

Starke Frauen auf dem Balkan. Ins Bild gesetzt in Filmen von Emir Kusturica

JOCHEN RAECKE (Tübingen)

Der folgende Beitrag setzt sich aus drei Teilen zusammen, deren erster motivierenden, deren zweiter präparierenden und deren dritter demonstrierenden resp. dokumentierenden Charakter hat. Das soll heißen:

Aus dem ersten Teil (1.) möge verständlich werden, wie man überhaupt auf die Idee verfallen kann, einen Beitrag darüber zu verfassen, wie „starke Frauen auf dem Balkan“ von Emir KUSTURICA in seinen Filmen ins Bild gesetzt werden.

Der zweite Teil (2.) soll dazu dienen, zu einer Art Merkmalkatalog für dasjenige zu gelangen, worauf im Titel mit dem Ausdruck „starke Frauen auf dem Balkan“ Appetit gemacht wird. Dieser Merkmalkatalog soll dadurch gewonnen werden, dass zunächst einmal der filmische Auftritt einer „Frau vom Balkan“ genau beobachtet, d.h. auf Schritt und Tritt verfolgt und Wort für Wort beschrieben wird, die nach derzeitigen mitteleuropäischen Vorstellungen das genaue Gegenteil von dem ist, was man eine „starke Frau“ zu nennen geneigt sein könnte. Und dieses Verfahren *ex negativo* oder *per aspera ad astra* wird deshalb gewählt, weil es die Möglichkeit bietet, aus dem filmischen Negativ heraus so etwas wie eine Positivliste dafür zu gewinnen, was an Eigenschaften, Charakterzügen oder Verhaltensweisen denn eine Frau vom Balkan an den Tag legen müsste, damit sie als das genaue – oder doch weitgehend genaue – Gegenteil von dem empfunden wird, was gebildete wie ungebildete Mitteleuropäerinnen und Mitteleuropäer als Bild von einer typischen Vertreterin des schwachen Geschlechts in dieser Region Europas in ihrem Kopf tragen.

Der dritte Teil (3.) soll dann auf der Grundlage dieser Negativliste genau so weit, wie das mit Worten eben möglich ist, vor Augen führen, wie der aus Sarajevo stammende Filmregisseur Emir Kusturica „seine“ Frauen auf der Leinwand von Film zu Film in immer stärkerem Maße so zu Wort kommen lässt bzw. so in Szene und ins Bild setzt, dass sie selbst in unseren mitteleuropäisch frauenemanzipierten Breiten deutlich eher als „starke“ Frauen denn als das Gegenteil davon empfunden würden.

1.1. Der erste Teil dieses Beitrags soll also verständlich werden lassen, wie man überhaupt auf die Idee verfallen kann, sich als Mann darüber auszulassen, wie ein Mann vom Balkan seine Frauengestalten nicht als Vertreterinnen des schwachen Geschlechts ins Bild bringt, sondern des völligen Gegenteils.

Nun erreicht man Verständnis für etwas bekanntlich dadurch, dass man die Gründe nennt, weshalb man sich auf dieses etwas eingelassen hat resp. auf dieses etwas verfallen ist. Und also will ich das jetzt tun. Nur werde ich aus Gründen des Platzes nicht mehr als zwei Gründe benennen und kurz verhandeln; ich denke aber auch, dass diese beiden die wesentlichen sind. Der erste der beiden hat dabei etwas mit dem Medium Film, der andere mit dem geographischen Raum Balkan zu tun, wobei dieser letztere in unseren Breiten allerdings wohl weniger als *geographischer*, denn als *kultureller* Raum in der Vorstellung präsent ist und dabei nicht unbedingt das höchste Ansehen genießt. Begonnen werden soll aber mit dem *medialen* Grund,

also dem Grund dafür, dass hier von Frauen *in Filmen* die Rede sein soll. Und das hat wiederum seinen Grund darin, dass er der allgemeinere der beiden ist.

1.2. Als Ausgangspunkt für den Versuch, zu erklären, weshalb ich mich überhaupt dazu äußern will, wie Frauen in Filmen dargestellt werden, nehme ich die allgemeine Feststellung, dass unsere Vorstellungen über das andere Geschlecht, wo auch immer auf der Welt, in viel höherem Maße über das anschauliche Medium Film vermittelt wird, als uns normalerweise bewusst wird. Nun ist die übliche Bezeichnung für die Vorstellung vom anderen Geschlecht der Terminus ‚Gender‘. Was aber ist Gender? Um das zu erklären, gehe ich vom einfachen Satz aus, dass Gender nicht Sexus und Sexus nicht Gender ist.

Zu diesem Satz möchte man nicht ohne Ironie bemerken, dass offenbar jeder, der sich öffentlich zum Thema „Gender“ äußert, das Gefühl hat, man könne diesen Satz nicht oft genug wiederholen, denn man hört oder liest ihn fast in jedem einschlägigen Zusammenhang. Wenn er also auch hier erscheint, so will und kann er keinen Anspruch auf Originalität erheben, gleichwohl lässt er sich gut fortsetzen, und das ist auch der Grund für sein Erscheinen an dieser Stelle. Er lässt sich nämlich so fortsetzen, dass Gender, nachdem es nicht Sexus ist, vielmehr dasjenige ist, was in den Köpfen der Menschen aus dem Sexus gemacht wird, und zwar in den Köpfen von Menschen, die gesellschaftlich oder – im größeren Rahmen – gemeinschaftlich zusammenleben. Und dieses wiederum, also dasjenige, was in den Köpfen solcher gesellschaftlich oder gemeinschaftlich zusammenlebender menschlicher Wesen aus dem biologisch gegebenen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Vertretern der Spezies Mensch gemacht wird, lässt sich sehr gut fassen als das jeweilige *Bild* von dem einen oder dem anderen Geschlecht, dabei sowohl von dem eigenen wie dem fremden Geschlecht sowie deren wechselseitigem Bezug, und mit dem Ausdruck *Bild* ist man dann unversehens – wenn auch natürlich nicht zufällig und zunächst einmal metaphorisch – bei jenem Medium, das den Film wesensmäßig von anderen Kommunikationsmitteln unterscheidet.

Fasst man allerdings Gender in dieser Weise, d.h. dass es dasjenige sei, was man als von Gesellschaft zu Gesellschaft und von Gemeinschaft zu Gemeinschaft verschiedene Bilder von dem einen oder dem anderen resp. dem eigenen und dem fremden Geschlecht im Kopf hat, dann muss man dem etwas genauer nachgehen und sich wenigstens auf der einen Seite fragen, was es denn mit dieser Art von Bildern auf sich hat, wenn man sie nicht metaphorisch versteht, und auf der anderen Seite fragen, wie diese „Bilder“ eigentlich zustande kommen.

1.3. Nicht metaphorisch verstanden sind solche Bilder zunächst einmal so etwas wie in eine bestimmte Form zu geistiger Anschauung gebrachte Zusammenfassungen von Wissen, Glauben oder Erwartungen über das eigene und genauso das andere resp. fremde Geschlecht, ohne die keines der gesellschaftlich oder gemeinschaftlich lebenden menschlichen Wesen herumläuft (RAECKE 2003).

Dabei sind jedoch diese Zusammenfassungen, die ihrem Wesen nach kognitive Strukturen sind, mit denen wir die Welt erkennen und benennen (HAMILTON/TROLIER 1986), nicht etwa Ergebnisse jeweiliger individueller geistiger Tätigkeit, d.h. der von jedem einzelnen menschlichen Wesen geleisteten Verarbeitung persönlicher Erlebnisse, Beobachtungen oder Erfahrungen, wie landläufig wohl immer noch gern

angenommen wird, diese Wissens-, Glaubens- und Erwartungsinhalte sind vielmehr durch andere *vermittelt* und deswegen – das ist nun auch das Entscheidende – in sehr viel höherem Maße kollektiv als individuell.

Dabei sind die ersten und wichtigsten Vermittler dieser in hohem Maße kollektiven Vorstellungen vom eigenen und anderen Geschlecht, d.h. von deren wechselseitigem Verhältnis und jeweiliger gesellschaftlicher Rolle, in der Regel die Eltern. Es kommen dann schnell Onkel und Tanten, Opas und Omas hinzu, daran schließen sich dann auch wieder sehr schnell die Alters- und Geschlechtsgenossen resp. -genossinnen an, es gesellt sich dann das Fernsehen mit seiner „Sesamstraße“ oder dem „Kinderkanal“ hinzu, nach dem Erwerb der Lesefähigkeit werden Jugendzeitschriften wie etwa „Bravo“ und Zeitungen als Vermittler wirksam, im weniger glücklichen Falle die „Bildzeitung“, im etwas glücklicheren Falle die „Welt“, die „Frankfurter Rundschau“ oder auch die „Frankfurter Allgemeine“, und schließlich in zwar immer selteneren, dafür aber um so glücklicheren Fällen dann auch die schöngeistige Literatur und die bildende Kunst.

Was oder wer nun insgesamt die größte Bedeutung für die Ausgestaltung dieser Bilder oder kollektiven Vorstellungen oder auch *Stereotype* vom anderen und vom eigenen Geschlecht hat, will ich hier nicht entscheiden, wir dürfen aber in der heutigen Zeit jene Medien, die dasjenige, was sie selbst bescheiden und neutral „Informationen“ nennen, mit *Bildern* vermitteln, auf keinen Fall unterschätzen oder überhaupt außer Acht lassen, und da wiederum erscheint es mir nun so, dass Filme in dieser Hinsicht immer noch eine große Bedeutung haben, auch wenn Familienserien im Fernsehen wie „Die Lindenstraße“ oder Jugendserien wie „Marienhof“ ihnen zunehmend Konkurrenz machen. Das für die Ausgestaltung der „Bilder“ oder kollektiven Vorstellungen von den beiden Geschlechtern und ihrem Verhältnis zueinander Wichtige resp. Bedeutsame von Filmbildern kann nun sehr kurz als darin liegend angedeutet werden, dass sie selber Bilder sind, und zwar zum ersten Bilder, die in ihren überlebensgroßen Formaten eine außerordentliche Wirkung auf den Zuschauer ausüben, und zum zweiten Bilder sind, die in ihrer scheinbaren Übereinstimmung mit der Wirklichkeit nach kurzer Zeit ihrer Wahrnehmung im Kino für die Wirklichkeit genommen werden.

