mehr oder weniger unkritisch übernehmen: »The result is a specific voluntary ›self-exotism‹, which becomes the preferred mode of self-representation for many Balkan film-makers« (Iordanova 2001: 56; vgl. auch Cruz 2008: 18f.).

3. *Im Juli* (2000)

3.1 Inhalt

Im Juli ist ein mehrfach ausgezeichnete deutscher Film (Wüste Filmproduktion) aus dem Jahr 2000, Fatih Akin führte Regie und schrieb das Drehbuch. Die Dreharbeiten fanden statt vom 20. Juli bis 30. September 1999 in Hamburg, Budapest und Umgebung, in Rumänien, in Istanbul und in Thrakien im Westen der Türkei, mit einem Budget von etwa 5 Millionen D-Mark: nach dem Erfolg seines Debütfilms *Kurz und schmerzlos* (1998) sei es, so Fatih Akin, leicht gewesen, die Finanzierung zu sichern (vgl. Behrens/Töteberg 2011: 73). Am 24. August 2000 kam der Film im Verleih von Senator Film in die deutschen Kinos. In den Hauptrollen sind Moritz Bleibtreu, Mehmet Kurtulus, Christiane Paul, Idil Üner und Branka Katić zu sehen. Der Film beginnt mit einer klassischen Roadmovie-Totale: eine Landstraße führt durch Felder zum endlosen Horizont, eine Einblendung lässt den Zuschauer wissen, es sei »irgendwo in Bulgarien am 7. Juli« (Angabe im Film), einem Donnerstag. Ein Auto fährt aus der Ferne auf die ZuschauerInnen zu, ein Mercedes mit Berliner Kennzeichen. Der Wagen hält am Straßenrand, ein Mann mittleren Alters steigt aus und beobachtet ein seltenes Naturschauspiel, eine Sonnenfinsternis. Danach öffnet der Mann, gestört durch einen unangenehmen Geruch, den Kofferraum, in dem die sterblichen Überreste eines Mannes liegen. Gegen die Fliegen und den Geruch im Kofferraum versprüht der Mann einen Spray. Die ZuschauerInnen können nur raten: Ist der Autofahrer ein kaltblütiger Mörder, der die Leiche seines Opfers transportiert? Doch Mimik und Gestik des Mannes sprechen dagegen, der schwarze Humor dieser Szene wirkt erheiternd. Hinzu kommt ein junger Mann, der Autofahrer klappt den Kofferraum zu und besprüht den Neuankömmling mit dem Spray, um ihn zu vertreiben. Es kommt zu einem kurzen Wortwechsel: Der Tramper, der die Leiche im

Kofferraum nicht bemerkt hat, bittet vergeblich um eine Mitfahrgelegenheit. Der Autofahrer überfährt den Mann bei der Weiterfahrt versehentlich, nimmt ihn aber nach einigem Zögern doch in seinem Auto mit. Der Anhalter fasst allmählich Vertrauen und erzählt dem Autofahrer seine Lebensgeschichte. So inszeniert Fatih Akin den spektakulären Beginn einer Männerfreundschaft zwischen Daniel (Moritz Bleibtreu), dem trampenden deutschen Junglehrer, und dem Türken Isa (Mehmet Kurtulus), dem Autofahrer mit der Leiche im Kofferraum, beide auf dem Weg nach Istanbul. Was als Buddy-Roadmovie beginnt, entpuppt sich bald als romantische, märchenhafte Roadmovie-Komödie. Dies enthüllt der Rückblick auf den Beginn von Daniels Odyssee durch Europa, die sechs Tage zuvor, am 1. Juli, in Hamburg begonnen hat: Der junge, schüchterne Physikreferendar Daniel verliebt sich in seine Zufallsbekanntschaft Melek (Idil Üner), eine gutaussehende, sehr selbstbewusste Türkin, der er das nächtliche Hamburg zeigt; seine Verliebtheit wird von ihr nicht erwidert. Nachdem Melek per Flugzeug nach Istanbul zu ihrem Verlobten abgereist ist, will Daniel mit einem geliehenen Auto dorthin fahren, um Melek zu treffen. Auf dem Weg dorthin nimmt er eine Anhalterin mit, die auf der Reise »nach irgendwohin« ist: Juli (Christiane Paul) verkauft auf einem Wochenmarkt esoterischen Schmuck, Daniel hatte bei ihr einen Ring mit einer Sonne erworben, ein Liebessymbol. Juli verliebt sich unsterblich in Daniel, was dieser zunächst nicht wahrnimmt. Die Reise verläuft voller Pannen, das Auto ist nach kurzer Zeit defekt. Ein Fernfahrer will Juli und Daniel mit nach Budapest nehmen, doch auf dem Weg dorthin kommt es in einer verrauhten Gaststätte am Wiener Donauhafen zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen dem Fernfahrer und Daniel um die Gunst der jungen Frau. Daniel und Juli fahren nachts weiter mit einem Lastkahn von Wien in Richtung Rumänien. Nachdem Daniel am nächsten Morgen als blinder Passagier identifiziert wurde, werfen ihn Matrosen in die Donau, mit Mühe rettet er sich ans Ufer. Daniel und Juli gehen fortan getrennte Wege. Es folgt eine für den naiven jungen Lehrer gefährliche Weiterreise: Die attraktive ungarische Truckfahrerin Luna (Branka Katić) nimmt Daniel mit nach Budapest in einen geheimnisvollen Club, in dem er von Luna und ihren Komplizen mit Drogen betäubt und ausgeraubt wird, auch sein Pass wird bei dieser Gelegenheit gestohlen. Das Motiv der Illegalität bestimmt den weiteren Verlauf von Daniels Reise. Er hat von nun an jedes Gefühl für Recht und Ordnung verloren. Mit Hilfe eines Bauern gelangt er auf einem Heuwagen wieder in die ungarische Hauptstadt, wo er auf einem Flohmarkt die Diebin Luna wiedersieht. Diese flüchtet mit ihrem Lastwagen, auf dem sich auch Daniel befindet, nach einer wilden Verfolgungsjagd stoppt die ungarische Polizei die rasante Fahrerinnen. Während Luna von der Polizei kontrolliert wird, stiehlt Daniel ihren Lastwagen und fährt weiter zur ungarisch-rumänischen Grenze. Die beiden ungarischen und rumänischen Grenzbeamten spielen am einsam gelegenen Grenzposten gelangweilt Schach. Ohne seinen Pass gelingt Daniel dennoch die Einreise nach Rumänien, dank Juli, die er zufällig an dem abgelegenen Grenzübergang wieder trifft: für die Grenzbeamten

