1. Einleitung: Migrationsfilme als Heimatfilme?

Zur filmischen Verarbeitung gesellschaftlicher Herausforderungen im Zeitalter der Globalisierung

Migration ist ein Thema, das insbesondere im Zeitalter der Globalisierung Menschen in allen Ländern auf direkte oder indirekte Weise betrifft. Dies gilt auch für Rumänien. Seit dem Zusammenbruch des Kommunismus stieg die Anzahl im Ausland arbeitender Rumän*innen stark an. Inzwischen leben zwischen drei und fünf Millionen Rumän*innen jenseits der rumänischen Landesgrenzen, was 15 bis 20 % der Bevölkerung entspricht.[1] 2018 zeigten Statistiken, dass Rumänien in den letzten zehn Jahren weltweit nach Syrien die am schnellsten wachsende Abwanderungsrate zu verzeichnen hatte.[2] Die Suche nach einem besseren Leben im Ausland gehört in Rumänien zu einem der wichtigsten aktuellen Themen. Neben den vielen positiven Aspekten, die die Möglichkeit des Gelderwerbs im Ausland für die rumänischen Migrant*innen mit sich bringt, zeichneten sich allerdings auch schon bald immer mehr die problematischen Auswirkungen ab. Ein Teil der Arbeitsmigrant*innen lässt seine Kinder in Rumänien zurück. Diese werden von den Medien häufig als ‚Eurowaisen' oder ‚EU-Waisen' bezeichnet.[3] Sie leben allein, im Heim, bei Verwandten oder bei Bekannten. 2008 lag die Anzahl betroffener Kinder laut einer UNICEF-Studie bei ca. 350.000. Ein Drittel von ihnen wurde sogar von beiden Elternteilen in Rumänien zurückgelassen.[4] Oftmals sehen die Kinder ihre Eltern nur, wenn diese über die Feiertage nach Hause kommen oder sie sich mit ihnen über Video-Chat unterhalten.

---

[1] Vgl.: Dospinescu/Giuseppe 2018: 7.

[2] Vgl.: Georgescu/Leşcu 2018.

[3] Vgl.: bspw. Verseck/Feck 2019: „‚Eurowaisen' Rumäniens einsame Kinder", Nejezchleba 2013: „Generation Trauma: Eurowaisen in Osteuropa", Căpăţînă-Juller/Nowak 2012: „Eurowaisen – Kindheit ohne Eltern" oder Götzke/Knüppel 2014: „EU-Waisen in Rumänien – Allein gelassen".

[4] Vgl.: UNICEF România 2008: 3.

Wenngleich sich die rumänische Wirtschaft in den letzten Jahren positiv entwickelt hat und sich die Zahl der neuen Einwanderer*innen und Rückkehrer*innen allmählich der Zahl der Neu-Auswanderer*innen annähert,[5] war Rumänien auch 2022 noch immer vorwiegend ein Auswanderungsland.

Die Auseinandersetzung mit der (Arbeits-)Migration[6] und ihren Folgen ist innerhalb weniger Jahre zu einem omnipräsenten Thema im kulturellen, politischen und sozialen Diskurs geworden. So greifen beispielsweise zahlreiche Romane das Thema der rumänischen Arbeitsmigration und ihre Auswirkungen, insbesondere auf die zurückgelassenen Kinder, auf. Dazu gehören *Kinderland* (2013) von Liliana Corobca[7], *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* (*The Little Girl Who Played at Being God*, 2014) von Dan Lungu, *Vara în care mama a avut ochii verzi* (*The Summer when my Mother had Green Eyes*, 2017) von Tatiana Țîbuleac, *Gastarbeiter* (2017) von Mihai Buzea oder *Noapte bună, copii* (*Good Night, Children!*, 2019) von Radu Pavel Gheos.[8]

Auch in der Musikszene entstanden mehrere Werke, die sich mit diesen gesellschaftlich relevanten Phänomenen auseinandersetzen. So vertrat 2015 die Band Voltaj Rumänien beim *Eurovision Song Contest* mit dem Lied *De La Capăt* (*All over again*), welches sie den in Rumänien zurückgelassenen Kindern widmeten und somit dem Thema europaweit Aufmerksamkeit verschafften. Zwei Jahre später veröffentlichten sie den

---

[5] Im Jahr 2019 wanderten langfristig 202.422 Personen nach Rumänien ein, während im gleichen Zeitraum 233.736 Personen aus Rumänien auswanderten. Somit ergibt sich für Rumänien im Jahr 2019 ein geschätzter negativer Migrationssaldo/Wanderungssaldo von 31.314 Personen (vgl.: Urmersbach 2021d).

[6] Im Folgenden soll unter rumänischer Migration vor allem die Arbeitsmigration verstanden werden, da die Suche nach besseren Arbeitsbedingungen im Ausland die am häufigsten thematisierte Form der Migration im kulturellen Bereich des postkommunistischen Rumäniens darstellt.

[7] *Kinderland* spielt in Moldau, wird hier aber erwähnt, da die Autorin in Rumänien studierte und arbeitet und ihr Buch *Kinderland* auch in Rumänien sehr bekannt ist.

[8] Zur Verarbeitung der rumänischen Arbeitsmigration in der rumänischen Literatur siehe: Baltag 2020.

Song *Nu Doar De Ziua Mea* (*Nicht nur an meinem Geburtstag*[9]), in dem sie das gleiche Thema erneut aufgreifen. Insbesondere DJ Sebi brachte in den letzten Jahren zudem eine Vielzahl an Liedern heraus, in denen er sich mit den Migrationserfahrungen rumänischer Bürger*innen im europäischen Ausland beschäftigt. Dazu zählen u. a. die Lieder *Anii de Italia* (*Die Italien-Jahre*, 2013), *S-a dus vestea-n Anglia ştie toată Italia* (*Die Nachricht hat sich in England herumgesprochen, ganz Italien weiß es*, 2016), *Pe drumul Italiei, lung e drumul Spaniei* (*Auf dem Weg nach Italien, ist der Weg nach Spanien weit*, 2017) oder *Vin din România* (*Ich komme aus Rumänien*, 2021).

