

Renate Rechten and Karoline von Oppen (eds.), *Local/Global Narratives*. Amsterdam: Rodopi 2007 (= German Monitor 68), pp. 229-254.

Claudia Gremler

Migration und Utopie im deutschen Gegenwartskino am Beispiel von Achim von Borries' *England!* und Hans-Christian Schmid's *Lichter*

Achim von Borries' *England!* and Hans-Christian Schmid's *Distant Lights* [*Lichter*] are two key examples of how the current issue of (economic) migration from eastern to western Europe is explored in contemporary German cinema. Set in two locations that act as places of transit for migrants from the east - the capital Berlin and the economically depressed border region along the river Oder - the films show their characters' utopian strive for a better future. Even though they deal with it in very different ways, both films emphasise the heightened role of the imagination in a globalised world and highlight its problematic consequences.

Wie zu Recht betont worden ist, stellt ‚Migration das Thema unserer Zeit‘ solches ‚längst ein Teil der Geschichte des Kinos‘.¹ Besonders auch in Deutschland, das stark von dieser Problematik betroffen ist, weil es ‚mitten in der Schneise der neuen Völkerwanderungen zwischen Ost und West, Arm und Reich [liegt]‘,² hat sich der Film in den letzten Jahren dieser Thematik wiederholt angenommen.

Achim von Borries' Debütfilm *England!*³ und Hans-Christian Schmid's jüngstes Werk *Lichter*⁴ stellen gleichermaßen das Phänomen der Migration von Ost- nach Westeuropa in den Mittelpunkt und sprechen die gleichen Probleme und Konflikte an.

Es ist bezeichnend für beide Filme, dass ihre Figuren nicht an ihr Ziel gelangen. Schmid's Protagonisten streben erfolglos den verheißungsvollen ‚Lichtern‘ zu, die dem Film seinen Titel geben, und *England!* spielt nicht etwa in Großbritannien, sondern hauptsächlich in Berlin.

Schmid folgt in *Lichter* einer Reihe von Schicksalen und porträtiert Menschen in der Grenzregion. Er zeigt auf der deutschen Seite die kleinkriminellen Brüder Marko und Andreas, die vom Zigarettenmuggel leben, den naiven Jungarchitekt Philip, dessen erster großer Entwurf im Grenzland verwirklicht werden soll und den verschuldeten, aus dem Westen stammenden Matratzenverkäufer Ingo. Er ist der Arbeitgeber der Polin Milena, deren Ehemann, der Taxifahrer Antoni in Słubice verzweifelt versucht, genug Geld für das Erstkommunikationskleid seiner Tochter aufzutreiben.

Wie in Robert Altmanns *Short Cuts*, mit dem er verglichen worden ist,⁵ berühren sich so auch in Schmidts Episodenfilm an einigen Stellen die Erzählstränge. Antoni trifft auf seiner Nachtschicht auf die von Schleppern betrogenen Ukrainer Anna und Dimitri, die mit ihrem Baby auf dem Weg nach Berlin sind. Als sie in der Dunkelheit die Lichter erreichen, hinter denen sie die deutsche Hauptstadt vermuten, müssen sie feststellen, dass sie stattdessen in Słubice gelandet sind und dass sie ein gefährlicher Fluss von ihrem ‚Ziel im goldenen Westen‘⁶ trennt. Bei dem Versuch, die Oder zu durchschwimmen, kommen drei weitere Ukrainer ums Leben, nur der junge Kolja gelangt sicher ans andere Ufer, wo er jedoch sofort vom Bundesgrenzschutz aufgegriffen wird. Sein Ziel, den Potsdamer Platz, das Zentrum der neuen Hauptstadt, an dessen Gestaltung sein Bruder als illegaler Bauarbeiter beteiligt war, bevor ihn die Behörden auswiesen, hat er nicht erreicht. Er wird umgehend zurück nach Polen abgeschoben.