mimen sie ihre Hochzeit – als Gegenleistung für den illegalen Grenzübertritt ohne Pass muss Daniel einem der Grenzbeamten den Bus überlassen. Die Szene wirkt infolge des übertriebenen Verhaltens aller Beteiligten sehr absurd. Jenseits der Grenze stiehlt Daniel mit Julis Hilfe an einer Tankstelle ein Auto. Eine *Bonnie-and-Clyde*-Episode in Rumänien beginnt, die mit fotografischen Schnappschüssen dokumentiert wird. Um an Geld zu kommen, verkaufen Juli und Daniel unterwegs Teile des Autos, bis sie am 6. Juli mit dem schrottreifen Wagen die rumänisch-bulgarische Grenze erreichen. Bei dem Versuch, die Grenze illegal zu überwinden, versenkt Daniel das Auto unabsichtlich in einem Fluss. Nach der Überquerung des Grenzflusses in einem gestohlenen Boot trennen sich Daniels und Julis Wege abermals. Ende des Rückblicks. Es ist wieder der 7. Juli, alles auf Anfang, das Buddy-Roadmovie wird fortgesetzt: Daniel und Isa befinden sich am Abend des 7. Juli an der türkischen Grenze, Isa bewundert Daniel: »... und das hast Du alles erlebt?« An der Grenze realisiert Isa, dass er wegen seines toten Onkels im Kofferraum und seines Mitfahrers Daniel, der keinen Pass hat, in einer schwierigen Lage ist. Tatsächlich entdecken die Beamten Isas verstorbenen Onkel. Isa und Daniel werden verhaftet. In der Gefängniszelle erzählt Isa die Geschichte seines Onkels Ahmed, der während eines Berlinbesuchs verstarb und auf Beschluss der Familie von Isa heimlich in die türkische Heimat überführt werden muss. Denn Onkel Ahmed lebte nach Ablauf seines dreimonatigen Visums illegal in Berlin und auch das Geld für eine Überführung des Toten fehlt. Der vermeintliche Mörder Isa entpuppt sich mithin als herzensguter Familienmensch, der es mit dem Gesetz nicht so genau nimmt. Isa verhilft Daniel zur Flucht aus dem Gefängnis – die türkischen Beamten sind durch den Anblick einer attraktiven blonden Frau abgelenkt –, damit dieser sein Rendezvous in Istanbul erreichen kann. Es gelingt Isa im Gespräch mit den türkischen Grenzbeamten, seine Angelegenheit zum Guten zu wenden – der türkische Familiensinn überwindet alle Vorbehalte: Isa wird als Held gefeiert, auch weil er die korrekten deutschen Behörden genarrt hat. Die gesamte Szene an der Grenze ist als märchenhafte Satire inszeniert. Daniel fährt unterdessen mit dem Bus nach Istanbul, wo er unverhofft Juli wiedersieht. Sie gestehen einander ihre Liebe – nach der abenteuerlichen Reise kann Daniel nun eine klare Entscheidung für Juli treffen. Es winkt ein Happy End: Isa und Melek, Daniel und Juli reisen in Meleks Mercedes in den Süden – Isa hat innerlich zur türkischen Heimat seiner Familie gefunden.

3.2 Analyse

Im Juli erzählt, so Fatih Akin, »die Reise des Helden in Form eines Road Movie« (Behrens/Töteberg 2011: 72), der auf der Reise die Liebe seines Lebens findet. Der Film bleibt im Rahmen der Konventionen des Roadmovies, mit Elementen einer Culture-Clash-Komödie: Anachronische Narration, eine Mischung aus Buddy- und *Bonnie-and-Clyde*-Movie, ungewöhnliche Kameraeinstellungen und visuelle Mittel (Fo-

tos), rasante Verfolgungsjagden, eine Tanzszene im Roadhouse, die Verwendung lokaler Musik als Kennzeichen ethnisch-kultureller Räume (vgl. Strobel 2009: 153; Gueneli 2019: 65–68; Gueneli 2022: 122f.), insbesondere türkischer Popsongs, und des bedeutungsvollen Einsatzes von Autos: Der Mercedes, den Isa fährt, ist einer der bekanntesten »Global Brands«, der Mercedes gilt allgemein als Statussymbol und – besonders für männliche Autofahrer – als Auto mit »Sex-Appeal« (Baumann 2021/2022, Coole Karre 2021). Akin wollte einen »verspielten Film«, das Experiment bestimmte die Dreharbeiten: Erstmals arbeitete er »mit Steadycam, Splitoptiken, Drehbühnen, Stoptricks« (Behrens/Töteberg 2011: 83). *Im Juli* spielt »in multiethnischen Milieus und an Orten unterschiedlicher Länder« (Strobel 2009: 150), wobei Akin hier – wie auch in seinen anderen Filmen (vgl. Strobel 2009: 155) – bewusst bekannte Stereotype durch Übertreibung konterkariert. Das Motiv der Grenzen und der Grenzüberschreitung, »konstituierendes Merkmal« (Strobel 2009: 150; 156ff.) von Akins Filmen, bestimmt auch hier die Handlung: die Überwindung von Grenzen und Kulturen, die unklaren Grenzen zwischen Legalität und Illegalität, das Austarieren der Grenzen zwischen Liebe und Freundschaft, die Missachtung der Pietät gegenüber dem verstorbenen Onkel, der illegal im Kofferraum transportiert wird als Überschreitung einer kulturellen Grenze. Dass es Akin in seinem Film *Im Juli* und in den folgenden Filmen nicht nur um Überschreitung von Grenzen, sondern auch um die Konstruktion eines alternativen filmischen Europas geht, stellt Berna Gueneli in ihren Untersuchungen dar (vgl. Gueneli 2019: 44), *Im Juli* bereite das Thema »Europa« im Werk Akins filmisch vor (vgl. Gueneli 2022: 105): Entstanden vor der Osterweiterung der EU und vor den Anschlägen des 11. September 2001, welche die Diskussion über den Islam, über TürkInnen auch in Deutschland maßgeblich beeinflusst habe, plädiert der Film für die Vision eines diversen, flexiblen Europas (vgl. Gueneli 2022: 106): Mit seinem Film *Im Juli* erweitere Akin Europa mit den Mitteln »des Genres des Roadmovies zu einem flexiblem europäischen cinemascap« (Gueneli 2022: 108). Gueneli führt Akins filmisches Konzept eines transnationalen, dezentralisierten und hybriden Europas auch auf die Finanzierung des Films mittels einer regionalen, nationalen und supranationalen Filmförderung zurück – bedacht mit zahlreichen internationalen Filmpreisen finde Akins »transnationale Arbeit und ›Ästhetik der Heterogenität‹ globale Anerkennung« (Gueneli 2022: 106). Im Presseheft zum Film äußerte sich Akin, der als Kind mit seinen Eltern häufig mit dem Auto durch Südosteuropa in die Türkei reiste, im Jahr 2000 über »das etwas andere Europa«: »Woran denken die Menschen, wenn sie Europa sagen? An Frankreich, Italien, England. Aber Rumänien, Ungarn, den Balkan? Daran denkt niemand, das ist unentdeckt. Und die Menschen dort sehen sich selbst auch nicht als Europäer. Sie haben eine starke Filmkultur. Ex-jugoslawische, polnische und ungarische Filme schöpfen aus ihrem Entstehungsort, nicht nur von den Filmemachern. Ich hoffe, etwas mitzubekommen von dieser Kraft« (Im Juli, Presseheft 2000: 12). In seinem Film deutet Fatih Akin das utopische Ideal einer multikulturellen Gesellschaft an