Es sind jedoch insbesondere Filmemacher*innen, die sich mit dem Themenkomplex Migration in ihren Werken auseinandersetzen. Wie Literatur und Musik werden Filme von realen Ereignissen inspiriert, greifen aktuelle Diskurse auf und konstruieren eigene fiktionale Wirklichkeiten. Dabei vermitteln sie bestimmte Weltbilder und bieten verschiedene Sichtweisen auf die von ihnen verhandelten Themen an. Filme können innerhalb weniger Minuten Emotionen beim Publikum wecken. Sie sind deshalb besonders gut geeignet, auf gesellschaftlich relevante Themen aufmerksam zu machen und die Zuschauenden dafür zu sensibilisieren. So begannen bereits in den 1990er Jahren erste rumänische Filmemacher*innen die Problematik der Auswanderung aufzugreifen.

Zwischen dem Ende der kommunistischen Diktatur 1989 und 2022 entstanden 52 rumänische fiktionale Kurz- und Spielfilme, die explizit Migration ins Zentrum ihrer erzählten Geschichten stellen sowie mindestens dreizehn Filme, die sich indirekt mit dem Thema beschäftigen. Die Werke eröffnen dabei unterschiedliche Perspektiven. Aufgrund der Breite der in den Filmen verarbeiteten Migrationsgeschichten und der besonderen Stellung des rumänischen Kinos, das seit der Jahrtausendwende erfolgreicher denn je wurde und bei Festivals rund um den Globus immer wieder für Erfolge sorgt, widmet sich diese Arbeit der Darstellung von Migration im neuen rumänischen Film. Wenn hier vom ‚neuen rumänischen Film' die Rede ist, so sollen darunter alle nach 1989 entstandenen rumänischen Produktionen verstanden werden. Wird dagegen explizit von der ‚Neuen Welle' des rumänischen Films gesprochen, so

[9] Im Folgenden werden rumänische Titel auf Deutsch übersetzt, wenn keine offizielle englische Version vorliegt.

sind Filme gemeint, die zu dieser besonderen stilistischen, technischen und produktions-ästhetischen Bewegung gezählt werden. Wodurch sich diese Filme auszeichnen, wird in Kapitel 1.2.2. näher erläutert. Da diese Arbeit aber eine thematisch-inhaltliche Untersuchung der Filme vornimmt und dadurch sowohl Filme, die zur ‚Neuen Welle' gezählt werden, als auch andere, die eher klassische Erzähl- und Produktionsarten aufweisen, behandelt werden, wird vorwiegend auf den allgemeineren Begriff des neuen rumänischen Films zurückgegriffen.

Der neue rumänische Film beschäftigt sich häufig mit Themen, die die Bevölkerung im postkommunistischen Rumänien betreffen und ihren Alltag prägen. Es liegt folglich die These nahe, dass es sich bei vielen der neuen rumänischen Filme um eine Form des Heimatfilms handelt. Inwiefern auch die rumänischen Migrationsfilme[10] als Heimatfilme bezeichnet werden können, gilt es in der vorliegenden Arbeit zu untersuchen. Bevor die Fragestellung konkretisiert wird, ist es zum einen nötig, die Begriffe ‚Heimat' und ‚Heimatfilm' differenzierter zu betrachten und die postkommunistischen rumänischen Migrationsfilme in der Filmlandschaft Europas synchron und diachron zu verorten, denn nicht nur in Rumänien wird Migration auf vielfältige Art und Weise filmisch verarbeitet. Auch andere Länder brachten in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Filme hervor, die sich mit Migration und der Frage nach Heimat beschäftigen.

Der Heimat-Begriff bezeichnet ein Konstrukt, das je nach Kontext verschiedene Bedeutungen innehaben kann. Heimat stand lange Zeit (und steht je nach Kontext noch immer) für die Verbundenheit mit einer Region, das Bewahren von Brauchtum und die Rückwendung ins Überschaubare, Althergebrachte.[11] Noch vor einigen Jahren war das Wort ‚Heimat'[12] im deutschen Sprachgebrauch aufgrund des Missbrauchs des Begriffs im Rahmen der Blut- und Bodenpolitik im Nationalsozialismus nahezu tabuisiert. Auch heute wird der Begriff immer noch von rechts-

[10] Als Migrationsfilme werden im Folgenden Filme bezeichnet, die sich in jeglicher Form mit dem Thema Migration und ihren Auswirkungen auseinandersetzen.

[11] Vgl.: Heinze et al. 2006: 7.

[12] Zur Geschichte und Bedeutung des Heimat-Begriffs siehe auch Costadura et al. 2019, Heinze et al. 2006, Heizmann 2016, Schlink 2000, Schüle 2017, Zöller 2015 oder Müller-Funk 1992.

orientierten Parteien als Begriff zur Abgrenzung zwischen Eigenem, zur Heimat Gehörigem, und Fremdem, nicht Dazugehörigem verwendet und missbraucht. Jedoch entstanden in den letzten Jahren zahlreiche wissenschaftliche Publikationen sowie politische Diskurse, die versuchen, den Heimat-Begriff zu rehabilitieren und ihn von seiner negativen Aufladung mit exklusiven politischen Einstellungen zu lösen. Insbesondere in Auseinandersetzungen mit Themen wie Migration und Globalisierung erlebt der Begriff seit einiger Zeit eine Renaissance. „Dynamisierungs- und Mobilisierungsprozesse in digitalisierten, globalisierten und (post)-migrantischen Gesellschaften" (Hertrampf 2020a: 8) führen zu vielfältigen Diskussionen rund um das Thema Heimat. Auch Beate Mitzscherlich legt dar, dass „[u]nter den Bedingungen von Modernisierung, Mobilität und Migration […] Beheimatung zum permanenten Prozess des Sich-Verbindens mit Orten, Menschen, kulturellen und geistigen Bezugssystemen und damit zur lebenslangen Aufgabe" (Mitzscherlich 2019: 188) wird.

Migrationsprozesse sowie zunehmende Europäisierung und Globalisierung führen dazu, dass viele Menschen auf die Frage, wo ihre Heimat sei, nicht mehr eindeutig antworten können. Sie fühlen sich an verschiedenen Orten heimisch. So formuliert auch Hermann Bausinger: „Heimat war lange Zeit ein gebieterischer Singular, inzwischen ist sie zum Plural geworden: nicht mehr zwingend der eine Ort, sondern die Verortung an verschiedenen Plätzen" (Bausinger 2011: 5) und spricht dabei die Mobilisierbarkeit von Heimat an. Auch im Duden ist seit einigen Jahren das Wort ‚Heimaten' als Plural von Heimat zu finden. Heimat erscheint in postmoderner Manier als sowohl-als-auch und nicht mehr als entweder-oder-Bezug. Genauso wenig wie sich Identitäten von Menschen explizit und unabänderlich festschreiben lassen, hat auch Heimat palimpsesthaften Charakter und kann als dynamischer Prozess verstanden werden, bei dem es zu Verschiebungen und Überschreibungen kommt.[13]

Nach Marina Ortrud Hertrampf weist der Heimatbegriff mindestens sieben Bedeutungsdimensionen auf: „Heimat hat räumliche, zeitliche, kulturelle, sprachliche, identifikatorische, soziale und politisch-ideologische Bedeutungsdimensionen" (Hertrampf 2020a: 9–10). Heimat verweist in räumlicher Hinsicht auf die geografische Herkunftsregion oder

[13] Vgl.: Hertrampf 2020a: 11–12.

aber auf die Gegend, in der man sich aktiv beheimatet hat und heimisch fühlt, im Sinne einer Wahlheimat.