Alle Figuren in *Lichter* befinden sich im ‚verbissenen Kampf um ein etwas besseres Leben‘⁷ und sehnen sich nach einer Veränderung ihrer Lebensumstände. Antoni möchte seiner kleinen Tochter ihre Wünsche erfüllen können, Ingo und Philip wollen beruflichen Erfolg und Anna und Dimitri planen gar ein ganz neues Leben im Westen. Bei Schmid erscheint auf diese Weise die deutsch-polnische Grenze als ‚Transitraum von Sehnsüchten‘.⁸ Alle Figuren werden angetrieben von einem Ziel, das sie erreichen, einem Traum, den sie verwirklichen wollen, aber es ist nur zu deutlich, dass Schmidts Figuren einer Utopie hinterher laufen, die niemals Realität werden wird. Insbesondere offenbart sich die Vision vom besseren Leben im Westen, die die Figuren aus dem Osten antreibt, als mächtige Imagination, die durch die verstärkten Kommunikationsströme der globalisierten Welt verbreitet wurde und deren Irrealität beim Zusammenstoß mit der soziogeographischen Wirklichkeit offenbar wird.

Schon die die konfliktreichen Ausgangssituationen des Films lassen keinen Zweifel daran, dass es sich bei *Lichter*, wie der Regisseur sagt, nicht um einen ‚Gute-Laune-Film‘⁹ handelt. Melancholie prägt von Anfang an die Stimmung. Der Film zeigt in den parallel erzählten Geschichten, ‚die allein in ihrer Bitterkeit zusammenfinden‘,¹⁰ die Grenze als einen ‚Handels- und Übergangsort‘ - einerseits ‚für Waren und für Menschen‘ und andererseits ‚für Sehnsüchte und Hoffnungen‘, die unerfüllt bleiben.¹¹ Der von Enttäuschungen gekennzeichneten Stimmung entspricht die Haltung von Schmidts Figuren, die einander belügen und

betrügen in diesem Klima der leisen Verzweiflung und des ‚gierige[n] Opportunismus‘.¹²

So will sich Andreas mit der Freundin seines Bruders und den illegalen Einnahmen der Familie aus dem Staub machen. Antoni versteckt ohne das Wissen seiner Frau Anna und Dimitri in seiner Garage und bestiehlt schließlich die beiden, um das Kommunionkleid kaufen zu können. Ingo weigert sich, seiner Mitarbeiterin Simone gegenüber zuzugeben, dass er pleite ist und bereits seine Wohnung verloren hat. Philips Exfreundin, die polnische Studentin Beata, möchte nicht, dass er erfährt, dass sie für Geschäftsleute aus dem Westen nicht nur als Dolmetscherin sondern auch als Prostituierte tätig ist. Nachdem Sonja, die Dolmetscherin des Bundesgrenzschutz, sich entschieden hat, Kolja illegal über die Grenze zu bringen, bietet ihr Freund Christoph hinter ihrem Rücken dem Ukrainer Geld dafür an, dass er Sonjas Hilfsbereitschaft nicht in Anspruch nimmt.

Es gibt Figuren, die in diesem Klima aus Misstrauen und Lüge versuchen, nicht opportunistisch, sondern altruistisch zu handeln, aber sie bilden eine Ausnahme und erfahren meistens keinen Dank für ihre Bemühungen. Der hilfsbereite polnische Student Kamil warnt die Ukrainer vor betrügerischen bulgarischen Schleppern und nimmt Kolja vorübergehend bei sich auf. Simone hat Mitleid mit dem gestrandeten Westler Ingo, der ihre Hilfsbereitschaft jedoch nicht anzunehmen versteht. Das deutlichste Beispiel von missbrauchtem Mitgefühl stellt Sonja dar, die Kolja schließlich doch im Auto über die Brücke geschmuggelt und zu seinem Ziel Berlin gebracht hat, nur um dann festzustellen, dass ihr Schützling zum Abschied Christophs teure Kameraausrüstung gestohlen hat. Schmid entwirft auf diese Weise in *Lichter* ‚ein komplexes Bild des Stehlens und Helfens, des Hoffens und Verzweiflens. Wer sein Vertrauen ohne Sicherheit in einen Anderen setzt, wird durchweg im Stich gelassen; die [...] Ausnahme bestätigt die Regel.‘¹³