(vgl. Coury/Pilipp 2010: 252). Daniel und seine Freunde sind aufgeschlossen, tolerant und bereit, sich anderen Lebensweisen zu öffnen. Die BesucherInnen des Wochenmarktes und eines abendlichen Open-Air-Festes in Hamburg repräsentieren den Querschnitt einer multikulturellen Gesellschaft, Menschen mehrerer Generationen aus verschiedenen Ländern leben in friedlicher Koexistenz (vgl. Coury/Pilipp 2010: 252). Mit ihrer Aufgeschlossenheit und Spontaneität, mit ihrer modischen Braids-Frisur repräsentiert Juli eine multikulturelle Lebenseinstellung. Sie verändert allmählich Daniels Haltung, die anfangs von Vorsicht und Zaghaftheit geprägt ist. Es ist Juli, die Daniel vorwirft, in einem »öde-deutschen Lebensstil« (Zitat Film) festzustecken. Die in Deutschland beheimateten türkischen Charaktere zeigt Fatih Akin als völlig integriert in die deutsche Gesellschaft. Isa und Melek sprechen fließend Deutsch, Isa teilt anfangs sogar Vorurteile seitens der nicht türkischen Bevölkerung in Deutschland gegenüber der Türkei, indem er das Land als »Scheiß-Süden« bezeichnet (vgl. Coury/Pilipp 2010: 252) – erst am Ende des Films gibt er seine Vorbehalte auf. Es ist der eher gemeinschaftliche, weltoffene und unbeschwerte, spontane Lebensstil – ein »Miteinander« statt »Nebeneinander« der BundesbürgerInnen türkischer Herkunft, mit welchem der Autor und Regisseur Fatih Akin sympathisiert (Coury/Pilipp 2010: 258). Allerdings erfährt Isas Charakterisierung einen Wandel: Erscheint er zu Beginn des Films als typischer türkischer Gangster, ein Stereotyp, das durch die Narbe in seinem Gesicht, seinen Goldzahn und die Kleidung schon rein äußerlich scheinbar bestätigt und durch den Umgang mit dem Leichnam im Kofferraum seines Autos verstärkt wird (vgl. Gueneli 2022: 115), so zeigt sich schon bald Isas wahre, freundliche und hilfsbereite Persönlichkeit. Nicht deutsche Personen außerhalb Deutschlands werden im Film als rücksichtslos, hinterhältig und korrupt geschildert, die Daniel ausnutzen und schaden (vgl. Coury/Pilipp 2010: 252). Seine Begegnungen mit Grenzbeamten in Südosteuropa sind durch das Erleben von Korruption und Willkür geprägt. Auf ihrer inneren Reise zu sich selbst haben Isa und Daniel wichtige Lernprozesse absolviert: Daniel gewinnt an Selbstbewusstsein und öffnet sich einem unbeschwerten Leben – ein klassisches Thema von Coming-of-Age-Filmen (vgl. Strobel 2016: 86) –, Isa identifiziert sich mit der türkischen Heimat seiner Familie – eine Thematik, die Akin häufig in seinen Filmen variiert. Durchgehend schwingt im Film ein Hauch von Ironie gegenüber dem vielen Roadmovies inhärenten Machismo mit; dies zeigt sich auch in der lustigen Szene an der bulgarischen Grenze, die Darsteller der Grenzbeamten sind Fatih Akin und sein Bruder Cem Akin. Zu dieser Szene wurde Akin von einer Episode in dem *Tim und Struppi*-Band *König Ottokars Szepter* inspiriert (vgl. Behrens/Töteberg 2011: 78). Beide Protagonistinnen haben schließlich ihre Ziele erreicht: Melek ist wieder mit ihrem Freund Isa vereint, Juli hat Daniels Herz gewonnen. Die Charakterisierung der Frauenrollen des Films ist ambivalent: Einerseits sind Melek und Juli starke, durchaus dominante Personen. Sie sind selbstbewusst und risikobereit, ihr einziges Ziel ist es jedoch, sich als Liebende zu bewähren. Andere weibliche Charaktere sind eher

negativ konnotiert, teils als Objekte männlicher Lust: Sie wissen ihre weiblichen Reize einzusetzen, wie Luna in Budapest oder eine Frau an der türkischen Grenze, welche die türkischen Vollzugsbeamten so verwirrt, dass Daniel entfliehen kann. Akin bezeichnet Luna als »Sirene«, die Daniel von seinem Ziel abbringen will (Behrens/Töteberg 2011: 74) – wie die Sirenen in Homers *Odyssee*. Der Film hat ein klassisches Happy End: Zu viert fährt die deutsch-türkische Gruppe in Isas Mercedes einem ungewissen, vermutlich schönen Ziel entgegen. Die ProtagonistInnen bleiben »unbehaust«, die Reise auf der Straße wird ziellos fortgesetzt, Fragen nach materieller Sicherheit oder Heimat werden nicht gestellt. Allerdings weisen Coury und Pilipp zu Recht daraufhin, dass der Film »mit Multikulturalismus und interethnischen Beziehungen« flirte, am Ende aber die konservative normative Haltung einnehme, dass Menschen ihr Glück in der eigenen ethnischen Gruppe finden. So trage dieses europäische Roadmovie ironischerweise zur normativen Vorstellung einer deutschen Nation im Kontext einer instabilen und sich wandelnden Europäischen Union bei (Coury/Pilipp 2010: 251). Ambivalent ist auch das Motiv des Leichenschmuggels, der letztendlich einen synergetischen Effekt hat: Denn Isa findet durch die Umstände des illegalen Transports der Leiche zu seiner türkischen Identität, die er zuvor eher verdrängte: Er verinnerlicht türkischen Familiensinn und erfährt die Solidarität der türkischen Grenzbeamten, die ihn für sein Verhalten als Held feiern. Festzuhalten bleibt: Meisterhaft lässt Akin in seinem Film die Zuschauer an der Umkehrung kultureller Stereotype teilhaben.