Jede und jeder, der schon einmal einen Spielfilm gesehen hat, insbesondere einen solchen, der in der Gegenwart spielt, weiß und wird zugeben, dass er nach kurzer Zeit vergessen hat, dass ihm nur eine aus dem Willen des Regisseurs heraus inszenierte oder konstruierte Wirklichkeit vorgeführt und nicht etwa „die“ Wirklichkeit selber abgebildet wird. Die Größe der Bilder, die raffinierten Möglichkeiten der Kameraeinstellung und -führung und die Konzentration auf dem Regisseur wesentlich Erscheinendes lassen die Wirkung von Filmbildern weit über die Wirkung jener Bilder hinausgehen, die wir uns mit Hilfe unserer Augen von der Wirklichkeit machen resp. überhaupt machen können.

Dass nun solche Bilder, eben weil sie ja schon Bilder sind, auf die Inhalte und die Gestaltung der bereits vorhandenen inneren Bilder vom eigenen und anderen Geschlecht eine besonders starke Wirkung ausüben, dürfte einleuchten, wobei die Wirkung natürlich nicht nur verstärkend, sondern durchaus auch modifizierend sein kann. Je mehr allerdings die Filmbilder mit demjenigen übereinstimmen, was schon vor dem Betrachten des Films über die Frauen und die Männer sowie deren gegensei-

tiges Verhältnis an Wissen, Glauben oder Erwartungen im Kopf war, um so leichter wird der Film „verstanden“ werden und um so näher an der Wirklichkeit wird er uns erscheinen. Dass Frauen Wesen sind, denen Männer verfallen, so dass sie, also die Frauen, mit ihnen machen können, was sie wollen, „weiß, glaubt und erwartet“ man in unseren Breiten seit Adam und Eva. Und also war das, was Marlene DIETRICH dann an Bildern mit auf die Leinwand zaubern half, für niemanden etwas Verstörendes oder gar Frauen Diskreditierendes. Marlene passte ins Bild und verstärkte dieses Bild dann nicht weniger als Anita EKBERG mit ihrem freizügigen Bad im Römischen Brunnen.

1.4. Dies also in aller möglichen Kürze der erste allgemeine Grund dafür, einen Beitrag zum Thema ‚Frauen auf der Leinwand‘ zu verfassen, und ich kann zum zweiten der Gründe für diesen Beitrag kommen, der, wie angedeutet, weniger allgemein ist und ganz direkt die „starken Frauen auf dem Balkan“ betrifft.

Ein fast etwas ehrenrühriges Motiv für den Titel war natürlich, dass er ein bisschen spannend wirken sollte, was nahezu wörtlich bedeuten soll, dass er bei jemandem, der auf ihn stößt, eine gewisse Spannung auslöst. Die Vermutung, dass in der Kombination von „stark“ und „Frauen auf dem Balkan“ eine gewisse Spannung liegt, dürfte deshalb nicht völlig falsch sein, weil in unserer kollektiven Vorstellung oder eben in „unserem“ Bild von der Frau auf dem Balkan, Stärke nicht unbedingt zu den Wesens- oder Charakterzügen dieser Wesen hinzugehören dürfte. Wer in unseren Breiten Frau oder Frauen vom Balkan hört, denkt – dieses allerdings eine auf persönliche Alltagsbeobachtungen gegründete Vermutung – eher an verschüchterte, verprügelte und zwangsverheiratete Wesen in Kopftüchern, die von einer Schar von Kindern umgeben hinter dem Erzeuger dieser Kinder hertrippeln und für *starke Worte* oder *starke Auftritte* weder die Zeit noch die Kraft haben. Dementsprechend kann zwischen „stark“ und „Frau vom Balkan“ wohl eher ein aufreizender Missklang als ein spannungsloser Wohlklang vermutet werden.

Dabei soll aber nicht vergessen werden, dass diesen Überlegungen zum Titel natürlich ein Stereotyp zugrunde liegt, und dass Stereotypen „ein seltsam Ding“ sind: Für sie gilt ganz grundsätzlich, dass sie zwar gewiss für viele Menschen gültig sind, niemals aber für solche, die sie im Moment über sich selber hören oder lesen müssen, solche Menschen erklären sich nämlich erfahrungsgemäß grundsätzlich für frei davon und sehen sich vielmehr veranlasst, Klage darüber zu führen, dass es so viele Menschen gibt, die dieses Stereotyp tatsächlich teilen (RAECKE 2003). Das bedeutet für diesen Beitrag: wer diese Zeilen lesen sollte, ist genauso frei von dem geschilderten Stereotyp über die Balkanfrau, wie ihr Verfasser es „selbstverständlich“ auch ist.

Nun enthält der Titel des Beitrags aber in seiner möglichen Spannung ja zugleich auch eine These, die besagt, dass es eben auf dem Balkan, jedenfalls in den Filmen von Emir Kusturica, keineswegs nur solche Frauen gibt, die dem Stereotyp entsprechen, sondern durchaus auch solche, die nach derzeitigen mitteleuropäischen Vorstellungen das Prädikat „stark“ erhalten können. Und insofern will der Beitrag nun eben auf der einen Seite den Blick der möglichen Leserin und des möglichen Lesers erweitern, indem er auf Frauen gelenkt wird, die sehr wohl noch in *Europa* leben und nicht irgendwo im märchenhaften Orient, denn in der Genderforschung allgemein konzentriert man sich doch auffällig stark auf nordamerikanisch-mitteleuropäische

Frauen und lässt damit den weitaus größeren Teil der Frauen auf dem Erdball ziemlich unbeachtet auf der Seite liegen, und er will auf der anderen Seite gerade zeigen, dass das, was die Leserin oder der Leser dieses Beitrags natürlich längst weiß, dass nämlich das Stereotyp der Balkanfrau als kinderreiche Nachläuferin eines selbstherrlichen Vorläufers tatsächlich nichts anderes ist als ein *vermitteltes* Wissen, ein *vermittelter* Glauben und eine *vermittelte* Erwartung, das durch andere Vermittlung, in diesem Falle durch Filme von Emir Kusturica, sehr wohl eine Modifikation, wenn nicht sogar eine Revision erfahren kann. Zugleich kann auf diesem Wege erlebbar und damit erfahrbar gemacht werden, dass unsere Vorstellungen letztlich wirklich nur auf dem beruhen, was uns andere als so oder so seiend dargestellt haben.

2.1. Gleichwohl wird nun dieses Stereotyp von der kinderreichen Balkanfrau, die einem selbstherrlichen Pascha das Leben leicht macht, geradezu paradigmatisch durch die erste Frauengestalt aus Emir Kusturicas erstem längeren Spielfilm „Sjećaš li se Dolly Bell“ („Erinnerst du dich an Dolly Bell?“) verkörpert, mit dem er dann im übrigen auch gleich einen Preis für den besten Erstlingsfilm in Venedig bekam, und wer diesen Film einigermaßen unreflektiert für sich allein oder als simplen Reflex der balkanischen Wirklichkeit nähme, bekäme mit ihm den Beweis vor Augen, dass „die Frau auf dem Balkan“ seinen Vorstellungen oder seinem inneren Bild von ihr aufs Haar – allerdings ohne Kopftuch – genau entspricht. Bloß war ja oben in der Einleitung schon angedeutet worden, dass es im Anschluss an die Motivation des Beitrags um die Erstellung einer Art Merkmalkatalog gehen sollte, der es gestattet, zu etwas zu gelangen, was gleichsam eine Liste von Merkmalen darstellt, anhand derer man verfolgen oder feststellen kann, inwieweit eine balkanische Frauengestalt dadurch, dass sie die einzelnen Merkmale positiv oder negativ aufweist, dem entspricht, was man in Bezug auf Frauen heutzutage gern als „stark“ oder als das Gegenteil davon bezeichnet. Nur so erscheint es überhaupt möglich, diese beiden Urteile in einer objektiv nachvollziehbaren Weise zu vergeben. Dass sie dabei auf „unsere“ *heutige* und vor allem auf „unsere“ *hiesige* Auffassung von einer „starken“ Frau gegründet sind, sei noch einmal ins Gedächtnis gerufen, aber nicht weiter ausgeführt.

2.2. Die hier zu analysierende Szene ist fast auf die Sekunde genau fünf Minuten lang und lässt den Zuschauer aus sehr beredt wechselnden Perspektiven an der Abendgestaltung einer bosnischen Familie in einem der älteren Stadtviertel von Sarajevo in einem sehr einfach eingerichteten Zimmer teilnehmen, das Wohn-, Ess- und Schlafzimmer in einem ist und darüber hinaus auch noch als Küche dienen muss. Ein Versuch, an dieser Abendgestaltung auch die Leserin oder den Leser dieses Beitrags soweit teilnehmen zu lassen, dass sie sich jedes Detail und jede Einstellung sowie deren Abfolge vorstellen können, wäre nicht nur ein unmöglich zu erfüllendes Vorhaben, es würde auch an dem vorbeiführen, worum es in diesem Teil des Beitrags ja gehen soll, nämlich mit Worten zu erfassen, wie die darin vorkommende Frau so ins Bild gesetzt wird, dass beim Zuschauer ein ganz bestimmtes Bild von dieser Frauengestalt entsteht.