Am Ende steht für nahezu alle Figuren die völlige Desillusion. Ingo wird zur Geschäftsaufgabe gezwungen, Philips Entwurf wird nicht gebaut werden und seine Beziehung zu Beata ist endgültig vorüber. Anna und Dimitri ertrinken beinahe in der Oder und machen sich schließlich resigniert auf den Weg zurück in die Ukraine. Antoni kommt mit dem endlich gekauften Kleid zu spät an der Kirche an. Es ist eindeutig, dass es in diesem Film keine Sieger gibt.

Diese deprimierende Stimmung, die die Illegalität der Migration umgibt und die von Täuschung und Egoismus, von Hoffnung, Verzweiflung und zerstörten Träumen geprägt ist, spürt man auch in von Borries' *England!*

Der Film erzählt die Geschichte des Ukrainers Valeri, der als junger Wehrpflichtiger an den Aufräumarbeiten um Tschernobyl beteiligt war und jetzt unter den gesundheitlichen Spätfolgen der Strahlenbelastung leidet. Todkrank macht er sich auf den Weg nach Berlin, wo er seinen Freund Viktor treffen und einen gemeinsamen Jugendtraum erfüllen möchte: eine Fahrt nach England. Um illegal nach Deutschland zu gelangen, steigt Valeri kurzerhand in Polen aus dem Bus und durchschwimmt die Oder auf einer Luftmatratze. Was für die Figuren in Schmidts um ‚Authentizität oder Wirklichkeitsnähe‘¹⁴ bemühtem Film ein realistischerweise unüberwindliches Hindernis darstellt, wird bei von Borries, der ‚sich im Zweifelsfall für eine poetische Überhöhung der Fabel und gegen einen [...] filmischen „Realismus“ [entscheidet]‘¹⁵ bezeichnenderweise mühelos bezwungen. Zugleich charakterisiert diese träumerisch leichte Grenzüberquerung Valeri bereits zu Anfang des Films als wagemutigen und heiteren ‚Glücksritter‘,¹⁶ der sich seiner tödlichen Krankheit zum Trotz zunächst überall erfolgreich durchzuschlagen scheint und sich an jede neue Situation scheinbar so problemlos anpasst, wie er sich die fremde deutsche Sprache zueigen macht.

Wenig später kommt Valeri in Berlin an, das für Schmidts Figuren das ‚gelobte‘,¹⁷ unerreichbare Land ist, jedoch für ihn, dessen Ziel England bleibt, nur eine Durchgangsstation auf seiner Reise darstellt. Hier zeigt sich erneut, dass diese beiden Filme einen ganz unterschiedlichen Ansatz haben. Der kaum in der Realität verwurzelte Valeri, den der Tod einzuholen droht, verfolgt charakteristischerweise ein Ziel jenseits der realistischeren Erwartungen von Schmidts Figuren. Beiden Filmen gemeinsam ist jedoch, dass sie ihren Blick auf ‚neue Odyssees, neue Formen der Grenzüberschreitung‘¹⁸ richten, wie sie typisch sind für das Zeitalter der Globalisierung mit seinen veränderten Raum- und Zeitkonzepten.

In Berlin muss Valeri erfahren, dass Viktor ebenfalls erkrankt war und sich das Leben genommen hat. Seines Reisegegnossen beraubt, hält Valeri sich daraufhin mehrere Wochen in Berlin auf und lässt sich ziellos durch die Großstadt treiben. Er kommt kurzfristig bei Viktors ehemaligem Mitbewohner, dem abweisenden Maler Pawel, unter, seinem zunächst einzigen zögerlichen Verbündeten in einer weitgehend feindlichen Umgebung. Valeri verschweigt Pawel jedoch Viktors Tod und die eigene Krankheit. Wie in *Lichter* gibt es charakteristischerweise auch in *England!* ein Defizit an Offenheit in der Welt der Migranten.