Im Juli. D 1999/2000, 110 Minuten. Regie und Drehbuch: Fatih Akin, Kamera: Pierre Aïm, Schnitt: Andrew Bird, Musik: Ulrich Kodjo Wendt. Cast: Moritz Bleibtreu, Christiane Paul, Mehmet Kurtulus, Idil Üner, Branka Katić.

4. *Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo* (2007)

4.1 Inhalt

Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo ist eine Koproduktion der deutschen Produktionsfirma Hoferichter & Jacobs (Leipzig) mit dem österreichischen Lotus Film (Wien) und den kroatischen Jadran Studios (Zagreb). Ausgangspunkt des Drehbuchs ist eine Idee der serbischen Autoren und Filmemacher Radoslav Pavkovic und Milan V. Puzić aus dem Jahr 1998. Bis zur Verwirklichung des Projekts vergingen einige Jahre. Die federführende deutsche Produktionsfirma verpflichtete neben Puzić als Co-Regisseur Markus Stein, um die westeuropäische Perspektive zu stärken und um die Charaktere und den Plot für das deutsche Publikum attraktiv zu machen. Die Dreharbeiten fanden unter dem Arbeitstitel *In love with a corpse* von April bis Juni 2006 in Deutschland und Kroatien statt. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Geschäfts-

idee des Serben Zoki (Vladimir Pavic) und des Bosniers Feti (Marko Pustisek). Obwohl Feti und Zoki keine Bestatter sind, transportieren sie Verstorbene im Auftrag von deren Verwandten gegen die Zahlung von 1500 Euro zum Begräbnis nach Südosteuropa, steuerfrei und damit viel preiswerter als eine offizielle Überführung. Für beide ist der Job eine Notlösung: Der Bosnier Feti ist promovierter Germanist und Familienvater, er hadert mit seinem Schicksal, insgeheim träumt er von einem luxuriösen Mercedes-Transporter. Der Serbe Zoki kocht gerne, träumt von einem eigenen Buchladen, er liebt Bücher, hat aber zu seinem Kummer erhebliche Bildungslücken. Zur Tarnung ihres illegalen »Transportunternehmens« leiten die beiden, die eine innige Feindfreundschaft pflegen, ein nicht sehr vertrauenerweckend wirkendes Reisebüro in Berlin-Kreuzberg, wo sie ihre KlientInnen empfangen und stets einen Sarg bereithalten. Die Geschäftsidee hat sich eine Weile bewährt: Von Berlin aus fahren Feti und Zoki mit den Toten in ihrem alten Opel-Senator-Kombi zunächst nach Österreich. Die Leichname werden dann gekühlt, sorgfältig geschminkt und gekleidet, auf der Rückbank eines PKW weiter nach Südosteuropa gebracht. Bei allen weiteren Grenzübertritten wird der Eindruck erweckt, als seien die Toten noch am Leben. Die karriereorientierte Berliner Kriminalbeamtin Ulla (Petra Schmidt-Schaller) will die kriminellen Machenschaften aufdecken, bringt sich aber dadurch in eine gefährliche Lage. Da Ulla bei ihren Recherchen im Reisebüro beinahe ertappt wird, wirft sie kurzentschlossen die bereits zum Transport vorbereitete Leiche, eine junge Bosnierin, aus dem Sarg und legt sich selbst hinein. Wenig später sind Feti und Zoki mit dem Sarg auf dem Weg zum Begräbnis nach Ustina in Bosnien-Herzegowina. Doch schon bald macht sich Ulla bemerkbar, wird als Polizistin entlarvt und bringt die Reisepläne gründlich durcheinander: Während sich Zoki in Ulla verliebt, möchte Feti sich der unwillkommenen Reisebegleitung entledigen. Unterdessen wird in Berlin der Leichnam der jungen Frau von deren Brüdern, Mitgliedern eines bosnischen Clans, und der Polizei identifiziert. Eine skurrile Verfolgungsjagd durch Europa beginnt: Fetis und Zokis Auftraggeber wollen sich für den Betrug rächen, die Polizei will Ulla befreien. In einem kleinen Hotel in Slowenien kommt es zum ersten bewaffneten Showdown zwischen allen beteiligten Gruppen. Der Gasthof wird von zwei Chinesinnen geleitet, die das Geschehen fassungslos beobachten. Den beiden Buddys Feti und Zoki gelingt dank Ullas tatkräftiger Hilfe die Flucht. Die Reise geht weiter, Ulla nimmt von nun an, bewaffnet mit ihrer Dienstpistole, innerhalb des Trios eine dominierende Rolle ein. Per Handy beordert sie heimlich eine GSG-9-Einheit zum Friedhof in Ustina. An der slowenisch-kroatischen Grenze gelingt es den dreien durch einen Trick, die Grenze zu überwinden, an der kroatischen Grenze zu Bosnien-Herzegowina lassen sich die Grenzbeamten mit Whisky, Zigaretten und Süßwaren bestechen, nur so kommt Ulla ohne Pass über die Grenze. Das Begräbnis in Ustina verläuft wie erwartet chaotisch, da die Familie unter Leitung der resoluten Clanchefin entdeckt, dass statt der jungen Verwandten eine Ziege im Sarg liegt. Die GSG-9-Einheit ist – getarnt als Trauergäste – schon vor Ort, um Mitglieder

des Clans während der Beerdigung festzunehmen. Der Hubschraubereinsatz deutscher Einsatzkräfte beendet die unvermeidliche Schießerei am offenen Grab. Feti und Zoki fliehen mit dem Auto des Bestatters vom Friedhof und werfen den Sarg mit der Ziege in einen Fluss. Heftig diskutieren die beiden Buddys über ihre komplizierte Freundschaft: Diese steht im Schatten der Kriege in der Folge der Auflösung Jugoslawiens in den 1990er Jahren, über die beide nicht sprechen wollen, da sie auf verschiedenen Seiten kämpften. Im Abspann wird das Publikum über das weitere Schicksal der ProtagonistInnen informiert: Feti lebt glücklich mit seiner Frau und zwei Töchtern auf dem Land, Ulla, die inzwischen serbisch spricht, schmuggelt hochschwanger die Leiche eines älteren Mannes über die österreichisch-kroatische Grenze, und Zoki erwartet Ulla ungeduldig in seinem Antiquariat.