Der Heimat-Begriff ist zudem mit bestimmten Gefühlen und Emotionen aufgeladen. In diesem Sinne kann Heimat auch eine Form des sozialen Raums, jenseits einer geografischen Verortbarkeit sein. So können Familienmitglieder, Lebenspartner*innen oder Freund*innen als Heimat bezeichnet werden. Die emotionale Ebene betrifft folglich Gefühle des Heimisch- und Dazugehörig-Seins.

Heimat ist verbunden mit einem Bedürfnis nach Sicherheit und Stabilität. Somit kann Heimat als „Geborgenheits-spendende[r] Sehnsuchtsort" (Costadura et al. 2019: 19) verstanden werden. Mit der emotionalen Aufladung des Heimatbegriffs ist auch eine zeitliche Komponente verknüpft. Wie Hertrampf darlegt, ist mit Heimat in zeitlicher Hinsicht „häufig ein verlorener, vertrauter Raum der Kindheit und Jugend gemeint. Weitere zeitliche Komponenten von Heimat sind Traditionen, vorhergehende gesellschaftliche Verhältnisse oder aber Zukunftsvorstellungen" (Hertrampf 2020a: 10). Der Heimatbegriff kann folglich auch mit Sehnsüchten nach vergangenen Zeiten und inzwischen verlassenen Orten oder nach zukünftig bewohnten Orten, die Geborgenheit versprechen, verbunden sein. Deshalb ist mit dem Heimat-Begriff auch jener der Nostalgie und der Utopie verknüpft.[14] Während mit dem Utopie-Begriff[15] der Blick nach vorn, in die Zukunft gemeint ist, geht Nostalgie[16] mit einer Rückschau einher. Wie Svetlana Boym darlegt, kann mit Nos-

---

[14] Vgl.: Costadura et al. 2019: 20–21.

[15] Der Begriff ‚Utopie' setzt sich aus dem altgriechischen Präfix ou (‚nicht') und dem griechischen Wort topos (‚Ort') zusammen und bedeutet damit so viel wie Nicht-Ort. Unterscheiden lässt sich zwischen Eutopien (eu – ‚gut'), welche eine positive Utopie darstellen und Dystopien (dys – ‚miss-', ‚un-' oder ‚übel-'), die eine negative Utopie bezeichnen. Der Utopie-Begriff geht auf Thomas Morus Werk *Utopia* aus dem Jahr 1516 zurück, in dem dieser eine utopische Gesellschaft beschreibt, die auf einer fernen Insel in besonders wünschenswerten Zuständen lebt. Siehe hierzu auch: Rohgalf 2015: 110 und 153.

[16] ‚Nostalgie' setzt sich aus den griechischen Wörtern nostos (‚Heimkehr') und algia (‚Schmerz') zusammen. Der Begriff findet seinen Ursprung im vom Schweizer Arzt Johannes Hofer geschilderten Krankheitsbild *Nostalgia*, das er 1688 erstmals in seiner Dissertation beschrieb. Diese auch als *Schweizerkrankheit* bekannte Symptomatik bezeichnet die zunächst bei Schweizer Söldnern auftau-

talgie „a longing for a home that no longer exists or has never existed" und „a sentiment of loss and displacement, but […] also a romance with one's own fantasy" (Boym 2001: XIII) verstanden werden.[17] Der Nostalgie-Begriff kann dabei auch eine utopische Dimension aufweisen: „Nostalgia itself has a utopian dimension, only it is no longer directed toward the future. Sometimes nostalgia is not directed toward the past either, but rather sideways" (ebd.: XIV).

Dieser nostalgische und zugleich utopische Blick auf Heimat wird auch in Salman Rushdies Werk *Imaginary Homelands* deutlich. Die von ihm betrachteten diasporischen Schriftsteller*innen können Heimat nicht klar verorten. Für sie ist weder die Rückkehr in die verlassene Heimat noch der Verbleib in der Wahlheimat eine zufriedenstellende Option in Bezug auf ihr Heimatgefühl. Dieses entsteht für sie erst in einem dritten Raum, einem Raum der Erinnerung, der Sprache, des Schreibens und des Übersetzens. In diesem Sinne ist Heimat weniger ein konkreter Raum als eine gedankliche Konstruktion.[18]

„Wo Heimat ist, sollen Identität und Raum zusammenkommen" (Ahrens 2019: 9) schreibt Jörg Ahrens und verweist anschließend auf den zunehmenden Verlust dieser Einheit von Raum, Gefühl und Identität in der heutigen Zeit: „Heimat kann überall und alles sein – die Bücher, das

---

chende, in unbefriedigter Sehnsucht nach der Heimat begründete Melancholie, welche eine bedeutende Zerrüttung der körperlichen Gesundheit, Entkräftung, Abzehrung und Fieber zur Folge hat und sogar zum Tod führen konnte (vgl.: Busch et al. 1841: 292 und Liptay 2005: 20).

[17] Boym unterscheidet dabei zwischen restaurativer und reflexiver Nostalgie: „Restorative nostalgia puts emphasis on nostos and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in algia, in longing and loss, the imperfect process of remembrance. The first category of nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national end nationalist revivals all over the world, which engage in the antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories. Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dream of another place and another time" (Boym 2001: 41).

[18] Vgl.: Rushdie 1991.

Kino, eine Partei, die Liebe, der alte Bolzplatz, wo immer ich meinen Kopf ablege, die Stadt, in die man aus freien Stücken gezogen ist, sehr selten auch noch der Ort der Herkunft" (ebd.). In den meisten Fällen ist Heimat ein Raum – ob als geografischer oder als rein sozialer Raum verstanden – der mit bestimmten, meist positiven, Gefühlen aufgeladen ist.