Allerdings nimmt Kusturica das Medium *Film* als Medium, das sich in erster Linie über das Auge an den Verstand wendet und erst – wenn überhaupt – in zweiter Linie über das Wort, schon in seinem ersten Spielfilm sehr ernst, und das heißt, dass den Zuschauenden viel mehr bloß gezeigt, also vor Augen geführt als über Dialoge gesagt

wird, so dass sie das, was sie gezeigt bekommen – also gesehen – haben, in Sprache um- oder vielleicht besser: zurückversetzen müssen, wenn sie die „Bedeutung“ des allein im Bild Ausgedrückten verstehen wollen. Dementsprechend muss im Folgenden doch manches im Einzelnen und genauer in Worte gefasst werden, was auf der Leinwand nur mit den Augen zu fassen ist, weil anderenfalls nicht nachvollziehbar wird, weshalb nun gerade dieses oder jenes, was Kusturica als sehenswert auf die Leinwand bringt, als Bestandteil des „Merkmalkatalogs“ für „starke Frauen“ gewertet werden kann oder muss. Eine so motivierte detailliertere Beschreibung verlangt allerdings hauptsächlich der Beginn der Szene, der – etwa eine Minute dauernd – sehr plötzlich damit endet, dass der Vater „die Bühne“ betritt, denn nachdem dieser das Multifunktionszimmer betreten hat, beherrscht er sie auch, und die Mutter tritt, nachdem sie ihn für seinen Auftritt fertig gemacht, d.h. ihm seinen Hut und seinen Mantel abgenommen hat, fast völlig in den Hintergrund.

2.3. Die Szene insgesamt beginnt damit, dass im roten Abendlicht in der Ferne auf einer ziemlichen Anhöhe eine riesige Baustelle mit beleuchteten Baukränen zu erkennen ist und dazu gleichzeitig aus dem Off eine Frauenstimme ertönt, die danach fragt, welches Datum heute sei. Entsprechend wird der Zuschauer in eine eigentümliche Spannung versetzt, denn er wird auf- oder herausgefordert, eine sinnvolle Verbindung zwischen der zu sehenden Baustelle und der zu hörenden Frauenstimme mit der Frage nach dem heutigen Datum herzustellen. Dem Zuschauer gelingt das sukzessive, aber nur dann, wenn er auch gebührend beachtet, was gesprochen wird. Was er sieht, hat nämlich mit dem Gespräch selber, das die Stimme mit jenen führt, die nach einem scharfen Schnitt ins Bild kommen, zunächst einmal überhaupt nichts zu tun. In dem für Kusturica und für filmisches Erzählen insgesamt charakteristischen Verfahren, den Sinn des gerade vor den Augen und den Ohren Ablaufenden erst durch später zu Sehendes oder zu Hörendes erkennbar werden zu lassen (RAECKE 2005: 214) fällt der Blick des Zuschauers nämlich von der im Abendlicht fast romantisch wirkenden Baustelle nicht etwa auf diejenige, die die Frage nach dem Datum gestellt hat, sondern auf das runde und pausbäckige Gesicht eines etwa zehnjährigen Jungen, der offensichtlich ein besonderes Vergnügen am Essen hat. Während er nämlich gerade noch genussvoll kaut, schielen seine Augen schon wieder nach links, wohin er auch vorsichtig seine Hand ausstreckt, um sich möglichst unbemerkt von anderen etwas zu essen zu holen, das nicht für ihn bestimmt ist. Seine Handbewegung wird von der Kamera aufgegriffen, sie folgt ihr und öffnet damit den Blick vom kauenden „Viel-fraß“ hinüber bis hin zu einem lang aufgeschossenen jungen Mann, der um einiges älter sein muss als er, weil er seine Männlichkeit schon durch einen dünnen Schnauzbart unterstreichen kann. Entsprechend sind nun beide – für den Zuschauer vermutlich Brüder – zusammen mit ihren Tellern zu sehen, zwischen beiden fällt aber – wenn auch erst bei sehr genauem Hinsehen – vor allem aufgrund seiner Bewegungen mit den Händen, ein kleines Mädchen auf, das fernab des Tisches ganz in einer Ecke des Zimmers fast im Dunklen auf einem Stuhl sitzt. Es ist offenbar mit einer Handarbeit beschäftigt, während ihre Brüder am Tisch sitzen und zu Abend essen. Der ältere Bruder holt sich, als er den Diebstahl bemerkt, energisch das entwendete Stück vom Teller des kleineren Bruders zurück, womit diese Episode zunächst einmal zu Ende ist und die Kamera die Einstellung wechseln kann. Erst durch diesen jetzt fol-

genden Wechsel wird aber auch überhaupt verständlich, weshalb der Beginn dieser Szene so gestaltet ist, wie er hier mit Worten beschrieben wird, d.h. worin eigentlich sein Sinn liegt: der Blick des Zuschauers fällt nämlich wiederum nicht als erstes auf das Gesicht jener Person, der die Stimme gehört, die das Gespräch initiiert hat, sondern zunächst einmal auf das hell beleuchtete, die gesamte linke Bildhälfte einnehmende Gesicht des bis dato dritten *männlichen* Familienmitglieds am Tisch. Und da die Kamera *vor* diesem platziert ist, wodurch das Gesicht dieses halbwüchsigen jungen Mannes, den jede oder jeder als den mittleren von damit drei Brüdern einschätzen wird, im Vordergrund zu sehen ist, erscheint jene weibliche Person, der die Stimme gehört, die das Gespräch über das „heutige Datum“ in Gang gebracht und dann unterhalten hat, erst *jetzt*, und zwar in der Weise, dass sie nach hinten und rechts unten versetzt ist, wodurch sie deutlich kleiner wirkt und viel weniger Licht von der Tischlampe abbekommt als der junge Mann, der mit ihr spricht, ohne sie dabei allerdings anzuschauen.

Jene weibliche Person, die vom Zuschauer aufgrund der Situation als die Mutter der drei jungen bis sehr jungen männlichen Personen interpretiert wird, obwohl sie niemals als solche angesprochen wird, kommt also schräg *hinter* ihrem mittleren Sohn und genau wie die Tochter in der fast dunklen Ecke sitzend mit einer Handarbeit beschäftigt ins Bild, und sie kann nun endlich sagen – zwar für ihren mittleren Sohn bestimmt, aber doch so, dass der Zuschauer es zuordnen kann –, worin der Sinn der anfänglichen Frage nach dem Datum lag: Wenn nämlich heute, wie der älteste Sohn die Mutter aufgeklärt hat, der 23. ist, dann sind es genau fünf Jahre her, dass ihnen, also der Familie, von der Stadtverwaltung immer wieder versprochen wurde, dass sie eine neue Wohnung bekommen würden (offensichtlich dort auf dem Berg, wo für den Zuschauer im Abendlicht die neuen Traumwohnungen zu sehen waren), und es geht damit eben schon genau so viele Jahre, dass die Stadtverwaltung ihren Mann belügt und dieser, ihr Mann, wiederum sie belügt. Denn immer erweckt der den Anschein, als ob man den Behörden dieses Mal doch Glauben schenken könne.

2.4. Was Kusturica in dieser Szene nun eben allein mit Bildern sinnfällig macht – was gesprochen wird hat eben nichts mit dem zu tun, was zu sehen ist –, ist die Bedeutungslosigkeit oder Randständigkeit dieser Frau in der Gesellschaft von „Männern“. Sie hat zwar nicht weniger als vier Kindern das Leben geschenkt und hält diese, wie man sieht, mit ihrer Hände Arbeit auch am Leben, sie kommt aber für den Zuschauer zunächst einmal als letztes der insgesamt fünf Familienmitglieder ins Bild und das sodann so, dass sie im wortwörtlichen Sinne nicht ein einziges Mal in den Vordergrund tritt, sondern im Hintergrund sitzt bzw. nur am Rande sitzend zu sehen ist. Kusturica arbeitet also sowohl mit der Raum- und Bildgestaltung als auch mit der Reihenfolge, denn die Frau erscheint bildlich-wörtlich gesagt als (das) Letzte und das auch noch so, dass sie im Unterschied zu ihren drei Söhnen, was nun wiederum ganz wörtlich ins Auge fällt, nicht ein einziges Mal allein zu sehen ist. Kusturica setzt also, ohne dass darüber ein Wort verloren wird, ein Dasein am Rande von anderen ins Bild, und zwar am Rande der männlichen Vertreter der Familie, die dieser Frau gleichwohl nicht nur das Leben zu verdanken haben, sondern auch – das Abendessen, das sie gekocht hat, steht dafür – sozusagen alles, was sie am Leben erhält.

Dabei gilt diese Randständigkeit aber nicht für die Mutter allein, sie gilt in gleicher Weise für ihre Tochter, die schließlich genauso am Rande im Dunklen sitzt, so dass sich die an sich natürlich denkbare Individualität eines solchen „Lebens am Rande“ aufhebt und zum kollektiven Schicksal von Menschen weiblichen Geschlechts wird. Diese Randständigkeit bis hin zur „Nebensächlichkeit“ weiblicher Wesen findet ihren erneuten augenfälligen Ausdruck darin, dass die Mutter wenig später ihre Tochter – die Tochter selber ist gar nicht zu sehen, die Mutter wird nur mit dem Rücken zur Kamera am unteren Rande des Bildes gezeigt – um die Männerrunde am Tisch herum und sich dann ganz an die Wand drängend, d.h. am linken Bildrand am männerbesessenen Tisch vorbei ins Bett bringt.