Nicht nur der Gegensatz von Ehrlichkeit und Lüge, auch Kommunikation allgemein und die Beherrschung unterschiedlicher Sprachen im Besonderen spielt eine wichtige Rolle in diesen mehrsprachig gedrehten Filmen. Sowohl der des Deutschen nicht besonders gut mächtige und dennoch mühelos bilingual erscheinende Valeri als auch die Figuren in Schmidts Film werden unter anderem dadurch charakterisiert, wie sie der Kommunikation an sich und der besonderen sprachlichen Situation im deutsch-polnischen Grenzgebiet gegenüberstehen.

Die Zigarettenschmuggler Andreas und Marko zeichnen sich dadurch aus, dass sie sehr wenig miteinander reden. Diese Sprachlosigkeit, die stark dem Klischee der kommunikationsunfähigen Unterschicht - vor allem ihrer männlichen Mitglieder - entspricht, illustriert, besonders im Fall von Andreas, die Haltlosigkeit der Figuren, die einander eigentlich nichts zu sagen haben. Ergänzend dazu bedeutet für Ingo seine Weigerung, über seine Probleme und Ängste zu reden, dass er Simones Hilfe nicht annehmen kann. Kommunikationslosigkeit verschärft die Einsamkeit und Desillusion der Figuren.

Wo schon die Kommunikation zwischen den Figuren mit gleicher Muttersprache versagt, sind die Bedingungen für eine internationale Verständigung nicht günstig. Als Sonja und Christoph mit Kolja sprechen wollen, stehen sie vor dem Studentenwohnheim, in dem er untergekommen ist, zwei großen, turmähnlichen Gebäuden gegenüber, in denen er sich irgendwo verbirgt. Die Suche nach ihm nimmt längere Zeit in Anspruch und wird in verschiedenen Sprachen durchgeführt. Unerwarteterweise schleichen sich hier auch in Schmidts Film geradezu symbolische Züge ein, wenn er in diesen Einstellungen sichtlich auf die Vision von den ‚babylonische[n] Verhältnisse[n] in Zeiten der Globalisierung‘¹⁹ anspielt. Die Szenen, die in diesen babylonischen Türmen spielen, sind in einer Mischung aus Polnisch, Russisch, Englisch und Deutsch gedreht. Im Klima dieser Sprachverwirrung werden alle Figuren, die mehr als eine Sprache beherrschen, dadurch als potentielle Vermittler oder Helfer gekennzeichnet. Der hilfsbereite, vielsprachige Pole Kamil ist ein besonders deutliches Beispiel für eine solche Figur, bei der bezeichnenderweise zugleich die Erzählstränge mehrerer Episoden zusammenlaufen (er kennt Beata, Kolja, Sonja, Christoph, Anna und Dimitri). Neben Kamil fallen besonders die Dolmetscherin Sonja, die Vermittlung zum Beruf gemacht hat, sowie der aus der Not heraus betrügerisch handelnde, aber im Grunde sympathische Antoni als hilfsbereite kommunikative Grenzgänger auf.

Sprache macht nicht nur die Grenzen der Kommunikation und die Notwendigkeit des Austauschs deutlich, sie weist auch auf ein Machtgefälle und eine Hierarchie der Staaten hin. Bezeichnenderweise spricht keine der deutschen Figuren Polnisch, besonders nicht der Chef des Architekten Philip und sein reicher Geschäftspartner. Die Selbstverständlichkeit, mit der die beiden Beata und ihre Freundin nicht nur fürs Dolmetschen, sondern auch für sexuelle Dienstleistungen anstellen, symbolisiert (auf nicht gerade subtile Weise) die aggressive Inbesitznahme polnischer Ressourcen durch Geschäftsleute aus dem Westen. Beata, die sich dieser Zusammenhänge nur zu genau bewusst ist, wirft deshalb Philip vor, dass er längst Polnisch gelernt hätte, wenn sie ihm etwas bedeuten würde. Verständnislos sagt Philip nur: ‚Du spinnst!‘