Wenngleich der Begriff schwer übersetzbar ist und als typisch deutsch gilt, finden sich jedoch auch in anderen Sprachen Begriffe, die mit ähnlichen Vorstellungen verbunden sind. Heimat ist „alles andere als ein exklusiv ‚deutsches' Phänomen: In ganz Europa lässt sich gegenwärtig ein vergleichbarer Trend zur Wiederbelebung der ‚kleinen Nahwelt' beobachten" (Hertrampf 2020a: 8). Eine alle Bedeutungsebenen umfassende Übersetzung des Begriffs in andere Sprachen ist jedoch schwer zu finden. Die rumänische Standardübersetzung für Heimat lautet *patria*. Diese bezeichnet allerdings vielmehr das Heimatland bzw. Vaterland. Der Begriff *patria*, der lateinischen Ursprungs ist, designiert zum einen den Ort, an dem jemand geboren ist und zu welchem er eine besondere Beziehung hat. Weiterhin bezeichnet *patria* ein politisches, soziales und kulturelles Umfeld, das Land, in dem sich jemand niederlässt, oder den Ort, an dem man sich heimisch fühlt.[19] Insbesondere im Rahmen der Entstehung des sogenannten ‚Großrumäniens' 1918,[20] die ein wachsendes Zusammengehörigkeitsgefühl der Bewohner*innen des Landes mit sich brachte, gewann der Begriff an Bedeutung. Während der kommunistischen Diktatur wurde *patria* besonders stark ideologisch aufgeladen und instrumentalisiert. Bedeutsam war hierbei vor allem die Folklorisie-

[19] Vgl.: Baltag 2020: 58. Baltag zeigt, wie in neueren literarischen Werken zum Thema Migration Heimat als positiv aufgeladener idyllischer Ort der Herkunft in der Vorstellung der Protagonist*innen schwindet und zum dystopischen Ort wird, an dem es nur noch ein paar Fragmente des Heimatlichen gibt.

[20] Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Ungarisch-Rumänischen Krieg 1918/1919 erhielt das ‚Altreich Rumänien' verschiedene Gebiete von Ungarn, Österreich, Russland und Bulgarien. Durch Volksversammlungen wurde dort für den Anschluss an Rumänien gestimmt. Auf die wichtigste dieser Versammlungen, die Nationalversammlung von Alba Iulia am 1. Dezember 1918, die zur Vereinigung Siebenbürgens mit Rumänien führte, geht der rumänische Nationalfeiertag zurück. ‚Großrumänien' umfasst nicht dasselbe Gebiet wie das heutige Rumänien. Zu ‚Großrumänien' siehe bspw.: Boia 2011: 65, 113 und 127 oder Boia 2014: 24.

rung des Heimatbegriffs, die mit einer positiven Grundhaltung gegenüber allem, was als genuin rumänisch empfunden wurde, einherging. Idyllische Dörfer und traditionelle, bäuerliche Lebensstile dienten als Ausdruck des authentisch Rumänischen.[21] Gleichzeitig wurde mit dem *patria*-Begriff auch die Modernisierung Rumäniens betont, durch die ein patriotischer und sozialistischer Mensch geschaffen werden sollte. Deshalb wurde die rumänische Heimat in den kommunistischen Propagandawerken stets als positiv dargestellt. Das *patria*-Konzept hatte zudem einen erzieherischen, nationalen Auftrag, in dem es für eine patriotische und klassenlose Gesellschaft warb.[22] Ausdruck fand dieses Heimatkonzept in den kommunistischen Propaganda-Filmen.[23] Nach 1989 befreite sich der *patria*-Begriff aus seinen „ästhetisch-ideologischen Zwängen" (Baltag 2020: 61) und Schriftsteller*innen und Filmemacher*innen begannen sich kritisch mit realen zeitgenössischen Ereignissen und Herausforderungen in ihrer Heimat zu beschäftigen.

Ein weiteres rumänisches Wort, das als Übersetzung für den deutschen Heimat-Begriff in Frage käme, wäre das vom lateinischen terra stammende Wort țară, was so viel bedeutet wie ‚Land'. Auch hier steht die geografische Komponente im Zentrum. Jedoch bezeichnet țară auch das Land im Sinne einer ländlichen Region, wodurch eine Verbindung zum Dörflich-Bäuerlichen gegeben ist. Diese schwingt auch im deutschen Heimat-Begriff mit, wo Heimat zwar prinzipiell auch mit städtischen Räumen verbunden sein kann, häufiger aber als idyllischer, ländlicher Raum gedacht wird. Sprechen die Rumän*innen von țara mea (*mein Land*) oder țara *noastra* (*unser Land*) wird hier eine ähnliche Betonung der emotionalen Verbindung zu einer bestimmten Region ausgedrückt wie im deutschen Heimat-Begriff.

Stärker auf einen konkreten lokalen Ort verweist der Begriff *acasă*, der sich mit ‚zu Hause', ‚daheim' oder aber mit ‚in der Heimat' übersetzen lässt. Er kann sich sowohl auf das konkrete zu Hause im Sinne eines Hauses oder einer Wohnung beziehen oder aber im weiteren Sinne auf den Ort und die Region in der man sich zu Hause fühlt. Somit weist

[21] Vgl.: Baltag 2020: 59–60.

[22] Vgl.: ebd.: 60–61.

[23] Siehe dazu Kapitel 1.2.2.

acasă mehr Gemeinsamkeiten mit dem deutschen Heimatbegriff auf, als das eher national verstandene *patria*.

Wenngleich die rumänischen Übersetzungsversuche von ‚Heimat' einige Aspekte des deutschen Heimatbegriffs abdecken, bleibt der deutsche Begriff dennoch weitgehend unübersetzbar, da er vielfältigere Bedeutungsebenen innehat. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit auch auf das deutsche Wort ‚Heimat' zurückgegriffen. Dieses wird im Sinne eines vielschichtigen Konzeptes, als Dachbegriff, mit dem räumliche, zeitliche, soziale und emotionale Prozesse gefasst werden können, verstanden. Ist in dieser Arbeit von der Darstellung der Heimat die Rede, so ist die Rumänien-Darstellung bzw. die Darstellung der Heimatregion der Figuren gemeint. Es liegt demnach zunächst ein Fokus auf der geografischen Komponente des Heimat-Begriffs, wie er auch in den rumänischen Übersetzungen vorrangig ist. Gilt es jedoch darüber zu urteilen, ob diese Heimat als heimatlich inszeniert wird, so steht die emotionale Komponente des Heimat-Begriffs im Fokus des Interesses. Weiterhin können durch die zeitliche Dimension des Heimat-Begriffs ein Wandel von Heimat- und Weltbildern sowie gesellschaftliche Transformationsprozesse untersucht werden.