Da nach solchen Szenen kein mitteleuropäisch geprägter Mensch auf die Idee verfallen wird, ihm sei hier eine starke Frau unter die Augen gekommen, kann in den Merkmalkatalog *starker* Frauen eingetragen werden, dass sie offenbar keine Figuren im Hintergrund und keine Personen sein dürfen, die als natürliches Verhalten Männern einen Platz im Zentrum und sich selber nur einen Platz an die Peripherie einräumen. Es ist nun ganz unübersehbar in der gesamten Szene, also auch in der Fortsetzung, der *Tisch*, der sowohl im ganz wörtlichen als auch im übertragenen Sinne das eigentliche Zentrum in der Szene bildet, in dem bzw. an dem sich alles Wesentliche mit und unter jenen abspielt, die daran sitzen, und das sind eben ausschließlich männliche Wesen, während die weiblichen Wesen sich immer nur an der Peripherie aufhalten, sie haben an diesem Tisch weder als Tochter noch als Mutter einen Platz, weder während des Abendessens noch bei der anschließenden skurrilen bis fast absurden „Sitzung des Familienrats“. Die Tochter hat offenbar schon vorher mit ihrer Mutter gegessen, bevor ihre Brüder resp. der Vater sich an den Tisch setzen, und sie kommt auch vorher ins Bett, ehe diese Brüder mit dem Vater die „wesentlichen Dinge des Lebens“ besprechen werden. Die Mutter ist in der gesamten Szene nicht ein einziges Mal am Tisch unter oder zwischen „ihren“ Männern sitzend zu finden, sie tritt lediglich einige Male für kurze Zeit an den Tisch heran, um ihn für die männlichen Familienmitglieder zu decken oder um ihn abzuräumen. Und also wird, ohne dass je ein Wort darüber verloren würde, dem Zuschauer gezeigt, dass die Frau in einer Familie wie dieser ein Wesen ist, das lediglich dienende oder bedienende Funktion hat und das sich dabei niemals die Frage stellt, warum es denn eigentlich nicht das Gleiche sein soll, was die Männer in der Familie sind.

Der Merkmalkatalog für weibliche Wesen, die man schwerlich als „starke Frauen“ bezeichnen wird, ist zu erweitern durch wenigstens folgende „Merkwürdigkeiten“, die in den fünf Minuten, die die gesamte Szene, wie oben schon gesagt, dauert, zu sehen oder auch gerade nicht zu sehen sind. Dabei bezieht sich das „Was nicht zu sehen ist“, darauf, dass auf die Mutter von den fünf Minuten nicht mehr als knapp eine Minute entfällt. Das will zum einen sagen, dass sie nicht länger als eine sehr knappe Minute überhaupt irgendwie zu sehen ist (also eben am Rande oder im Hintergrund), und das will zum anderen sagen, dass sie damit weniger auf der Leinwand erscheint als jedes andere *männliche* Mitglied der Familie. Und das wiederum heißt zunächst einmal, dass alle „Männer“ nicht nur in wesentlich größeren Formaten und in wesentlich hellerem Licht erscheinen als sie, sie sind alle auch um ein Mehrfaches häufiger zu sehen. Die Mutter erscheint folglich an dem meisten, was in dieser Szene als Ganzer gezeigt wird, schlichtweg unbeteiligt. Und das trifft sich „völlig natürlich“

damit, dass sie nie am Tisch sitzt, denn am Tisch zu *sitzen*, hieße ja u.a. – wieder einmal ganz wörtlich –, an der *Sitzung* teilzunehmen. Bei dieser *Sitzung* des eben ausschließlich männlichen Familienrats, die etwa drei und eine halbe Minute lang mit Witz und Ironie ins Bild gebracht wird, stellt sie jedoch allenfalls einen Fremdkörper oder einen Störfaktor dar. Es ist nämlich so, dass die Mutter, nachdem sie den Vater, der mehr oder weniger stark angetrunken von seinem Tagwerk nach Hause gekommen ist, in Empfang genommen, ihm erst seinen regennassen Hut, dann seinen regennassen Mantel abgenommen und in der „Garderobe“, d.h. an der Zimmerwand versorgt sowie ihm schließlich sein „verdientes“ Essen auf den Tisch gestellt hat, immer nur noch sporadisch auftaucht, einmal, um den Tisch abzuräumen, dann, um ihren mittleren Sohn zu bitten, Wasser zu holen, und schließlich, um diesen mittleren Sohn gegen seinen Vater in Schutz zu nehmen, der ihm eine Ohrfeige verpasst hat. In den beiden letzteren Fällen muss der Vater seine Frau heftig auf das Ungebührliche ihres Verhaltens hinweisen: wie kann sie eine Sitzung stören, bloß weil Wasser vom Brunnen benötigt wird, und was hat sie ihm einen Vorwurf zu machen, wenn er eine pädagogische Maßnahme durchführt?!

Die damit nun wirklich seltenen Auftritte der Mutter und Frau sind jeweils so gestaltet, dass sie für drei oder vier Sekunden geradezu wörtlich aus dem Nichts auftaucht, und dann wieder in ihr Schattendasein oder in ihre Bedeutungslosigkeit verschwindet. Als *eine* Essenz aus diesen spärlichen Auftritten ergibt sich: dass sie nicht mitredet, wenn die „Männer“ reden, dass sie allenfalls mit ihren Kindern redet und dass sie mit ihrem Mann nur dann redet, wenn der sie etwas fragt. Wenn sie bei der Ohrfeige ein lautes „Marko“ von sich gibt, und damit nur durch den Tonfall ihrer Stimme ihrem Mann einen Vorwurf macht, dann wird daraus als zweite Essenz ein besonderes Verhältnis zu ihren Kindern erkennbar, dahingehend, dass sie sie nicht nur versorgt, sondern auch auf ihrer Seite gegen den überaus dominanten Vater steht, denn sie lügt diesen – für den Zuschauer offensichtlich – an, um ihren Söhnen die für sie natürlich vorhersehbare „Sitzung“ zu ersparen und erhebt sogar ihre Stimme, indem sie ihren Mann vorwurfsvoll beim Namen nennt, um ihren mittleren Sohn vor weiteren körperlichen Strafaktionen zu schützen. Es liegt auf der Hand, dass so genannte „starke Frauen“ sich in beiden Punkten deutlich anders verhalten, und das heißt, dass sie bei der endgültigen Zusammenstellung des Merkmalkatalogs für sie entsprechend zu berücksichtigen sein werden.

In diesen Merkmalkatalog gehört ebenfalls hinein, was sich aus der Fortsetzung des oben beschriebenen Szenenanfangs herauslesen lässt. Als die Mutter mit ihrer schon geschilderten Klage über die amtliche Verlogenheit und den verlogenen Optimismus ihres Mannes fertig ist und die kleine Tochter zu Bett gebracht hat, wird nunmehr der tatsächlich erbärmliche Zustand der Wohnung in der Weise dadurch ins Blickfeld gerückt, dass der Blick des mittleren Sohnes an die Decke geht, und dass die Blicke der beiden Brüder sowie der Mutter dem Blick des mittleren folgen, womit sie *alle* erkennen, dass es durch die Decke hindurch regnet. Während die Mutter die nasse Decke und die platschenden Tropfen verbal in der Weise kommentiert, dass sie vor sich hin murmelt, so etwas sei auch nur in Sarajevo möglich (was natürlich seine Bedeutung hat, die hier aber nicht ergründet werden soll), sagen die „Männer“ am Tisch nichts dazu und überlassen es auch der Mutter, etwas zu unternehmen, um den Schaden in Grenzen zu halten. Sie ist es also, die wie selbstverständlich eine Wasch-

schüssel bringt, in der sich das Wasser sammeln kann, ohne dass die ganze Wohnung nass wird. Dass sich keiner der „starken Männer“ zu irgendeiner Aktivität bemüht fühlt, rührt offenbar daher, dass es ja um eine Hausarbeit geht, und dafür hat die Natur ja wohl die Frauen bestimmt. Im harten Gegensatz zu dem, was in heutiger Zeit in „unseren“ Breiten von einer „starken Frau“ erwarten würde, zeigt die Mutter aber auch nicht die Spur der Idee, sie könnte doch einen ihrer Söhne bitten oder gar auffordern, etwas zu unternehmen und wenigstens eine Schüssel zu holen und an die entsprechende Stelle auf den Boden zu stellen. Die von der Mutter unter die Tropfen von der Decke gestellte Schüssel wird nun aber für die Szene immer wichtiger insofern, als es den Vater während der Sitzung irgendwann nicht mehr auf seinem Sitz hält und er um den Tisch so herumläuft, dass er zunächst einmal haarscharf an der inzwischen ziemlich gefüllten Schüssel vorbeikommt, ohne hinein zu treten, dass er das zweite Mal das aber nicht schafft und mit einem Fuß voll in das Wasser tritt. Ein Wutausbruch ist die Folge, indem er heftig gegen die nunmehr randvolle Waschschüssel tritt und sie dabei natürlich so umstößt, dass sich das Wasser ins gesamte Zimmer über den Boden ergießt. Auch wenn es unmittelbar danach auf der Leinwand dunkel wird – nachdem er die Sitzung dadurch aufgelöst hat, dass er die „Bande“ ins Bett geschickt hat –, weiß der Zuschauer, dass es die Mutter sein wird, die sich einen Lappen holt, die Wohnung so weit möglich „in Ordnung“ bringen und die Waschschüssel wieder dorthin stellen wird, wo es hereinregnet. Auch hier kann auffallen, dass sich die Bedeutung dieser Episode wörtlich mit einer Redensart deckt, ohne dass sie ausgesprochen wird. Es ist die Mutter oder die Frau im Hause, die sich um die Wohnung und das Wohl der Familie kümmert, die versucht, Schaden abzuwenden, aber was sie tut, wird am Ende von ihrem Mann mit Füßen getreten, und den Schaden, der dadurch entsteht, hat sie dann auch noch zu beseitigen.