Die in den Szenen im polnischen Wohnheim entworfene Vision von Babel taucht andeutungsweise in den Berlineinstellungen wieder auf, als Kolja vor den Hochhäusern am Potsdamer Platz steht, und mischt sich mit der Erscheinung der Stadt als faszinierend-bedrohlicher Konstruktion. In *England!* ist diese Einschätzung zu spüren, als Valeri das Grab von Viktor besucht, der auf einem Friedhof umgeben von Hochhäusern inmitten der Stadt begraben liegt. So wird Berlin hier wahrgenommen: als lebloses, anonymes, vielleicht gar todbringendes Häusermeer. Wie ‚verschluckt vom fremden Großstadtmoloch‘²⁰ erscheinen die Figuren, die sich in *England!* durch die labyrinthische Struktur der feindlichen Stadt bewegen.

Umso verständlicher ist es, dass Valeri, trotz seiner Begabung, sich überall anzupassen, in dieser Umgebung sich nach einem Gefährten sehnt und sich mit Pawel anfreunden will. Anders als Valeri, der als ‚zwangsläufige[r] Optimist‘²¹ unterwegs ist, ist Pawel zunehmend desillusioniert vom Leben im Westen, wo er in einem Ostberliner Abbruchhaus wohnt, sich mit diversen Jobs über Wasser hält und auf seinen künstlerischen Durchbruch hofft. Er ist wesentlich bodenständiger als Valeri und lässt es sich nicht nehmen, den unverbesserlichen Utopisten darauf hinzuweisen, dass er eigentlich gar nichts über England, das Land seiner Träume, weiß, bevor er ihn aus seiner Wohnung hinauswirft. Valeri heuert daraufhin bei Viktors ehemaligem Chef Schurik, einem undurchsichtigen Hotelbesitzer, an, und beginnt eine Liebesaffäre mit dessen Frau Maria. Seinen ursprünglichen Plan, nach England zu fahren, gibt der Träumer, der ‚immer der Durchreisende [bleibt]‘,²² jedoch nicht auf. Als es ihm gesundheitlich zunehmend schlechter geht, informiert Maria Pawel, der erst jetzt Valeris Lage begreift und nun doch bereit ist, ihn zu begleiten. Er fährt mit ihm bis nach Calais, wo Valeri in der

Silvesternacht mit Blick auf den Ärmelkanal stirbt, ohne England je gesehen zu haben.

Dass bei von Borries gerade ‚dreary old England‘²³ als ‚mythisches Traumland‘²⁴ dargestellt wird, gibt dem Film einen besonderen exzentrischen Charme. Zugleich hat es auf der symbolischen Ebene der Handlung seine volle Berechtigung, dass ein utopischer Inselstaat Valeris auserwähltes Ziel ist.

Denn, wie bereits angesprochen, geht es von Borries trotz gut beobachteter und einfühlsam dargestellter Einzelheiten in seinem Film nicht primär um das Leben osteuropäischer Migranten in Deutschland oder um die Spätfolgen des Tschernobyl-Unfalls. Rezensenten haben dem Regisseur eine oberflächliche Behandlung der radioaktiven Verseuchungsthematik vorgeworfen²⁵ und haben beanstandet, dass er sich ‚zu einer Häufung von Konflikten und Reizthemen [habe] verleiten lassen, die ohne Vertiefung bleiben‘.²⁶ Diese Kritik übersieht jedoch die bewusste Schwerpunktbildung des Films. Anders als Schmid, der in *Lichter* mit fast dokumentarischer Zielsetzung die Schicksale von Flüchtlingen und gescheiterten Existenzgründern in den Mittelpunkt stellt und in seinen ‚Loser-Geschichten [...] eine alltägliche, unspektakuläre Hölle der Trostlosigkeit vorführ[t]‘,²⁷ hat von Borries’ Film keine primär sozialkritische Ausrichtung. Stattdessen gelingt *England!* ‚stilsicher der Spagat zwischen realistischem Stimmungsbild und philosophischer „Weltbeschreibung“‘.²⁸