Migration, Globalisierung, kultureller Wandel, der Zusammenbruch politischer Systeme, die Auflösung traditioneller Sozialformen oder Bedrohung durch Terrorismus führen zu Veränderungen des Heimatbegriffs und zur Debatte um Heimat.[24] Insbesondere bei Menschen mit Migrationserfahrungen kommt es zu einem „Aus- und Neuverhandeln des Spannungsverhältnisses von alter, fremd gewordener und neuer, heimisch gewordener Heimat" (Hertrampf 2020b: 142). Andere Menschen, die ihre geografische Heimat selbst nicht verlassen haben, können sich ebenso mit der Frage nach Heimat beschäftigen, wenn sie diese beispielsweise durch kulturellen, sozialen oder wirtschaftlichen Wandel als bedroht ansehen.

Veränderungen in der Gesellschaft und in den Diskursen über Heimat haben auch zu einem Wandel in Bezug auf die kulturelle, künstlerische und ästhetische Verarbeitung des Themas Heimat geführt, die wiederum auf den gesellschaftlichen Diskurs über Heimat zurückwirken. In den 1950er Jahren entstand das Genre des Heimatfilms, das

[24] Vgl.: Heizmann 2016: 10.

zunächst, wie auch der Heimat-Begriff selbst, als typisch deutsch galt. In der Nachkriegszeit ermöglichten Heimatfilme den Zuschauer*innen eine Flucht in eine heile Welt, meist in idyllische Bergdörfer, in denen es keinen Krieg und keine Schuld der Deutschen gab.[25] Wie Martin Heinze et al. betonen, bediente der „Rückgriff [der Heimatfilme – A.P.] auf vormoderne soziale Ordnungen […] die Sehnsucht nach einer überschaubaren, intakten Welt ebenso wie den Wunsch vieler, die Schrecken der jüngsten Vergangenheit wenigstens kurzzeitig vergessen zu machen" (Heinze et al. 2006: 7). Die Filme waren weit davon entfernt, ein realistisches Heimatbild zu vermitteln. Ihr Ziel war es, eine Illusion zu schaffen und den Zuschauer*innen einen ‚Elysion'-ähnlichen Ort zu präsentieren, an dem es keine Sorgen gibt.[26] Der Heimatfilm sollte zudem die Sehnsucht nach Heimat der zwölf bis vierzehn Millionen Ostvertriebenen stillen, die durch die Grenzverschiebungen nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Heimat verloren hatten und sich nun anderswo eine neue Heimat suchen mussten. In den 1950er Jahren wurde der Verlust von Heimat somit zu einem Massenphänomen. Da die Integration in der neuen Heimat für viele sehr schwer und die Hilfsbereitschaft gegenüber den Zuwanderer*innen begrenzt war, wurde die alte Heimat für viele zu einem stark verklärten Sehnsuchtsort.[27] Deutlich wird, dass auch hier bereits Migration, wenn auch auf indirekte Art und Weise, eine Rolle für das Heimatfilmgenre spielte.

In den 1960er und 1970er Jahren entstanden im deutschen Sprachraum neue Formen des Heimatfilmgenres. 1962 wurde beim Oberhausener Kurzfilmfestival ein Manifest verkündet, das den Wunsch junger Filmemacher*innen, Neues zu schaffen zum Ausdruck brachte. Unter dem Motto ‚Papas Kino ist tot' erteilten sie insbesondere dem klassischen Heimatfilm eine Absage und zeigten dessen Defizite auf.[28] Der neue ‚kritische Heimatfilm' oder auch ‚Anti-Heimatfilm' bemühte sich um eine authentischere Darstellung von Lebenswelt. Neuere Werke zeigten die Rückständigkeit des Dörflichen und thematisierten prekäre

[25] Vgl.: Zöller 2015: 10.

[26] Vgl.: Heizmann 2018: 66.

[27] Vgl.: Zöller 2015: 22–23, 29–30.

[28] Vgl.: Heizmann 2018: 67.

Verhältnisse, Armut, Verlust von Heimat sowie die Ausgrenzung von Fremden oder Integrationsprobleme. Damit standen sie den klassischen Heimatfilmen gegenüber und schufen ein neues Bild von Heimat: „Wollten die traditionellen Heimatfilme die Sehnsucht nach Geborgenheit befriedigen, war es die Absicht der Anti-Heimatfilme, beim Betrachter ein Gefühl der Heimatlosigkeit im eigenen Land zu hinterlassen" (Heizmann 2018: 68).

Die ‚kritischen Heimatfilme' haben entscheidend zur Weiterentwicklung des Heimatfilmgenres beigetragen, in dem sie an aktuelle politische Fragen anknüpften.[29] Der Genrebegriff wird in dieser Arbeit in einem weiten Sinne gefasst und als variabel und anpassbar verstanden. Nach Knut Hickethier stellen Genres „inhaltlich-strukturelle Bestimmungen von Filmgruppen dar", durch die „Wissen über Erzählmuster, Themen und Motive" (Hickethier [4]2007: 203) organisiert wird. Eine Genrezugehörigkeit ergibt sich aus „narrativen Grundmustern" und „Bezüge[n] zu anderen Produktionen auf einer stofflichen und gestalterischen Ebene und zu einer erzählerischen Tradition" (Hickethier 2002: 210–213). Nach Nils Borstnar et al. sind Genres als Ordnungsschemata zu verstehen, „mit denen sich Spielfilme hinsichtlich ihrer Handlung, ihrer räumlichen und zeitlichen Situierung, ihrer bildlichen Motive, ihres visuell-ästhetischen Stils, ihrer narrativen Muster und ihrer Textperspektive […] klassifizieren lassen" (Borstnar et al. 2002: 51). Bedeutsam ist zudem die Art und Weise, ob und wie das Publikum und die Filmkritiker*innen den Film zu einem Genre zuordnen. Wie Rick Altman darlegt sind „audiences […] the ultimate creators of genres" (Altman 1999: 27). Innerhalb eines Genres weisen einige Werke besonders deutliche Muster auf, wodurch sie als prototypische Beispiele gewertet werden können. Andere Werke, die ebenfalls zum entsprechenden Genre gezählt werden können, weisen hingegen nur weniger deutliche Strukturen auf und haben damit peripheren Charakter im Hinblick auf die Genrezugehörigkeit. Ein Film kann häufig mehreren Genres zugleich zugeordnet werden. Dies gilt auch für den Heimatfilm. Dieser kann verschiedene Formen annehmen und als Milieustudie, Sozialdrama, Komödie, Satire oder Gesellschaftsanalyse in Erscheinung treten.[30] Modernisierung und Globalisierung