2.5. Wenn man jetzt den angestrebten Merkmalkatalog zusammenstellt, so gehört allerdings doch noch kurz etwas erwähnt, was während der Sitzung des Familienrats in den Beiträgen der Teilnehmer nicht über Bilder, sondern nur über Worte zum Ausdruck kommt. Wenn nämlich auf Befragen des Vaters die Söhne beichten müssen, was sie am Tage angerichtet haben, dann kommt darin ihr Leben außerhalb des Hauses zur Sprache, denn sie berichten von nichts, was sie zu Hause oder im Hause gemacht haben. Das Haus ist für sie das, wo die Familie zusammenkommt und von der Mutter versorgt wird, aber nicht dasjenige, wo sich ihr „eigentliches“ Leben abspielt. Die Männer sind folglich alle nach außen, will sagen, dorthin gewandt, wo sich das öffentliche Leben abspielt. Macht man sich dieses in dieser Ausschließlichkeit klar, dann wird aber von Bedeutung und gehört eben zum Merkmalkatalog der Mutter hinzu, dass sie nicht ein einziges Mal etwas äußert, was sich *nicht* auf die Wohnung, auf etwas im Hause oder auf die Familie bezieht. Sie ist von daher das Hauswesen schlechthin, sie hält dieses Haus resp. die Wohnung in Ordnung, und sie tut das, damit sich die Familie dort zum gemeinschaftlichen Tun versammeln kann. Alles, was das gemeinschaftliche Tun außerhalb des Hauses betrifft, ist allerdings ausschließlich Angelegenheit der männlichen Familienmitglieder. Die Frau bestimmt nichts mit, sie wird bestimmt, und zwar von den Männern, sie hat sie zu versorgen und sich um sie zu sorgen, sie darf sich zur Not auch etwas von den Männern von außerhalb des Hauses besorgen lassen, aber nur, wenn die nicht gerade mit etwas Ernsthaftem be-

fasst sind. Die gesamte Hausarbeit ist zwar notwendig, hat aber keinen Wert und ist deshalb auch nichts für Männer. Entsprechend haben Frauen eigentlich überhaupt keinen Wert und deshalb nur zuzuhören, wenn ihr Mann mit ihnen spricht. Sie haben zu antworten, wenn er sie etwas fragt, aber sie haben selber nichts zu sagen, wenn Dinge in Rede stehen, die über das Haus hinausgehen. Entsprechend sind Frauen Wesen im Hintergrund, die sich nur dann „am Rande“ zeigen, wenn sie Männern Dienste erweisen können, sie sind Wesen, die sich eher im Dunkeln aufhalten und dort am liebsten etwas mit ihren *Händen* tun, während die Männer ihren *Kopf* anstrengen und Entscheidungen fällen. Die Frau ist damit der vollständige Gegenentwurf zum Mann, sie ist das vollständige andere Wesen, das im Grunde genommen auch ein Wesen aus einer anderen Welt ist, einer Welt, die die Männer nicht sehen und auch gar nicht sehen wollen, womöglich aber auch gar nicht sehen sollen. Sie tauchen aus dieser ihrer eigenen Welt plötzlich auf, sind dann für die Männer da, und wenn sie sie umsorgt, versorgt und bedient haben, dann verschwinden sie wieder dorthin, wo sie hergekommen sind, in den Hintergrund, an den Rand, in den Schatten oder ins Nichts.

Dies also – auf der Grundlage einer Filmszene von fünf Minuten aus dem ersten Film von Emir Kusturica – das komplette Negativ einer starken Frau, aus dem sich jetzt mit Leichtigkeit das Positiv einer starken Frau entwickeln lässt: je weniger Merkmale des Negativs sie aufweist, desto stärker ist sie.

3. Schaut man sich nun mit diesem methodischen Ansatz und der bislang vorgestellten Mutter im Kopf an, wie Kusturica in der nächsten hier vorzustellenden Szene jene Frau auftreten lässt, die den „Vater auf Dienstreise“ („Otac na službenom putu“) in seinem zweiten Spielfilm zum „Vater“ gemacht hat, kann man durchaus auf die Idee kommen, dass Kusturica damit sehr nachdrücklich einen Eindruck korrigieren wollte, den er mit der filmischen Präsentation der Mutter in „Dolly Bell“ bei Zuschauerinnen und Zuschauern erweckt haben konnte.

Denn natürlich konnte man den Eindruck gewonnen haben, dass Kusturica mit diesem Wesen „aus einer anderen Welt“ ein Bild der muslimischen Ehefrau in Bosnien zeichnen und dem Rest der Welt eine Vorstellung davon vermitteln wollte, wie Frauen in Sarajevo leben, wenn sie in einer muslimischen Familie groß geworden sind und sich dann einen muslimischen Ehemann gesucht haben. Dass aber dieser Eindruck falsch wäre, und dass die Mutter allenfalls einen bestimmten Typus „Frau“, aber nicht „die muslimische Frau auf dem Balkan“ verkörpern sollte, das zeigt die folgende Szene aus dem genannten Film so deutlich, dass man sie eben wie den Versuch einer Korrektur des eben beschriebenen „natürlichen Eindrucks“ sehen kann. Die Szene lässt nämlich die Zuschauenden wiederum an einem Abendessen einer muslimischen Familie aus Sarajevo in einem wiederum sehr einfach eingerichteten Multifunktionszimmer teilnehmen, diesmal aber an einem Abendessen, das nicht in Sarajevo und schließlich nicht allein von männlichen Familienmitgliedern sitzend am Tisch, sondern von allen, d.h. von den beiden Eltern und den Kindern gemeinsam im Bett liegend eingenommen wird. In dieses Bett werden die Kinder aber nicht vom Vater geschickt, es werden vielmehr die Eltern von den Kindern zur Versöhnung in dieses Bett hineingezogen oder hereingelockt. Die Ähnlichkeit dieser Szene mit der oben analysierten ist also für Kenner von „Dolly Bell“ gar nicht zu übersehen und

dürfte entsprechend auch nicht zufällig sein, zugleich gibt es aber wesentliche Unterschiede, und die gilt es jetzt, in der gebotenen Kürze herauszuarbeiten.

3.1. „Vater auf Dienstreise“ („Otac na službenom putu“) ist der zweite Spielfilm, den Emir Kusturica gedreht hat, und er ist bis heute der meist gesehene jugoslawische Film. Er ist 1985, also fünf Jahre nach TITOS Tod entstanden und setzt sich als einer der ersten Filme nach diesem Ereignis kritisch mit der Frage auseinander, wie Titos Jugoslawien eigentlich entstanden ist und ob es wegen seiner lange verschwiegenen dunklen Vergangenheit überhaupt eine Chance auf eine Zukunft hat. Für Kusturica hängen Zukunft und Vergangenheit in der Weise zusammen, dass die Chance für eine gemeinsame Zukunft nur dann besteht, wenn ehrlich über die Vergangenheit gesprochen wird. Und genau die Schwierigkeit wie die Notwendigkeit über die Vergangenheit zu sprechen wird in der jetzt zu verhandelnden Szene sinnfällig gemacht.

3.2. Diese Szene, die insgesamt ziemlich genau drei Minuten dauert, beginnt damit, dass die Heldin – was schon den ersten wesentlichen Unterschied zur entsprechenden Szene in „Dolly Bell“ ausmacht –, *groß* von links aus einer kleinen Küche ins Bild kommt und den Tisch – wiederum ein wesentlicher Unterschied – zum Abendessen nur für *zwei* Personen deckt. Die Idee, sie könnte ihn allein für ihre drei „Männer“ – neben ihrem Mann für ihre beiden Söhne – decken, kann also nicht aufkommen. Abgesehen davon, dass sie nur für zwei Personen, d.h. wahrscheinlich nur für ihren Mann und sich selber deckt, lässt die Art und Weise, wie sie zunächst einen weiteren Teller und dann zwei Gläser auf die Tischdecke stellt, darauf schließen, dass sie äußerst erregt resp. wütend ist. Es ist nämlich nicht zu übersehen, dass sie Teller und Gläser eher auf den Tisch knallt, als dass sie sie „stellt“. Und während sie das tut, spricht sie ihren Mann, der für kurze Zeit *so* ins Bild kommt, dass er sich schon den Schlafanzug angezogen hat und hinlegen möchte, und zwar in ein Bett, das sich in dem schmalen Zimmer an der gegenüberliegenden Wand von jenem Bett befindet, in dem die beiden Söhne bereits in Schlafanzügen liegen, in lautem und vorwurfsvollem Ton seitlich über die Schulter an. Auch dieser verbale Umgang mit ihrem Mann ist also völlig anders, als er für die Mutter in „Dolly Bell“ festzustellen war. Dort sprach die Frau ihren Mann ja gar nicht an, sie antwortete lediglich auf Fragen und nannte ihn nur einmal mahnend beim Namen. Wer sich den „Vater auf Dienstreise“ bis zu dieser Szene angeschaut hat, weiß natürlich, weshalb der Ehemann so müde ist, dass er offenbar nicht einmal zu Abend essen möchte, er muss deshalb so früh ins Bett, weil er sich von einer langen Nacht erholen muss, die ihm seine Frau nunmehr äußerst erbost zum Vorwurf macht. Beim Vorwurf einer überlangen Nacht bleibt es aber nicht, nachdem sie bei der Inspektion seines Anzugs ein klares Indiz dafür entdeckt hat, dass er die Nacht zu einem Liebesabenteuer genutzt hat, sagt sie ihm zunächst einmal unverhüllt und verächtlich in sein übernächtiges Gesicht, sie lasse sich nicht mehr von ihm belügen, einem Kaffeehausgigolo, und sie fragt ihn mit sich überschlagender Stimme, ob sie denn für seine Hurerei in Sarajevo nicht schon zwei Jahre hätte heulen müssen? Ob sie deswegen nicht ihren Beruf hätte aufgegeben und zu Hause arbeiten müssen? Die Näherei habe sie fast blind gemacht, bloß damit sie wie Menschen existieren konnten, damit es die Kinder leichter haben würden. Und da nun der müde Ehemann auf alle diese Vorwürfe und Anklagen nur so reagiert, dass er sich gelangweilt auf die Seite dreht und kein Wort dazu sagt, bricht es endgültig aus