4.2 Analyse

Der Film, der als klassisches Buddy-Roadmovie beginnt, in dem Frauenfiguren als »Plotmotivatoren« zwar unentbehrlich für die Filmhandlung sind (Soyka 2002: 40), von den männlichen Protagonisten aber als Objekte behandelt werden (vgl. Corrigan 1991: 144), wandelt sich in ein Road Movie à la *Bonnie and Clyde*. Soyka verweist in diesem Kontext darauf, dass die weiblichen Randfiguren »in den Raum der männlichen Protagonisten« eindringen, »bestehend aus Fahrzeug, Straße und der Fahrt durch das Land« (Soyka 2002: 40), im Fall von *Balkan Traffic* sogar in einen Sarg. In diesem Film übernimmt die Frauenfigur Ulla allmählich eine Führungsrolle, die sie bis zur Karikatur zugespitzt als Ideengeberin, Entscheiderin, als waffentragende und schlagkräftige Frau zeigt. *Balkan Traffic* nimmt den Diskurs um Gewalt und Dominanz von Frauen auf, der mit Actionfilmen und Roadmovies Anfang der 1990er Jahre begann (vgl. Soyka 2002: 44; Tasker 1993: 132). Verstärkt wird dies durch die Kontextualisierung der Emanzipation der Frau in der mitteleuropäischen deutschen Gesellschaft, vertreten durch die junge Polizistin. Weibliche Dominanz findet sich auch verwirklicht in der Rolle der Clanchefin in Bosnien, welche ihre Familie mit eiserner Hand regiert – diese Figur wird im Film deutlich satirisch überzeichnet. Der Schluss des Films impliziert sowohl die Wahrung des überlieferten Rollenverständnisses des Roadmovies als auch den Bruch mit diesem Schema. Einerseits erfüllt Ulla die stereotypische Konnotation der Frau mit Heim und Familie – am Ende des Films wird die werdende Mutter Ulla nach der Erfüllung ihres Auftrages, eine Leiche über die Grenzen zu überführen, zurückkehren zu ihrem Mann Zoki, der zu Hause auf sie wartet. Andererseits hat Ulla nun die Rolle des Outlaws übernommen, sie schmuggelt am Steuer ihres Autos nun selber eine Leiche über südosteuropäische Grenzen. Die Narration von der Bewahrung der männlichen Macht und Vorherrschaft erfährt hier eine Variation, denn die dominante Position Ullas, der in Mitteleuropa sozialisierten Frau, steht im Gegensatz zur mehr patriarchalisch geprägten Gesellschaft Südosteuropas. Dabei tritt in

Balkan Traffic ein sehr ernster Hintergrund zutage, die Balkankriege, thematisiert anhand der Beziehung zwischen Feti und Zoki, die in ihren Dialogen die Kriegsverbrechen während der Balkankriege andeuten. Ein interessanter Aspekt ist die Thematisierung der Situation der beiden Chinesinnen, die sich in ihrem Hotel in Slowenien als legale Einwohnerinnen der Europäischen Union ausweisen. Die Vorurteile gegenüber Chinesinnen werden hervorgehoben durch deren Kleidung, Qipaos, ein traditionelles chinesisches Frauengewand. Feti kann beide Frauen nicht voneinander unterscheiden und nennt beide »Yoko Ono«, obwohl dies der Name der japanischen Ehefrau von John Lennon ist. Insgesamt weist *Balkan Traffic* alle Faktoren einer Culture-Clash-Komödie auf. Stilistisch ist der Film geprägt durch die Unterbrechung des chronologischen Handlungsverlaufs. Aus technischer Sicht sind auffällig extreme Kameraperspektiven, Jumpcuts und Splitscreens. Wichtige Elemente des Roadmovie-Genre werden in dem Film ausführlich genutzt: »Die Bewegung der Reise erfolgt vom Innenraum, also von ›home‹ im Sinne von Heim und Zivilisation, hin zum Außenraum, also des ›home‹ im Sinne von nationaler Landschaft und Heimatland« (Soyka 2002: 52). Eine große Rolle spielen Autos, Straßen, ein Hotel, in dem sich entscheidende Szenen abspielen, Grenzen, authentische Pop- und Rockmusik und eine Tanzszene in einem Restaurant. Entscheidend für den Handlungsverlauf ist die Geschäftsidee von Zoki und Feti: die Überführung von Leichnamen aus Deutschland nach Südosteuropa – nur hier scheint es möglich zu sein, die illegalen »Transaktionen« durchzuführen. Einerseits ist dies die Grundlage der Beziehung zwischen den Buddys Feti und Zoki, andererseits ist dies der Ausgangspunkt der Liebesbeziehung zwischen Zoki und Ulla. Schließlich wird die illegale Überführung von Leichen auch in diesem Film zu einer Familienangelegenheit. Konterkariert wird der ursprüngliche Plan dadurch, dass die Familienangehörige des Clans dann doch nicht in Ustina begraben wird. Auf den ersten Blick scheint es, als karikiere der Film die männlichen Figuren fast ausnahmslos als lächerliche Stereotypen (vgl. Soyka 2002: 60). Überhaupt spitzt der Film klassische, Südosteuropa betreffende Stereotypen satirisch zu. Dies betrifft folgende Themenbereiche: Korruption, Machismo, Gewalt gegenüber Frauen in der patriarchalischen Gesellschaft, Vorliebe für Schusswaffen, Zweifel gegenüber staatlichen Autoritäten, insbesondere der Polizei und den Grenzbeamten. Dies bestätigt zwar Cruz' Feststellung, dass Filme balkanischer FilmemacherInnen ihre Region entsprechend der Stereotypisierung aus westlicher Perspektive schildern (vgl. Cruz 2008: 22), allerdings hinterfragen und widerlegen die Autoren und die Regisseure des Films diese filmischen Stereotypen sehr wirkungsvoll.