[29] Vgl.: Heizmann 2018: 68

[30] Vgl.: Heizmann 2016: 16.

geben dem Genre nicht nur im deutschsprachigen Kulturraum neuen Auftrieb. Wenngleich der Heimatfilm so vielfältige Formen annehmen kann, lassen sich dennoch nach Heizmann einige allgemeingültige Merkmale festhalten:

> Die Topographie ist ein zentraler Faktor. Der Heimatfilm muss sich auf einen konkreten Ort beziehen, der mehr ist als Kulisse und zufälliger Schauplatz. Der Ort kann realistisch dargestellt, nostalgisch verklärt, phantastisch ausgemalt oder mythisch überhöht werden, aber er muss für den oder die Protagonisten Bedeutung haben, es muss ein semantisch aufgeladener Raum sein. Das Dorf und die Provinz sind klassische Handlungsorte, aber die räumliche Beschränkung des Heimatfilms erschöpft sich keineswegs darin, er kann heutzutage auch im Kiez einer Großstadt, in den Vorstädten, den Kleinstädten oder in einer industriellen Region angesiedelt sein. Heimat kann dabei als Ort der Zugehörigkeit, der Intimität oder der persönlichen Geschichte gezeichnet werden, ebenso kann Heimat aber auch unheimlich sein, der Ort den man fliehen muss. (Heizmann 2016: 15–16)

Typisch für den Heimatfilm ist zudem das Zeigen der Geschichte ‚von unten'. Thematisiert werden die Auswirkungen von politischen und historischen Umwälzungen auf Individuen und ihren Alltag.[31] Zentrale Themen sind außerdem die Konflikte, die sich aus dem Zusammenspiel von Tradition und Moderne ergeben. Der Heimatfilm kann „Denkweisen, sozialen Wandel und Auswirkungen politischer Entscheidungen in einem konkreten Erfahrungsraum präsentieren, kann zeigen, wie Bewohner eines Ortes Arbeitslosigkeit, Flüchtlingsproblematik, Diversität oder technische Veränderungen erleben und verstehen" (Heizmann 2019: 19).

Wenngleich das Genre Heimatfilm als urtypisch deutsch gilt, so gibt es auch in anderen Ländern Filmgenres die Parallelen zum Heimatfilm aufweisen. Ähnliche Filme wie der deutsche Heimatfilm finden sich in Österreich und der Schweiz. In Frankreich sind vergleichbare Formate der *film paysan* oder *film de terroir*, die in ländlichen, dörflichen Regionen spielen und vom traditionellen, bäuerlichen Leben erzählen. In anderer Weise stellt auch das *cinéma beur*, das insbesondere das Leben der maghrebinischen Minderheit in Frankreich thematisiert, eine Form des Heimatfilms dar. Auch der Western oder das *small town cinema* in den USA oder der schwedische *Landsbygdsfilm* sind vergleichbar mit

[31] Vgl.: Heizmann 2016: 16.

dem deutschen Heimatfilm.[32] Ebenso finden sich in Rumänien verschiedene Filmarten, die als Heimatfilm bezeichnet werden können, was in Kapitel 1.2.2. erläutert wird.

Wie Jürgen Heizmann in einer seiner Abhandlung über internationale Formen des Heimatfilms darlegt, ist der Film „[e]ines der wichtigsten Medien bei der Vermessungsarbeit von Heimat" (Heizmann 2016: 9). Heimat wird immer dann zu einem wichtigen und omnipräsenten Thema, wenn sie bedroht oder bereits verloren ist.[33] Der Zusammenbruch des Kommunismus und Sozialismus und damit einhergehende Veränderungen politischer und sozialer Systeme, die Herausforderung des Umgangs mit Flucht und Migration, die zunehmende Globalisierung sowie die Entstehung neuer Kommunikationsformen durch virtuelle soziale Netzwerke, haben bei vielen Menschen zu einer veränderten Wahrnehmung von Heimat und damit auch zu Veränderungen der filmischen Verarbeitung von Heimat geführt.

Das Thema Heimat ist auch für Migrationsfilme essenziell, denn die Filme erzählen Geschichten über das Verlassen der räumlichen Heimat und zeigen den teils nostalgisch verklärten Rückblick der Figuren aus dem Ausland auf die verlassene Heimat, denn wie schon Theodor Fontane formulierte: „Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimath besitzen" (Fontane 1862: Vorwort). Andere Filme rücken die Wahrnehmung der Mehrheitsgesellschaft der Zielländer auf die Veränderungen ihrer Heimat durch Zuwanderung in den Fokus oder drehen sich um das Bild, das sich die Figuren von der neuen, fernen, ersehnten, imaginierten Heimat machen und zeigen deren Versuch eine neue Heimat aufzubauen und sich andernorts neu zu beheimaten.

Die meisten der in der aktuellen westeuropäischen und nordamerikanischen Filmlandschaft produzierten Migrationsfilme können als Immigrationsfilme bezeichnet werden. Dies sind Filme, die Geschichten über Einwanderung, Integration und Inklusion im Zielland und die damit verbundenen Herausforderungen erzählen. Diese Betrachtungsweise von Migration ist typisch für die Filmlandschaft in Einwanderungsländern wie den USA, Deutschland oder Frankreich. Insbesondere die Immigration aus Südamerika in die USA, die Einwanderung

[32] Vgl.: Heizmann 2019: 19.

[33] Vgl.: Heizmann 2018: 69.

aus der Türkei nach Deutschland und die Migrationsbewegungen aus den Maghreb-Staaten nach Frankreich stehen im Zentrum unzähliger Filme. Die Kinder und Enkelkinder der einstigen Einwanderer*innen begannen insbesondere in den 1990er Jahren selbst in der Filmproduktion aktiv zu werden und ihre Erfahrung des Lebens zwischen zwei oder mehr Kulturen zu verarbeiten. Wenngleich viele Filme weiterhin stereotype Bilder der Migrant*innen zeigen und sie als Kriminelle oder als Opfer von Rassismus, Patriarchat, Prostitution und Ausbeutung präsentieren, so finden sich inzwischen doch zahlreiche Werke, die nicht nur die Schwierigkeiten kultureller Mehrfachzugehörigkeiten, sondern auch die positiven Aspekte hybrider Identitäten in post-migrantischen Gesellschaften thematisieren. Mit ‚postmigrantisch' wird nach Naika Foroutan eine „Analyseperspektive [verstanden – A.P.], die sich mit den Konflikten, Identitätsbildungsprozessen, sozialen und politischen Transformationen auseinandersetzt, die nach erfolgter Migration und nach der Anerkennung, ein Migrationsland geworden zu sein, einsetzen" (Foroutan 2016: 232).