seiner Frau heraus: „Und wofür das? Für einen Hurenbock und Säufer, der kein bisschen Ehre hat.“ Während sie ihre Anklage im Stehen vorgebracht hat, bringt sie ihre Klage jetzt im Sitzen vor, und zwar so, dass sie allein am Tisch sitzt und ratlos mit den Pellkartoffeln hantiert, die sie zum Abendessen gekocht hat. Die Klage nun geht dahin, dass sie sich fragt: „Warum muss ich das ertragen? Was habe ich nur falsch gemacht?“ Als sie auch hierauf keine Antwort erhält und keine Reaktion bei ihrem Mann erkennen kann, geht sie auf ihn zu und sagt ihm, wie froh sie wäre, wenn er (seinerzeit) von seiner Strafinsel Goli otok („die nackte Insel“ – eine berühmte Strafinsel in der Adria) nicht zurückgekehrt wäre. Erst jetzt reagiert der Ehemann, er erhebt sich wütend von seinem Bett und droht, sie solle den Mund halten, sonst passiert etwas. Als die Ehefrau jetzt auch noch einen Bekannten als Vorbild für ihren Mann nennt, der sich das Leben genommen habe, setzt der Mann jenes Instrument ein, mit dem er Konflikte auszutragen gewohnt ist, nämlich die Hand, mit der er ihr an die Wange schlägt. Die Frau begeht nun den offensichtlichen Fehler, sich auf diese Art des Umgangs mit Problemen einzulassen, indem sie ihn mit Fäusten zu traktieren beginnt, und das ist die Legitimation für ihren Ehemann, sie sich körperlich zu unterwerfen. Als sie so unter ihm liegt und er sie immer wieder zu Boden drückt, stürzt plötzlich ihr jüngerer Sohn, der etwa 8 Jahre alt sein mag, aus seinem Bett auf die Streitenden zu und wirft sich über seine Mutter, um sie zu schützen. Der Vater ist verblüfft über diese Reaktion, schaut auf seinen Jungen und wirft sich dann schluchzend über die beiden, in völliger Umkehr seiner Gefühle und wohl auch in Einsicht in sein Unrecht. Nach scharfem Schnitt sieht man die gesamte Familie im Bett der Kinder liegen, die Kinder in der Mitte, der ältere von beiden spielt jenes Lied auf seiner Harmonika weiter, das er zu spielen begonnen hat, als er das reumütige Verhalten seines Vaters erkannte und womit er sozusagen alle in das gemeinsame Bett gelockt hat. Alle essen die Pellkartoffeln, die die Mutter zum Abendessen bereitet hatte, und geben das Bild einer glücklichen Familie ab.

Der Hintergrund für den Gefühlsausbruch der Ehefrau und Mutter ist der, dass der „Vater“ auf seinen wirklichen Dienstreisen ein Verhältnis mit einer Frau gehabt hatte, das damit endete, dass diese, weil er sich nicht scheiden lassen und sie heiraten wollte, ihn bei seinem politisch einflussreichen Schwager wegen einer missverständlichen politischen Äußerung anschwärzte und dieser, also der Bruder seiner Frau, seiner neuen Geliebten und sich selber den Gefallen tat, ihn für eine unbestimmte Zeit in ein Arbeitslager zu verbannen. Die Mutter vertuschte diese Verbannung als eine der üblichen Dienstreisen, so dass eben für die Kinder der „Vater auf Dienstreise“ war, und verdiente den Lebensunterhalt für den Rest der Familie dadurch, dass sie zu Hause Näharbeiten ausführte, weil sie damit in Tag- und Nacharbeit mehr Geld verdienen konnte, als in jenem Beruf, den sie gelernt und vorher ausgeübt hatte. Nur aber hat der Vater, nachdem er eine Strafmilderung bekommen hat und seine Familie von Sarajevo zu ihm ziehen konnte, aus der früheren Affäre ganz offensichtlich nichts gelernt, das Straflager hat ihn nicht zur Besinnung geführt, und also hat er am Abend vorher in Begleitung dienstlicher Freunde und vor allem seines jüngeren Sohnes wieder einen Seitensprung verübt, den er vor seiner Frau zu verheimlichen sucht.

Zwar hat sie sich schon beim ersten Mal nicht hinters Licht führen lassen, sie hat aber eben die Familie als das höhere Gut eingeschätzt und versucht, diese dadurch zu

erhalten, dass sie schwieg und sich für ihre Kinder und ihren Mann aufopferte. In der gerade beschriebenen Szene wird ihr jedoch klar, dass das Schweigen darüber, was ihr Mann ihr angetan hat, nur dazu führt, dass er ihr das Gleiche wieder antut und immer wieder antun wird, und also spricht sie die Wahrheit an oder aus und deckt die Vergangenheit auf. Sie findet also den Mut und bringt die Kraft auf, dieses Mal – im Unterschied zum vorigen Mal – in klare Worte zu fassen, was wirklich geschehen ist und macht ihrem Mann damit klar, dass es für sie beide keine Zukunft geben wird, wenn er bei seinen Lügen bleibt und darüber hinaus nicht anerkennen will, dass nicht er zu Unrecht gelitten hat, sondern dass sie und die Kinder durch seine Schuld gelitten haben, und dass es des weiteren sie gewesen ist, die die Familie zusammengehalten hat, obwohl sie die Wahrheit kannte. Das heißt allgemein gesagt, dass hier eine Frau gezeigt wird, die in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft ihren Mann (und damit natürlich alle Männer) darüber aufklärt, wer es in Wirklichkeit ist, der die Geschicke einer Familie lenkt und bestimmt, d.h. dass es in der Wirklichkeit die Frauen sind und die Männer nur in der Einbildung.

Vor dem endgültigen Schluss aus dieser Szene mag als Nebenbemerkung gesagt werden, dass Kusturica hiermit natürlich genauso die Verhältnisse im damaligen Jugoslawien meinte, denn auch hier wurde die üble Vergangenheit, die jene zu verantworten hatten, die sich als die Führer ausgaben, niemals angesprochen, die Führung hörte genau so weg, wie der Vater, der sich müde und teilnahmslos zur Seite dreht, als seine Frau ihm die Vergangenheit beschreibt. Nicht darüber zu reden, schien die einfachere Lösung zu sein, dass diese Lösung aber schließlich zur Anwendung von physischer Gewalt führt, hat Kusturica schon damals gesehen. Er hat sie dann in seinem Film „Underground“ ausführlich dargestellt. Wer diesen Film kennt, kann jetzt aber auch leicht feststellen, dass der Schluss der im vorigen beschriebenen Szene aus „Vater auf Dienstreise“, wo ja alle nach der Eskalation der Gewalt friedlich vereint miteinander in einem Bett liegen, eine tiefe strukturelle Übereinstimmung mit dem Schluss des Films „Underground“ zeigt. Auch da finden sich alle nach fürchterlichen Gewaltexzessen wieder friedlich und freundschaftlich vereint an einer großen Festtafel und essen miteinander.

Damit zu dem, was sich aus dieser Szene für die „starken Frauen auf dem Balkan“ ergibt: Kusturica hat gleich seinen zweiten Film dazu benutzt, jenes Bild, das er in seinem ersten Film von einer muslimischen Ehefrau in Bosnien gezeichnet hatte, grundlegend zu korrigieren und an die Stelle eines alles duldenden weiblichen Wesens, das ausschließlich ihr Haus, ihre Familie und ihre Kinder im Kopf hat, sich selber keinen erkennbaren Wert zuerkennt, im Dienen und Versorgen männlicher Wesen ihre einzige Aufgabe sieht und damit zugleich für die Männer in einer eigentümlichen Schattenwelt lebt, eine Frau zu setzen, die in moralischer Hinsicht deutlich über ihrem Mann steht, die im Leben ihren Mann völlig ersetzt, allein zwei Kinder durchbringt, sich dabei aber ihres Wertes bewusst ist und das, was sie für die Familie tut, als etwas ansieht, wofür sie eine Gegenleistung erwarten kann. In dem Augenblick, da sie erkennt, dass nach Auffassung ihres Mannes in ihrem Leben alles so weitergehen soll, wie es gegangen ist und zu ihrer jetzigen Situation geführt hat, macht sie ihrem Mann unmissverständlich klar, dass sie dieses nicht ohne erbitterten Widerstand hinzunehmen gedenkt. Als sie jedoch den Eindruck gewinnen kann, dass ihr Mann Einsicht zeigt und bereit ist, sich zu ändern, ist sie nicht nachtragend, son-

dern zeigt die Größe, von ihrem Mann keine weiteren Zeichen der Reue einzufordern. Sie vergibt und verzichtet auf Rache.

3.3. Was bei ihr allerdings an Merkmalen der „merkmalstiftenden“ Mutter aus Dolly Bell bleibt, das ist ihre starke Gebundenheit an das Haus, an die Familie und an die Kinder, auch wenn sie sich klar als diejenige präsentiert, die in diesen und bei diesen das Sagen hat, d.h. also die eigentlich starke Person ist. Es ist nun bemerkenswert, dass Kusturica seine Frauenfiguren in den folgenden Filmen im Prinzip immer stärker auch von diesem „Mutterkomplex“ befreit oder löst, d.h. Frauen auch in dieser Hinsicht zu immer „stärkeren“ macht, indem sie diejenigen werden, die den Männern nicht nur sagen, wer sie, die Männer, eigentlich sind und was sie eigentlich sind, sondern immer mehr zu jenen Personen werden, die in Zweierbeziehungen klar den Ton angeben, die die Geschicke nicht nur innerhalb des Hauses, sondern auch außerhalb bestimmen, und schließlich Aufgaben erledigen, von denen man immer annimmt, dass sie eigentlich ausschließlich „Männersache“ seien.