Zugegebenermaßen sagt nicht nur Schmid über seinen Film, ‚wir haben uns Geschichten ausgedacht, die dort [im deutsch-polnischen Grenzgebiet] spielen könnten, und es gab Geschichten, die dort passiert sind‘,²⁹ auch die äußeren Gegebenheiten von Valeris Geschichte beruhen zum Teil auf den tatsächlichen Lebenserfahrungen eines Freundes des Filmemachers.³⁰ Anders als bei Schmid jedoch dienen die authentischen Elemente von Borries lediglich als Anlass für seinen Film, ihre Darstellung ist nicht sein primäres Anliegen. Wie Hans-Jörg Rother in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* feststellte, ‚liebt [von Borries] die Symbole, er liebt sie mehr als die Realität‘.³¹ Das zeigt sich schon an der symbolischen Namensgebung der Figuren: Viktor, der leider ‚kein Sieger‘³² ist, die madonnenhafte Maria und Valeri selbst, der seinem Namen entgegen weder stark noch gesund ist, aber beides irgendwie dem Schicksal abtrotzen möchte. Von Borries ist die zeitlose Essenz seiner Geschichte eines ‚naive[n] Held[en], der zum Scheitern verurteilt ist und den wir deswegen lieben‘³³ wichtiger als die im Film enthaltenen Bezüge auf aktuelle Themen und Probleme.

Schmid und seinem Co-Autor Gutmann ging es hingegen darum, dass die Handlung des Films ‚dokumentarisch und nicht gemacht wirken [sollte]‘.³⁴ Sie drehten den gesamten Film mit der Handkamera und ‚wollten den Figuren dicht auf den Fersen sein‘.³⁵ Dennoch muss Schmid zugeben, dass sein Blick auf Frankfurt - anders als etwa in Andreas Dresens Film *Halbe Treppe*, mit dem *Lichter* häufig verglichen worden ist - ‚ganz klar [...] von außen‘³⁶ fällt. Sein erklärtes Ziel, ‚Klischee[s] [zu] vermeiden‘³⁷ hat er deshalb auch nicht erreicht.

Obwohl Schmid deutlich um die ‚Differenziertheit seiner Figurenzeichnungen‘³⁸ bemüht ist, die besonders auch deshalb schwer gelingt, weil den einzelnen Charakteren in diesem Episodenfilm zwangsläufig nur wenig Zeit zugestanden wird, ‚neigt *Lichter* zum Typisierenden‘.³⁹ Es ist zu Recht beklagt worden: ‚Oftmals hat man eher den Eindruck, hier nur Stellvertreter vor sich zu haben, wobei jede Figur nicht für sich steht, sondern nur als Repräsentant einer bestimmten Gruppe von Menschen an der Grenze dient.‘⁴⁰ Das Publikum begegnet in *Lichter* allem, was man in einem Drama an der deutschen Ostgrenze erwartet: Berufspendler im kleinen Grenzverkehr, illegale Grenzüberquerer, Schmuggler- und Schlepperbanden, herablassende Geschäftsleute aus dem Westen, Prostitution. Schmid versucht, wie er selbst sagt, ‚eindrücklich ein Stück europäische Lebenswirklichkeit [zu] schilder[n]‘,⁴¹ aber leider ‚greift [er] manchmal am Leben vorbei ins Klischee‘.⁴²

Dass viele seiner Figuren, trotz der ‚intensiven Darsteller‘⁴³ ‚literarische Kopfgeburten‘⁴⁴ bleiben, lässt sich auch auf das Casting zurückführen. Zwar wurden alle Personen mit äußerst kompetenten Schauspielern besetzt, aber mehrere Darsteller sind gewissermaßen in Fortsetzungen früherer Rollen zu sehen. Das verleiht dem Film etwas Absehbares und beschränkt die Darsteller in ihrem Potenzial.