Durch Immigration und postmigrantische Gesellschaften in den Einwanderungsländern entwickelte sich das *Cinéma du métissage* bzw. das transkulturelle Kino:

> Das Kino der Metissage fragt nach der Geschichte der Migration, fragt dann nach den einzelnen Geschichten, nach den Biografien, die nicht mehr als Gleichnisse und nicht mehr als moralische Parabeln herhalten müssen, wie in den gut gemeinten Filmen[34], sondern ihr Recht als unvergleichliche Lebenswege beanspruchen. Aber ganz nebenbei fragt es auch nach der Zukunft des Zusammenlebens. Nach den Bedingungen von Freiheit. Und es fragt nach einer neuen Bestimmung dessen, worauf jeder Mensch überall ein Recht hat, und was so schwer zu finden ist: Heimat. (Seeßlen 2002: 73)

Während die postmigrantischen Gesellschaften der Einwanderungsländer das *Cinéma du métissage* hervorbrachten und Transkulturalität, hybride Identitäten oder Themen wie Integration verhandeln, ist Migration in Rumänien und anderen ost- und südosteuropäischen Ländern mit anderen Themen verbunden, da sie hier überwiegend mit Abwanderung

[34] Hier sind die Filme der 1950er 1980er Jahre gemeint, die Migrant*innen als Opfer und Außenseiter der Gesellschaft präsentieren. Diese Werke westeuropäischer Filmemacher*innen bezeichnet Seeßlen auch als „Kino der Fremdheit" (Seeßlen 2002: 73).

und teils mit verheerenden wirtschaftlichen und sozialen Folgen für die rumänische Heimat verknüpft ist. Der Diskurs über Migration wird hier nicht durch postmigrantische Gesellschaften geprägt, sondern durch postemigrantische Gesellschaften, in denen sich die Auswirkungen, die die Migration auf die Zurückgelassenen, die Freunde und Familienmitglieder der Ausgewanderten und den verlassenen Heimatraum hat, spiegeln. Während der Begriff postmigrantisch dazu dient, Veränderungen in Einwanderungsländern zu beschreiben und zu untersuchen, wird er in dieser Arbeit in der Abwandlung zu postemigrantisch zur Beschreibung von Phänomenen, die sich in Auswanderungsländern durch hohe Abwanderungsraten vollziehen, benutzt. Ein Ziel dieser Arbeit ist es dabei, den in der deutschsprachigen Romanistik vorherrschenden *western gaze* auf Migration zu wechseln und sich dem ‚anderen' Blick auf Migration zuzuwenden.

Wenngleich auch zahlreiche Filmemacher*innen aus Ost- und Südosteuropa selbst migriert sind und ihre Filme in den Zielländern drehen, stellt die Filmwissenschaftlerin Dina Iordanova fest, dass in den letzten dreißig Jahren „ironically, the most important Eastern European films on post-Cold War migrations have often been made by film-makers who are not migrants themselves" (Iordanova 2010: 52). Die Beschäftigung mit Migration ohne direkte persönliche Migrationserfahrung ist, wie Iordanova darlegt, typisch für (süd)osteuropäische Filmemacher*innen, denn „it is not the experience of migrating, but rather the experience of observing the effects of migration on individuals and communities that allows these cineastes to make important contributions to the post-Cold War representations of migrant and diasporic identities" (ebd.: 70).

In verschiedenen ost- und südosteuropäischen Ländern begannen Filmemacher*innen in den 1980er[35] Jahren das Thema Migration ver-

[35] Migrationsfilme, die vor den 1980er Jahren entstanden sind, werden im Folgenden nicht thematisiert. Es sei jedoch angemerkt, dass beispielsweise das türkische Kino bereits in den 1960er und 1970er Jahren zahlreiche Werke hervorbrachte, die Migration (meist die Gastarbeiter*innen-Migration nach Deutschland) und insbesondere die Rückkehr nach der Auswanderung thematisieren (siehe hierzu Alkın 2019).

mehrt in ihren Werken aufzugreifen.[36] Während der Traum von Flucht und einem Leben im ‚Westen'[37] schon in den 1970er Jahren zu einem beliebten Narrativ sowjetischer Filme geworden war, erzählen Werke des Spätsozialismus hingegen häufig von Protagonist*innen die negative Erfahrungen im ‚Westen' sammeln und nostalgisch auf ihre Heimat zurückblicken. Sehnsucht und Nostalgie können deshalb nach Birgit Beumers als tragende Elemente des russischen Migrationsfilms betrachtet werden.[38] Wichtige russische Migrationsfilme sind beispielsweise *Nostalghia* (*Nostalgia*, 1983) von Andrei Tarkovsky, *Interdevochka* (*Intergirl*, 1989) von Petr Todorovsky, *Okno v Parizh* (*Window on Paris*, 1993) von Yuri Mamin oder *Brat 2* (*Brother 2*, 2000) von Alexei Balabanov. In ihren Werken vergleichen die Filmemacher*innen, die in den meisten Fällen keine eigene Migrationserfahrung haben,[39] Russland häufig mit anderen Ländern und stellen ihr Land dann als moralisch überlegen dar:

> Russia may not have America's wealth, but the country is felt to be morally and spiritually superior when compared with the West, where degradation, exploitation and superficial material value systems reign. In other words, Russians – unhappy with their fate at home – look abroad for evidence of their superiority by discovering that the ‚other' is no better, but actually worse. (Beumers 2010: 103)

Ende der 1990er Jahre wurden Narrative über Rückkehrer*innen aus dem Ausland zu einem beliebten Topos in der postsowjetischen Literatur und im Film.[40] Häufig erzählen die Werke von Remigrant*innen, die nach Jahren negativer Erfahrungen im ‚Westen' in ihre alte Heimat zurückkehren, was mit einem alternativen Blick auf die Herkunftsregion

---

[36] Der folgende Abschnitt dient einem groben Überblick über die unterschiedliche Betrachtungsweise von Migration, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Zum Thema Migration im ost- und südosteuropäischen Film siehe bspw.: Gott/Herzog 2015 oder Iordanova 2010.