Kusturicas dritter Film (1989 entstanden) hieß in Jugoslawien „Dom za vešanje“ („Ein Haus zum Aufhängen“), in Deutschland dann wie sonst auch auf der Welt „Time of the Gypsies“. Es handelt sich dabei um einen Film, der in das Leben balkanischer Roma hineinschaut und aus diesem Leben berichtet. Für diesen Beitrag sind drei Szenen von besonderem Interesse, die allerdings nicht mehr in der gleichen Ausführlichkeit beschrieben werden sollen, wie die beiden vorigen. Es geht auch weniger um das insgesamt Dargestellte und die Art der Darstellung, als darum, zu demonstrieren oder dokumentieren, inwiefern die präsentierten oder ins Bild gesetzten Frauengestalten nicht in jenes Bild passen, das auf der einen Seiten in Mitteleuropa von balkanischen Frauen weitestgehend verbreitet ist und auf der anderen Seite von Kusturica in seiner Mutterszene aus „Dolly Bell“ gezeichnet wurde.

Die ersten beiden Szenen aus „Time of the Gypsies“ gehören insofern zusammen, als sie im Film unmittelbar aufeinander folgen. Gleichwohl sind sie zwei verschiedene Szenen, die an verschiedenen Plätzen spielen und unterschiedlichen weiblichen Hauptpersonen die Gelegenheit bieten, ihre „Stärken“ zu zeigen. In der ersten der beiden Szenen sitzt der männliche Held des Films, ein junger Roma mit Namen Perhan, zunächst unten an einem steingemauerten Ofen im Freien, mit dem seine Großmutter durch Kalkbrennen Geld verdient. Es gesellt sich ein junges Mädchen im heiratsfähigen Alter mit Namen Azra zu ihm, sie soll Kalk kaufen und hat für diesen Zweck einen großen Sack mitgebracht. Perhan fragt sie etwas erstaunt, ob sie denn einen so schweren Sack tragen könne, sie antwortet, dass sie das wohl tun müsse, wenn er ihr dabei nicht helfe. Es ist also weder zu übersehen noch zu überhören, dass Azra die Nähe des Perhan sucht und gleichsam völlig selbstverständlich die Initiative ergreift, ihn in seiner Nähe zu halten. Es ist also nicht er, das männliche Wesen, der versucht, eine Beziehung herzustellen, sie ist es, die weiß, was sie will und verfolgt ihr Ziel geschickt so, dass sie *ihn* auf seine körperliche Überlegenheit in Form größerer physischer Kraft anspricht. Um ihr diese stolz zu beweisen, wird er ihr natürlich den Sack mit Kalk nach Hause tragen. Azra erweist sich aber noch wesentlich zielstrebig, indem sie Perhan, den sie offensichtlich geradezu wörtlich an sich binden möchte, in seine ausführlichen, dabei immer blumiger bis mythischer werdenden Erklärungen darüber, wie der Kalk im Ofen entsteht, ganz unvermittelt hinein fragt,

ob er küssen könne. Sie fragt das, als die beiden oben auf dem Kalkofen zu sehen sind, nachdem die Kamera während seiner langen Belehrung den hohen steinernen Ofen von unten langsam hinaufgefahren ist, und als er darauf nicht eingeht, sondern ihr weiterhin erzählt, was sie offensichtlich gar nicht interessiert, fragt sie ihn das Gleiche noch einmal. Als die Kamera nun langsam den ganzen Ofen wieder heruntergefahren ist und er sie während dessen nun auch noch darüber aufgeklärt hat, wie der Kalk überhaupt auf die Welt gekommen ist, sagt sie ihm – nun wieder mit ihm unten sitzend – auf den Kopf zu, er könne also nicht küssen. So bei der Ehre gepackt, muss er jetzt darauf eingehen und meint, er könne es wohl, aber auf die Art und Weise, wie es im Film geschieht. Auf der Leinwand erscheint im scharfen Schnitt jetzt eine Szene aus einem Liebensfilm, in der sich ein junger Mann und eine junge Frau intensiv körperlich lieben und dabei entsprechend küssen, und es wird deutlich, dass Kusturica damit auf das anspielt, was in der Einleitung zu diesem Beitrag angesprochen wurde, nämlich die vermittelnde Rolle der bewegten Bilder, die darin besteht, dass sie sich als Bilder vom anderen Geschlecht und von der eigenen Rolle in Bezug auf das andere Geschlecht im Kopf der Betrachtenden festsetzen. Allerdings wäre Kusturica nicht Kusturica, wenn er dieses nicht zugleich wieder ironisierte, indem er zunächst einmal wiederum das junge weibliche Wesen den jungen Mann fragen lässt, wie lange dieser denn küssen könne ohne Luft zu holen, und er diesen antworten lässt, so etwa 15 bis 20 Minuten. Natürlich hat man als Zuschauende oder als Zuschauender an solch männlichem Imponiergehabe seinen Spaß und muss sogar lachen, als der junge Mann nun auch noch seine Lippen aufeinander presst, d.h. die Luft anhält und zu zählen anfängt, um zu prüfen, wie lange er es denn wirklich kann. Kusturica ironisiert das Verhältnis von Film und Wirklichkeit dann auch im Weiteren, indem er Azra und Perhan, die sich den Liebesfilm in einem Wanderkino anschauen, nach dem Ende der Vorstellung *so* am Boden liegend zeigt, dass *sie* über *ihn* gebeugt ist und ihre Lippen fest auf die seinen drückt, ohne dass er oder sie sich dabei rührten. Einen stärkeren Kontrast zwischen dieser Art zu küssen und dem, wie es ihnen kurz zuvor auf der Leinwand vorgemacht wurde, kann man sich jedenfalls kaum vorstellen.

Auf das Thema Frauenbild bezogen sagt diese Szene aber nun ganz ohne Ironie aus, dass dann, wenn es um den Aufbau persönlicher Beziehungen (bis hin zu solchen sexueller Art) geht, die treibenden oder besser gesagt: die führenden Kräfte die Frauen sind und nicht die Männer. Wenigstens bei Kusturica sind *sie* es, die entscheiden, wen sie haben wollen, sind sie es, die die nötigen Schritte unternehmen, um zu dem zu kommen, was sie haben wollen und sie können dieses, weil sie wissen, wie „man“ Männer behandeln muss, damit sie das tun, was „man“ von ihnen möchte.

Würde man jetzt denken, dass Kusturica die Führungsrolle der Frauen nun auf diesen Bereich des persönlichen Miteinanders beschränken würde, so dass er die Balkanfrauen damit immerhin wieder in die christliche geprägte kollektive Vorstellung von den Frauen als Wesen zurückgeholt hätte, die seit Eva den geistig etwas zurückgebliebenen Adam verführen, so erweist sich dieser Gedanke bereits in der anschließenden Szene als falsch. Kusturicas Frauen gehen als „Führungskräfte“ wesentlich weiter. Azra hat nämlich Perhan bereits dahin gelenkt, wo er um ihre Hand anzuhalten hat, nämlich zu ihren Eltern und da sollte es nach allgemeiner Vorstellung vom Balkan (aber wohl nicht nur des Balkans!) der Vater sein, bei dem er das tut.

Nur lässt Kusturica diesen Handel über die sozialen und materiellen Konditionen der Freigabe der Tochter zur Hochzeit geradezu selbstverständlich die Mutter durchführen, und diese wiederum lässt Perhan so übel abblitzen, dass der nach der erlittenen Abfuhr seiner Großmutter im Kopf einen wehklagenden Abschiedsbrief schreibt, den er aber, wie er ihr im Kopf erklärt, sofort verschlucken wird, damit ihn niemand findet, wenn er sich wegen einer Frau das Leben genommen hat. Denn das brächte ja nur Schande. Dass Kusturica hier mit verletzter männlicher Eitelkeit und rational nicht zu verstehendem männlichem Ehrgefühl spielt, die beide ins völlig Absurde führen, sei nur angedeutet, nicht weiter thematisiert, weil es im hier verhandelten Zusammenhang viel wichtiger ist, dass sich die Bitte um die Hand der Tochter und die barsche Weigerung, diese Bitte zu erfüllen, vor dem Hause abspielen, und das ist deshalb von Bedeutung, weil die Mutter damit eben als Frau gezeigt wird, die nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des Hauses agiert und dass dann als eine solche, die die Fäden des weiteren Schicksals ihres Kindes in der Hand hält und vor allem zieht. Ihr angetrauter Mann wird derweilen gezeigt, wie er Zigarettenrauch aus den Ohren blasen kann, was dann auch das einzige ist, womit er die Bewunderung seiner Umgebung erringen kann, und ansonsten Gänse rupft. Auf die Vorhaltungen seiner Frau hin, er solle doch nicht dastehen wie ein Ölgötze, auch etwas sagen und nicht schweigen wie ein Stein, packt er sie schließlich, „natürlich“ ohne ein Wort zu sagen, bei der Hüfte und hängt sie an ihrer Schürze an einen Haken an der Hauswand. Man wird schwerlich eine andere Filmszene finden, in der so sarkastisch ins Bild gesetzt wird, dass Männer den Frauen in sprachlicher Hinsicht so tief unterlegen sind, dass sie auf verbale Kritik nur mit physischer Gewalt reagieren können. Die Ähnlichkeit der zuvor besprochenen Szene aus „Vater auf Dienstreise“ mit dieser fällt natürlich ins Auge, sie ist aber nur strukturell, denn dort fehlt der Sarkasmus.