Balkan Traffic – *Übermorgen Nirgendwo*. Deutschland/Österreich/Kroatien 2007/2008, 84/95 Min. Regie: Markus Stein, Milan V. Puzić, Drehbuch: Milan V. Puzić, Radoslav Pavkovic, Kamera: Rali Raltchev. Cast: Petra Schmidt-Schaller, Marko Pustišek, Vladimir Pavic, Andreas Schmidt-Schaller.

5. *Unterwegs mit Elsa* (2014)

5.1 Inhalt

Unterwegs mit Elsa ist ein deutsch-kroatischer TV-Film aus dem Jahr 2014, produziert unter der Federführung der Rowboat Film- und Fernsehproduktion. Bettina Woernle schrieb das Drehbuch und führte Regie. Die Erstausstrahlung im Ersten Programm der ARD fand am 7. März 2014 statt. Gedreht wurde vom 26. September bis 23. Oktober 2012 in München und an verschiedenen Orten in Kroatien, u.a. in Zagreb, Opatja, Dubrovnik, Lovran und Rovinj. Im Mittelpunkt der Handlung steht Elsa Novak (Michaela May), eine attraktive ältere Frau, Mutter von Fanny Novak (Ulrike Tscharre) und Großmutter von Clara Novak (Alicia von Rittberg). Elsa hat nach dem plötzlichen Tod des Ehemannes und dem Verlust ihrer Münchner Wohnung alles hinter sich gelassen und will fernab der Heimat ein neues Leben beginnen. Denn sie hat von ihrem aus Kroatien stammenden Mann überraschend eine alte Villa in Opatia/Kroatien geerbt, die sie zu einem Hotel umbauen möchte. Ihre Tochter Fanny, alleinerziehende Mutter, ist als gutsituierte Ärztin in einem Krankenhaus und mit einer noblen Wohnung in München fest verortet. Sie begleitet ihre Mutter Elsa aus Pflichtgefühl und betrachtet die Reise als lästige Unterbrechung ihres fest geregelten Alltages. Noch ziellos ist Fannys Tochter Clara, die nach dem Abitur keinen festen Job hat, nicht studieren will und deren Freund in Berlin ihr den Laufpass gegeben hat: Sie ist auf der Suche nach sich selbst und fühlt sich dabei von ihrer leistungsorientierten Mutter unter Druck gesetzt. Großmutter Elsa und Enkelin Clara wollen sich auf der Reise für etwas Neues öffnen, Tochter Fanny wehrt sich zunächst vehement dagegen. Mit Elsas vierzig Jahre alten Citroën-Cabriolet machen sie sich in Begleitung von Elsas Hund auf den Weg, am Steuer wechseln sich die drei Frauen ab. Sie reisen von Deutschland nach Österreich, durchqueren Slowenien und erreichen schließlich Kroatien. Abseits von Autobahnen fahren sie auf gewundenen Landstraßen durch idyllische Landschaften: Berge, Felder und Wälder wechseln einander ab, malerische Orte ziehen vorbei. An der österreichisch-slowenischen Grenze wird Elsas Geheimnis gelüftet: Sie hat die Urne mit der Asche ihres verstorbenen Mannes Valentin im Handgepäck, die sie in Kroatien bestatten will. Die private Überführung der Urne ist illegal. Das Motiv des »Urnenschmuggels« bzw. der gesetzwidrigen Überführung der sterblichen Überreste des Großvaters aus Deutschland nach Kroatien bestimmt die weitere Fahrt: So müssen die Frauen am österreichisch-slowenischen Grenzübergang die slowenischen Grenzbeamten überreden, ein Auge zuzudrücken – eine sehr komische Szene mit Slapstick-Effekten. An der slowenisch-kroatischen Grenze gelingt es dem Trio, die kroatischen Grenzbeamten zu täuschen, indem die Urne unter dem weiten Kleid von Clara versteckt wird, die eine Schwangere mimt. In Opatja wird der Citroën mit der Urne im Kofferraum gestohlen, was zu weiteren Verwicklungen führt. Schließlich gelangen Auto und Ur-

ne wieder in Elsas Besitz. Elsa gelingt es, ihre Villa in Opatja zu finden und an einen korrupten kroatischen Bauunternehmer zu verkaufen – mit zwei Millionen Euro Schwarzgeld in zwei Aktenkoffern kann sie beruhigt in die Zukunft schauen und sich ihren Wunsch erfüllen, ein kleines Hotel in Kroatien zu eröffnen. Tochter Fanny hat sich während der Reise in den Kroaten Milan Baric (Alain Blazevic) verliebt, einen charmanten und hilfsbereiten Unternehmer, der nicht nur in München und in Kroatien mehrere Reisebüros besitzt, sondern auch eine Segelyacht, mit der er das Mittelmeer bereist. Fanny, die bewusst als Single lebt, hält ihn zunächst für einen Gigolo, überwindet aber schließlich ihre Vorurteile und fasst Vertrauen zu Baric. Sie werden sich wahrscheinlich in München wiedersehen. Enkelin Clara bleibt erst einmal bei ihrer Großmutter in Kroatien. Am Ende der Reise versenkt Elsa die Urne ihres verstorbenen Mannes beim Baden im Mittelmeer.

5.2 Analyse

Der Film zeigt ein idyllisches, ländlich geprägtes Südosteuropa, wo Menschen mit stabilen und Familien- und Freundschaftsbeziehungen leben, im positiven Kontrast zu der hektischen, urbanen Lebenswelt Elsas und ihren zerstrittenen Familien- und Freundeskreisen. Für Elsa, Fanny und Clara hat sich am Ende alles zum Guten gewendet. Die Konflikte, die vor der Reise zwischen den drei Frauen bestanden, wurden geklärt, die Kleinfamilie zeigt sich schließlich solidarisch. Einen wesentlichen, positiven Einfluss auf die Konfliktbewältigung und das Happy End haben die Begegnungen von Elsa, Fanny und Clara mit kroatischen Männern und Frauen, die sehr hilfsbereit sind, wodurch die Frustrationen, welche die drei Frauen vor ihrer Reise plagten, sich allmählich auflösen. Eine Familie – Großeltern, Kinder und Enkel –, die in einer kleinen kroatischen Hafenstadt ein Restaurant und eine Pension am Hafen führt, nimmt Elsa und Co. sehr gastfreundlich auf, eine herzliche Drei-Generationen-Familie, welche die deutsche Kleinfamilie aus dem nördlichen Europa sehr beeindruckt und ihre familiären Kontroversen kritisch reflektieren lässt. Kulturell bedingte Missverständnisse zwischen den deutschen Frauen und den ZöllnerInnen, den Handwerkern, dem Hotelpersonal und besonders den männlichen Reisebekanntschaften in Österreich, Slowenien und Kroatien werden im Film humorvoll im Stil von Culture-Clash-Komödien thematisiert. Positiv charakterisiert ist Milan Baric, der gutaussehende Unternehmer mittleren Alters, der sich in Fanny verliebt und in kritischen Situationen uneigennützig mit Problemlösungen hilft – mit einem augenzwinkernden Hinweis darauf, dass ein wenig südeuropäischer Machismo, verbunden mit Ritterlichkeit, auch emanzipierten Frauen aus Deutschland nützlich und angenehm sein kann. Selbstverständlich versteht und respektiert Milan Baric Fannys Eigenständigkeit. Als sehr hilfsbereit erweist sich auch der Architekturstudent Tom (Luka Dimic), der auf Einladung von Clara für kurze Zeit im Citroën zu seiner Familie reist. Tom und seine jüngere Schwester, die in Deutsch-