Claudia Geisler spielt, wie schon in Oskar Roehlers *Die Unberührbare*, die Rolle der weichherzigen Ostdeutschen, die vom Leben überforderte Westler mitleidig nach Hause einlädt und ihrer Großfamilie vorstellt.⁴⁵ Herbert Knaup glänzt wie schon in *Lola rennt* als professioneller, gefühlskalter Geschäftsmann. August Diel ist ähnlich wie in Schmidts früherem Film *23* als junger Mann zu sehen, dessen Naivität sich in Desillusion verwandelt. Maxim Kovalevski ist in *England!* ein dubioser russischer Hotelbesitzer, und in *Lichter* ein betrügerischer bulgarischer Schlepper.

Unabhängig von den Darstellern lassen sich außerdem auch Handlungsparallelen beobachten. Der Vergleich zum Sozialrealismus der

Filme von Ken Loach ist in den Rezensionen von *Lichter* häufig gezogen worden.⁴⁶ Schmidts Film zeigt jedoch nicht nur stilistisch eine Nähe zu Loach, er enthält mit der Geschichte von Antonis verzweifelten Versuchen, genügend Geld für Marysias Kommunionkleid aufzutreiben, auch eine deutliche inhaltliche Parallele zu Loachs Film *Raining Stones*.

Diese Form der filmischen Intertextualität führt zwangsläufig zu einem Verlust an Unmittelbarkeit und steht dem Authentizitätsanspruch des Films entgegen. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die Besetzung von Kolja mit Ivan Shvedoff, der in *England!* Valeri spielt.

Die Parallelen zwischen den beiden Figuren sind augenfällig. Beide sind Ukrainer, die auf dem Weg nach Westen illegal in Berlin angelangt sind. Darüber hinaus weisen sie auch auffällige charakterliche Ähnlichkeiten auf. Sowohl Valeri als auch Kolja sind sympathische Betrüger, die zugreifen, wo sich die Gelegenheit bietet. Valeri schlägt sich mitunter mit Unehrlichkeiten durchs Leben, stiehlt beispielsweise in einer Reinigung einen Mantel, als der kalte Berliner Winter hereinbricht. Kolja weist ein ähnliches, wenngleich entschlossener opportunistisches Verhalten auf, als er Sonjas bestiehlt, obwohl sie ihm geholfen hat. In beiden Filmen werden diese Verhaltensweisen zwar nicht explizit gutgeheißen, aber in *Lichter* ist Kolja charakteristischerweise der einzige aus der Gruppe der Ukrainer, der je in Berlin ankommt. Schmid deutet so an, dass Kolja die richtigen Eigenschaften besitzt für ein Überleben in der unwirtlichen Welt der illegalen Migranten. Auf diese Weise erfolgt auch eine gewisse Typisierung der Figur, die allerdings viel stärker in *England!* zu beobachten ist, wo Valeri deutlich zu einer literarischen Tradition in Beziehung gesetzt wird, die in der Zeit der zunehmenden Globalisierung eine Renaissance erfahren hat: die Pikareske.⁴⁷

Valeris Geschichte, die von Borries unter dem Einfluss seiner ‚Lehrmeister John Schlesinger und Jim Jarmusch‘⁴⁸ erzählt, ist auf allen ihren Stationen stark symbolisch aufgeladen und auf Traditionen bezogen, Valeri selbst ist zugleich individuelle Persönlichkeit und aktualisierte Verkörperung der tradierten Figur des Schelms. Der sich nach dem ungekannten England sehrende Ukrainer, der auf ‚verschmitzt[e] und melancholisch[e]‘⁴⁹ Art Züge des *picaro* trägt, ist als moderne Reinkarnation von Eichendorffs Taugenichts bezeichnet worden,⁵⁰ der in Italien sein Glück zu finden hofft. Als Held dieser ‚Schelmengeschichte‘⁵¹ zeigt sich Valeri als sympathische Außenseitergestalt, die zwar einen Rest der alten Unehrlichkeit des Schelms aufweist, jedoch primär die ‚ursprüngliche Unschuld‘⁵² ausstrahlt, die in modernen Ausformungen der

picaro-Gestalt häufig angelegt ist. Auf Marias Frage ‚Was bist du für einer?’ kann er deshalb zuversichtlich und selbstbewusst antworten: ‚Ein Guter’.