Kusturica stellt diese beiden Frauengestalten aus „Time of the Gypsies“ folglich völlig anders dar und er tut dies sozusagen erneut in scharfem Kontrast zur Mutter aus „Dolly Bell“. Sie sind die aktiven, nicht die passiven, das sind die Männer, sie agieren und reagieren nicht nur, das tun wiederum die Männer, und sie tun das vor allem nicht auf den Bereich des Hauses beschränkt, sondern immer da, wo sie sich gerade aufhalten. Sie erweisen sich als die geistig und verbal Überlegenen, im Vergleich zu ihnen geraten die Männer zunehmend an den Rand der Lächerlichkeit, wenn sie nicht unsinnige Kunststücke vorführen, reduziert sich ihre Stärke auf das Physische, während die Stärke der Frauen im Sozialen, Psychischen und Verbalen liegt.

Aber auch hier geht Kusturica noch einmal einen Schritt weiter, womit er auch die „Männlichkeit“ der Stärke, die aus der Physis resultiert, relativiert. Gibt man nämlich einer Frau eine Waffe in die Hand, mit der sie die physische Stärke ausgleichen kann, dann ist sie auch in dieser Hinsicht genauso stark wie ein Mann. Die dritte Szene aus „Time of the Gypsies“, die hier noch kurz vorgestellt werden soll, demonstriert das in der Weise, dass Kusturica hier eine Frau das verrichten lässt, was sonst immer als Männersache angesehen wird. Sie nimmt nämlich mit einer Pistole in der Hand Rache für einen Mord, der an jener Person verübt wurde, in der sie ihr Lebensglück gesehen hat. Perhan, der seine Azra schließlich doch noch bekommen hat, weil seine Großmutter, die wohlgemerkt ja auch eine Frau ist, sie für ihn gegen ein ordentliches Brautgeld ausgehandelt hat, sieht im Anführer einer Gruppe von Roma,

die über Kinderhandel ihren Lebensunterhalt verdient, lange Zeit so etwas wie einen Vater, einen Vater, der ihm als Kind fehlte, weil sein Erzeuger seine Mutter verlassen hatte, als sein Militärdienst in Bosnien zu Ende war. Als Perhan erfahren muss, dass dieser Wunschvater ihn schändlich hintergangen hat, kann er ihn nur noch töten, und er tut das mit einer besonderen Fähigkeit, die ihm die Natur verliehen hat, er kann mit seinen Augen metallische Gegenstände in Bewegung versetzen, und so legt er bei der Hochzeit dieses seines „Vaters“ in einem großen Zelt eine Gabel vor sich auf den Tisch, die er ihm so in den Hals fahren lässt, dass er sofort stirbt. Perhan wird als Mörder erkannt, ein Mann will ihn erschießen, trifft ihn aber nur in den Rücken, so dass Perhan von seinem Freund gestützt fliehen kann. Die Braut, die ihres Bräutigams und Lebensglücks beraubt ist, erkennt, dass Perhan nur angeschossen wurde, nimmt dem Schützen seine Pistole ab und damit als Frau selbst in die Hand, was die Männer offensichtlich nicht zustande bringen. Festen Schrittes folgt sie im Brautkleid den beiden zu einer Zugbrücke fliehenden jungen Männern, die es auch auf die Brücke hinaufschaffen. In der Mitte klettert Perhan über das Geländer, um sich in den korngefüllten Waggon eines Güterzuges fallen zu lassen, der gerade unter der Brücke hindurch fährt, als die Braut unten auf dem Gleis neben dem fahrenden Zug steht, langsam ihren Hochzeitsschleier lüftet und Perhan dann kaltblütig erschießt. „Auch wenn Du ein Vogel wärest, ich würde dich treffen, Du hast mir meine Jugend geraubt, verdammt seiest du, du Hurensohn“. Mit diesen nun wahrlich nicht von Schwäche zeugenden Worten vollendet sie das, was die Männer ihres Mannes zu vollenden offensichtlich nicht in der Lage waren.

4. Es ist also, um zum Schluss zu kommen, nicht zu verkennen, dass Kusturica in seinen ersten drei Filmen ganz unterschiedliche Bilder von Frauen malt. Während die Frau als Mutter im ersten Film nur mehr oder weniger schweigend am Rande, dabei dunkel, klein und blass erscheint, steht oder sitzt sie – wohlgemerkt wiederum als Mutter – im zweiten Film schon in vollem Licht und groß im Mittelpunkt und versichert sich in gehöriger Lautstärke mit starken Worten ihres Wertes, wobei nun umgekehrt der Mann als Randfigur erscheint und sich dabei unfähig zeigt, den starken Worten seiner Frau anderes als seine körperliche Stärke entgegenzusetzen, im dritten Film sind dann alle Frauen allen Männern in praktisch allen Belangen überlegen, wenigstens dem sozialen, dem psychischen, dem moralischen und dem verbalen. Hier wird der Mythos von den starken Männern auf die stärkere Physis reduziert, und die wird auch nur dazu genutzt, um Gewalt gegen physisch Schwächere auszuüben.

In seiner Filmkomödie „Crna mačka, beli mačor“ („Schwarze Katze, weißer Kater“) aus dem Jahre 2001, die hier genauer in Einzelszenen zu besprechen leider nicht mehr der Platz ist, geht Kusturica dann sogar so weit, der Männergesellschaft auf dem Balkan vorzuführen, dass sie nur in der Einbildung bestimmt, was die Frauen zu tun und zu lassen haben, in der Wirklichkeit tun die Frauen, was sie als das Richtige oder Bessere erkennen und lassen den Männern nur die Illusion, dass sie alles, was am Ende herauskommt, genau so initiiert, arrangiert und inszeniert haben.

Dabei fällt es nun gar nicht leicht, Kusturicas „starke Frauen auf dem Balkan“ dahingehend zu deuten, wie sie sich denn zur Wirklichkeit auf dem Balkan verhalten. Sind sie doch nur filmische Wunschgebilde, ist die Mutter aus „Dolly Bell“ nicht viel näher an der Wirklichkeit? Versucht der Regisseur nach dieser Figur nicht nur eine

mögliche bessere Zukunft auf die Leinwand zu malen, so gemeint: liebe Frauen meiner Heimat, so könntet ihr sein? Oder ist es womöglich doch genau so, wie Kusturica es in „Schwarze Katze, weißer Kater“ darstellt, dass man nämlich die Dinge vor allem von außen und als Mann viel mehr nach dem Schein als dem Sein beurteilt hat, wie „seine“ Männer in den Filmen es ja immer noch tun? Sind nicht womöglich auch der Westen und die westlich orientierte mitteleuropäische Forschung mehr dem Schein als dem Sein gefolgt, wenn sie die Frauen auf dem Balkan im Wesentlichen als die rechtlosen, wertlosen, sprachlosen Schattenwesen in der von Heldentum, Tatkraft, Mut und Klugheit hell erleuchteten Männerwelt gesehen haben? Liegt nicht womöglich Kusturica doch viel näher an der balkanischen Wirklichkeit, wenn er die Frauen als die eigentlich starken Vertreter der Spezies Mensch „dort unten“ ins Licht holt? Trifft nicht vielleicht doch zu (und das vielleicht nicht nur auf dem Balkan), was GOETHE mit anderer Orthographie und natürlich mit anderem Sinn den Faust bei seinem Osterspaziergang sagen lässt: Mann glaubt zu schieben und wird doch geschoben?

Gender ist nicht Sexus, sondern das, was Menschen aus dem Sexus machen. Vielleicht hat man aus den Balkanfrauen Wesen gemacht, die sie niemals waren. Etwa indem man sie so gesehen hat, wie Kusturica sie in seinem ersten Spielfilm gezeigt hat. Aber wer will wissen, ob er sie darin richtig gezeigt hat? Ist das, was er andere sehen lässt, die Wirklichkeit? Ist die Wirklichkeit nicht immer bloß eine erfundene (WATZLAWICK 1981), nicht nur die filmische?

Bei all dem, was skeptisch und kritisch zu Kusturicas starken Frauen zu sagen ist, den Blick auf die Frauen vom Balkan und das Bild von ihnen in „unseren“ Breiten hat er sicherlich verändert, und wenn der vorliegende Beitrag ebenfalls einen Beitrag zu einer solchen Veränderung geleistet hat, dann ist er nicht umsonst geschrieben.

Literatur

- HAMILTON, David L.; TROLIER, Tina K. (1986): „Stereotypes and Stereotyping: An Overview of the Cognitive Approach“. In: John F. DOVIDI, Samuel L. GAERTNER (Eds.): *Prejudice, Discrimination and Racism*. Orlando, FL. 127–163.
- RAECKE, Jochen (2003): „Lala und Sosa, Mujo und Haso – Südslawische Völker als Witzfiguren oder Weshalb so gern über andere Völker gelacht wird“. In: *Slavistische Linguistik. Referate des XXVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens. Frankfurt 7.-13.9.2001*. Hgg. von Gerd FREIDHOF u. Holger KUSSE. München 2003. 211–251.
- RAECKE, Jochen (2005): „Erzählen mit Worten – Erzählen mit Bildern – Unterschiede und Gemeinsamkeiten am Beispiel von Emir Kusturicas Film *Underground*“. In: *Slavistische Linguistik 2003. Referate des XXIX. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens. Bamberg 15.-19.9.2003*. Hgg. von Sebastian KEMPGEN. 185–221.
- WATZLAWICK, Paul (1981): *Die erfundene Wirklichkeit*. München.