land Jura studieren wird, sind viel vernünftiger und zielbewusster als die etwas jüngere, verspielte Clara. Das Leben der kroatischen Geschwister ist von schrecklichen Erfahrungen geprägt: Im serbisch-kroatischen Krieg starben in Dubrovnik im Dezember 1991 enge Familienmitglieder von Tom durch einen Raketeneinschlag, ein Hinweis auf den konfliktreichen und tragischen historischen Hintergrund und die aktuelle politische Situation in Kroatien und in den Nachbarländern. Dass Elsa und Fanny anfangs Vorurteile gegenüber Nichtdeutschen haben, zeigt sich besonders in ihrer Fehleinschätzung des Besitzers eines Abschleppwagens in Kroatien, der den Citroën samt den Reisenden nach einer Autopanne zu einer geeigneten Werkstatt fährt – Elsa und Fanny gehen fälschlich davon aus, dass er sie betrügen will. Auch Fannys anfängliche Vorbehalte gegenüber Milan Baric beruhen auf Vorurteilen: So befürchtet sie zunächst, dass er – im Stil eines »Latin Lovers« – eine kurze, unverbindliche Beziehung mit ihr beginnen will und dass er dank seines Vorteils als Einheimischer die Lage der ohne männliche Begleitung reisenden Frauen ausnutzen könnte. Elsa und Clara hingegen beweisen mehr Menschenkenntnis und vertrauen Milan Baric von der ersten Begegnung an. Das Thema Korruption verhandelt der Film ausführlich im Kontext des geerbten Hauses in Opatja: Elsas deutscher Bekannter, vorgeblich ein Freund der Familie, will sich hinter ihrem Rücken mit einem korrupten kroatischen Bauunternehmer über den Verkauf des Hauses verständigen und wird von Elsa im letzten Moment als Betrüger entlarvt. Die Szene, in der Elsa in Opatja mit dem kroatischen Bauunternehmer über den Verkauf ihres Hauses verhandelt und schließlich zwei Millionen Euro Schwarzgeld für das Haus kassiert, ist als Persiflage auf Mafiafilme inszeniert. Die staatlichen Autoritäten in Slowenien und Kroatien – GrenzbeamtenInnen und PolizistInnen – werden von Elsa und Co. nicht sehr ernst genommen, was teils etwas arrogant wirkt. Lokalkolorit erhält der Film durch die kroatische Popmusik in einer Diskothek, die Clara mit Tom und seiner Schwester besucht. Wichtige Elemente des Roadmovies werden bewusst eingesetzt, insbesondere das Auto, das in diesem Film als »weiblich« zu identifizieren ist: der Citroën DS – La Désée (Göttin) ist ein Auto-»Klassiker« mit Kultstatus, der in diesem Film sowohl in der Narration als auch in der visuellen Darstellung eine große Rolle spielt. Andere unentbehrliche Faktoren des Roadmovie wie Grenzübergänge, Hotels, Tankstellen, Autowerkstätten und deren Personal sind ebenfalls von Bedeutung. Das Thema »Unbehaustheit« wird verschiedentlich variiert – Elsa wird aus ihrer Wohnung vertrieben, die drei Frauen übernachten während ihrer Reise unter anderem im Auto, im Freien, auf einem Boot. Mit dem Plot der alleine reisenden Frauen durchbricht die Handlung die im Roadmovie dominante Erzählung vom männlichen Reisenden. Drei Frauengenerationen befinden sich auch auf einer inneren Reise zu sich selbst: Am Ende befreien sie sich aus der Abhängigkeit von Männern bzw. behaupten ihre Unabhängigkeit. Zudem geben sie ihre Vorurteile gegen Nichtdeutsche auf. Insgesamt zeigt der Film ein sehr positives Bild der Reiseländer, besonders von Kroatien, das sich als Elsas Traumziel erweist. In Kroatien gewinnen

Elsa, Fanny und Clara neue FreundInnen, durch diese Begegnungen lernen die drei Frauen, ihr Leben besser zu meistern. Auch in diesem Film hat der erfolgreiche illegale Transport sterblicher Überreste über Ländergrenzen hinweg den Effekt, dass die handelnden Personen ein familiäres Gemeinschaftsgefühl entwickeln und sich ihr Schicksal zum Guten wendet.

Unterwegs mit Elsa. Deutschland/Kroatien 2012/2014, 90 Min., Regie und Drehbuch: Bettina Woernle, Kamera: Daniel Koppelkamm, Musik: Dürbeck & Dohmen. Cast: Michaela May, Ulrike C. Tscharre, Alicia von Rittberg, Alain Blazeovic, Luka Dimic.