[37] Der Begriff ‚Westen' wird in dieser Arbeit in Anführungsstiche gesetzt, da es sich um ein variables Konstrukt handelt (siehe hierzu Kapitel 1.2.4.).

[38] Vgl.: Beumers 2010: 102–103.

[39] Russische Filmemacher*innen wie Andrei Konchalovsky, Pavel Lungin oder Sergei Bodrov, die selbst migriert sind, sparen das Thema Migration in ihren Werken aus (vgl.: Beumers 2010: 105).

[40] Zum sowjetischen und postsowjetischen (Migrations)film siehe u. a. Beumers 2010 oder Boym 2001.

einhergeht.[41] Dies drückt sich in einer besonderen Form der Nostalgie aus:

> Often, the return to the homeland disappoints, but it confronts the protagonists with their own illusions about the past and about their roots. In this sense, nostalgia is a way of refusing to engage with a reality that surrounds the individual at present, a withdrawal into a happy and protected past. (Beumers 2010: 99)

Bereits seit Mitte der 1970er Jahre verzeichnete Russland ein positives Migrationssaldo. Insbesondere nach 1990 stieg die Einwanderung sprunghaft an.[42] Aus diesem Grund findet auch ein Wandel bei der Verarbeitung der Migrationsthematik im russischen Film statt. So erzählen inzwischen neuere russische Filme wie beispielsweise Yusup Razykov's *Gastarbeiter* (2009), Dmitrii Mamuliia's *Drugoe nebo* (*Another Sky*, 2010) oder der 2018 erschienene *Ajka* von Sergei Dworzewoi über (illegale) Einwanderung nach Russland.

Auch in anderen Ländern, die sich in den letzten Jahren von klassischen Auswanderungsländern hin zu Einwanderungsländern entwickelt haben, wie Polen[43] oder Tschechien,[44] wird Migration heute auf heterogene Weise verhandelt. Ältere polnische Filme wie *Bilet powrotny* (*Returnticket*, 1978) von Ewa und Czesław Petelscy, *Fucha* (*Moonlighting*, 1982) und *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success is the best revenge*, 1984) von Jerzy Skolimowski, *Ostatni prom* (*Last Ferry*, 1989) von Waldemar Krzystek oder *300 mil do nieba* (*300 Miles to Heaven*, 1989) von Maciej Dejczer greifen die Abwanderung aus Polen auf. Auch nach dem Ende des Kalten Krieges entstanden mehrere polnische Werke, die Migration und damit verbundene Schwierigkeiten thematisieren. Dazu gehören beispielsweise *Trzy kolory: Biały* (*Three Colours: White*, 1991) von Krzysztof Kieślowski und *Szczęśliwego Nowego Jorku* (*Prosit New York*, 1997) von Janusz Zaorski. Das aktuelle polnische Kino ist zum einen weiterhin durch das Thema der Emigration von polnischen Bürger*innen, die

---

[41] Vgl.: Boym 2001: 65.

[42] Vgl.: Urmersbach 2021c.

[43] 2019 wanderten 226.649 Personen nach Polen ein, während 180.594 Personen aus Polen auswanderten (vgl.: Urmersbach 2021a).

[44] 2019 wanderten 105.888 Personen nach Tschechien ein, während 77.798 Personen aus Tschechien auswanderten (vgl.: Urmersbach 2021b).

Rückkehr nach Polen oder die schwierige Situation der zurückgelassenen Familienmitglieder geprägt, da das Land auch Anfang des 21. Jahrhunderts nach dem EU-Beitritt 2004 noch lange ein Auswanderungsland war. Diese Thematiken greifen beispielsweise die Filme *Oda do radości* (*Ode to Joy*, 2005) von Anna Kazejak, Jan Komasa und Maciej Migas, *U Pana Boga za miedzą* (*God's Little Village*, 2009) von Jacek Bromski, *Dzikie róże* (*Wild Roses*, 2017) von Anna Jadowska oder *Cicha noc* (*Silent Night*, 2017) von Piotr Domalewski auf. Zum anderen thematisieren Filme wie *Śniegu już nigdy nie będzie* (*Never Gonna Snow Again*, 2020) von Małgorzata Szumowska und Michał Englert inzwischen auch das Leben der Einwanderer*innen in Polen.

Ähnlich heterogen ist der Umgang mit Migration auch im aktuellen tschechischen Kino. So erzählen Werke wie *Tiché doteky* (*A Certain Kind of Silence*, 2019) von Michal Hogenauer von der Auswanderung von Tschech*innen, während Werke wie *Na střešedie* (*On the Roof*, 2019) von Jiří Mádl oder *Manželství* (*A Marriage*, 2021) von Asad Faruqi und Kateřina Hager die Einwanderung aus verschiedenen Ländern nach Tschechien behandeln.

Einwanderung ist bis dato in den Filmen der südosteuropäischen Filmemacher*innen hingegen ein weitaus seltener betrachtetes Thema, da die meisten Länder dieser Region noch immer sehr viel stärker von Abwanderung als von Zuwanderung geprägt sind. Dies wird beispielsweise in der bulgarischen Filmlandschaft deutlich. Hier wird Auswanderung auf vielfältige Weise thematisiert. *Писмо до Америка* (*Letter to America*, 2001) von Iglika Trifonova erzählt von einem jungen Mann, dessen bester Freund in die USA auswanderte und dort nun im Sterben liegt. Da er kein Visum bekommt, kann er ihm nicht beistehen. Filme wie *Емигранти* (*Emmigrants*, 2002) von Lyudmil Todorov und Ivaylo Hristov oder *Уроци по немски* (*German Lessons*, 2021) von Pavel Vesnakov widmen sich der schwierigen Situation in der Heimat und dem Traum von der Auswanderung, während Filme wie *Светът е голям и спасение дебне отвсякъде* (*The World is Big and Salvation Lurks Around the Corner*, 2008) von Stefan Komandarev auch die Rückkehr in die Heimat thematisieren. Andere Filme, wie *Котка в стената* (*Cat in the Wall*, 2020) von Mina Mileva und Vesela Kazakova oder *сиво* (*18% Grey*, 2020) von Viktor Chuchkov hingegen spielen im (westlichen) Ausland und erzählen vom dortigen Leben bulgarischer Migrant*innen.