6. Fazit

Mit einem variantenreichen Genre-Mix präsentieren die Filme ein Panorama inhaltlicher und stilistischer Modifikationen des Roadmovie-Genres. Dabei werden bekannte Genre-Konventionen kritisch hinterfragt: Alle drei Filme setzen sich mit der Genderthematik auseinander, wobei die in Roadmovies meist dominierende Rolle der männlichen Protagonisten auf unterschiedliche Weise in Frage gestellt wird: In *Unterwegs mit Elsa* von Bettina Woernle übernehmen Frauen am Steuer ihres Autos die Rolle der männlichen Buddys. In Fatih Akins Film *Im Juli* sind es mehrere Frauen, welche die Entscheidungen und die Reise des männlichen Protagonisten mitbestimmen. In *Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo* von Markus Stein und Milan V. Puzić haben es die beiden Buddys mit einer sehr aktiven Frau zu tun, deren Handeln die Schicksale der männlichen Protagonisten entscheidend beeinflusst. Die Filme haben ein im Sinne der Genre-Konvention restauratives Ende: die Rückkehr in die Heimat, die Herstellung von Paarbeziehungen, die »Zähmung« des Einzelgängers und dessen Einhegung in familiäre Strukturen. Bemerkenswert ist in diesen Coffin-Roadmovies die Konnotation von Reisen nach bzw. in Südosteuropa mit dem illegalen Transport von Leichnamen bzw. einer Urne, um diese in heimatlichen Gefilden zu bestatten – die in den Filmen dargestellte Korruption, ein gewisses Maß an Gesetzlosigkeit und mangelnde Pietät in südosteuropäischen Ländern ermöglichen dies. Andererseits erleben die ProtagonistInnen auf ihrer Reise auch Solidarität, Freundschaft und Liebe, sie finden zurück zu ihren Familien: Ihre Wünsche und Hoffnungen erfüllen sich in dieser Region Europas, in welcher das Leben entspannter und unbürokratischer verläuft als in Deutschland. Damit orientieren sich die Filme sowohl an positiven als auch an negativen filmischen Stereotypen Südosteuropas, welche in den Werken westlicher und südosteuropäischer FilmemacherInnen zwischen den Polen »Liebe« und »Gewalt« changieren. Allerdings führen die drei hier besprochenen Filme diese Stereotype satirisch zugespitzt mit Stilmitteln der Culture-Clash-Komödie ad absurdum.

Literatur

- Baumann, Julian (2022): Studie: Männer mit psychischen Problemen fahren besonders oft Mercedes und BMW, in: *bw24.de*, 18.02.2022, [online] <https://www.bw24.de/stuttgart/mercedes-benz-daimler-ag-stuttgart-studie-universitaet-helsinki-fahrverhalten-statussymbol-luxus-auto-90075982.html> [Stand: 2.1.2023].
- Behrens, Volker/Töteberg, Michael (Hg.) (2011): *Fatih Akin. Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*. Reinbek bei Hamburg.
- Coole Karre. Top 3 – Diese Autos sind die beliebtesten Statussymbole (2021), in: *Vaux Max, Performance Magazin*, 26.8. 2021, [online] <https://www.vau-max.de/magazin/news/statusanzeige-coole-karre-top-3-diese-autos-sind-die-beliebtest-en-statussymbole.8226> [Stand: 2.1.2023].
- Corrigan, Timothy (1991): *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. London.
- Coury, David N./Pilipp, Frank (2010): Post-Wall German Road Movies: Renegotiations of National Identity?, in: Christine Anton/Frank Pilipp (Hg.): *Beyond Political Correctness. Remapping German Sensibilities in the 21st Century*. Amsterdam/New York. S. 235–265.
- Cruz, Maria Palacios (2008): Imagining the Balkans. . . in Film, in: Nisi Masa (Hg.): *Balkan Identities, Balkan Cinemas*. Turin. S. 14–24.
- Dakovic, Nevena (2001): The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia on Film, in: *Spaces of Identity*, Vol 1, No 1, ohne Seitenangabe, [online] https://www.academia.edu/38128563/The_Threshold_of_Europe_Imagining_Yugoslavia_on_Film [Stand: 2.1.2023].
- Gueneli, Berna (2019): *Fatih Akin's Cinema and the New Sound of Europe*. Bloomington/Indiana.
- Gueneli, Berna (2022): Im Juli (2000). Roadmovies und ein dehnbares, diverses Europa nach 1989, in: Cornelia Ruhe/Thomas Wortmann (Hg.): *Die Filme Fatih Akins*. Paderborn. S. 105–125.
- Grob, Norbert/Klein, Thomas (2006): Das wahre Leben ist anderswo. . . : Road Movies als Genre des Aufbruchs, in: Norbert Grob/Thomas Klein (Hg.): *Road Movies*. Mainz. S. 8–20.
- Hickethier, Knut (2006): Auf dass einem etwas widerfährt. Road Movies im deutschen Film, in: Norbert Grob/Thomas Klein (Hg.): *Road Movies*. Mainz. S. 128–148.
- Hippen, Wilfried (1996): Leiche auf Reisen, in: *taz*, 3.2.1996, [online] <https://taz.de/Leiche-auf-Reisen/!1473359/> [Stand: 2.1.2023].
- Hippen, Wilfried (2022): Ein Drei-Frauen-am-Steuer-Abenteuer, in: *taz*, 1. 9. 2022, [online] <https://taz.de/!5875053/> [Stand: 2.1.2023].
- Im Juli. Produktionspresseheft (2000). Berlin.
- Iordanova, Dina (2001): *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and Media*. London.

- Laderman, David (2006 [2002]): *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin.
- Loist, Skadi (2013): Roadmovie, in: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Val-eska Weber (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*. Berlin. S. 271–289.
- Soyka, Amelie (2002): *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt a.M. u.a.
- Stiglegger, Marcus (²2007): Roadmovie, in: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart. S. 604–607.
- Strobel, Ricarda (2009): Grenzgänge. Die Filme von Fatih Akin, in: Ricarda Strobel/Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München. S. 143–158.
- Tasker, Yvonne (1993): *Spectacular Bodies. Gender, Genre, and the Action Cinema*. London/New York.
- Todorova, Maria (2009 [1997]): *Imagining the Balkans*. New York.

Filme

- Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo*. Deutschland/Österreich/Kroatien 2007/2008, 84/95 Min. Regie: Markus Stein, Milan V. Puzić, Drehbuch: Milan V. Puzić, Radoslav Pavkovic, Kamera: Rali Raltchev. Cast: Petra Schmidt-Schaller, Marko Pustišek, Vladimir Pavic, Andreas Schmidt-Schaller.
- Im Juli*. D 1999/2000, 110 Minuten. Regie und Drehbuch: Fatih Akin, Kamera: Pierre Aïm, Schnitt: Andrew Bird, Musik: Ulrich Kodjo Wendt. Cast: Moritz Bleibtreu, Christiane Paul, Mehmet Kurtulus, Idil Üner, Branka Katić.
- Unterwegs mit Elsa*. Deutschland/Kroatien 2012/2014, 90 Min., Regie und Drehbuch: Bettina Woernle, Kamera: Daniel Koppelkamm, Musik: Dürbeck & Dohmen. Cast: Michaela May, Ulrike C. Tscharre, Alicia von Rittberg, Alain Blazevic, Luka Dimic.