Diese Nähe zur pikaresken Tradition zeigt sich nicht nur darin, dass Protagonist Ähnlichkeiten zu den Persönlichkeitsmerkmalen eines Schelms aufweist. Valeri neigt auch, wie beispielsweise Grimmelshausens *Simplicissimus*, zu ‚Traumgesichte[n] und Ausflüge[n] in utopische Welten’.⁵³ Darüber hinaus ordnet seine Reise, die ihn von Kiew bis nach Calais führt, den Film nicht nur dem Genre des Roadmovie zu, sondern entspricht ebenfalls der pikaresken Tradition, in der sich der Antiheld von einer Station zur anderen bewegt.⁵⁴

Auch das im Film entworfene Porträt Berlins als Moloch, das seinerseits in einer langen Tradition der Großstadtdarstellung in Film⁵⁵ und Literatur⁵⁶ steht, und in seiner Aktualisierung die Stadt als ungastliche Anlaufstelle für Migranten zeigt, hat seine Bedeutung vor der pikaresken Folie des Films, denn dieses feindliche Berlin, in dem sich Valeri durchschlagen muss, lässt sich als Schilderung des *mundus perversus*, der verkehrten Welt, in die sich der *picaro* normalerweise versetzt fühlt,⁵⁷ verstehen. Da sich ‚das Darstellungsinteresse’ moderner pikaresker Erzählformen ‚in aller Regel [...] darauf [richtet], aus der Perspektive eines Außenseiters das Bild einer inhuman gewordenen, korrupten, dem Subjekt entfremdeten, als buntes Chaos erlebten Welt zu entwerfen’,⁵⁸ und die Gestalt des Schelms traditionellerweise ‚immer dann in den Vordergrund [tritt], wenn Gesellschaft und Ordnung brüchig geworden sind’,⁵⁹ das heißt, in gesellschaftlichen oder politischen Krisenzeiten, muss man den Rückgriff auf die pikareske Form in *England!* auch als impliziten Ausdruck der Zeitkritik interpretieren, die manche Kritiker in dem Film zu Unrecht vermissen. Die Figur des in einer feindlichen Welt umherziehenden *picaro* mit seiner traditionellen Orientierungslosigkeit und seiner hilflosen Flucht in die Imagination erfährt bei von Borries eine Aktualisierung, die die Merkmale der Globalisierung und ihrer möglichen Auswirkungen auf den Einzelnen dezidiert thematisiert.

Ähnlich wie *Lichter* suggeriert *England!*, dass man zur Orientierung in einem veränderten, unübersichtlichen Europa, in dem die Grenzen durchlässiger, aber nicht offen sind, Valeris Anpassungsfähigkeit, seinen Mut und seine ‚nimmermüde Heiterkeit’,⁶⁰ braucht, die anders als in *Lichter* bis zum Schluss nicht in Resignation umschlägt. Von Borries sagt über seinen lebenswerten Antihelden: ‚Er ist ein Stehaufmännchen und er hat eine Utopie’.⁶¹ In dieser Hinsicht ist Valeri, der im Mittelpunkt einer

‚elementare[n] Geschichte⁶² steht, eine zugleich zeitlose und hochmoderne Figur, die auf die Globalisierungsvorgänge seiner Zeit reagiert, die neue ‚Projektionsräume des Utopischen⁶³ öffnen.

In diesen Filmen, die sich mit dem Thema Migration beschäftigen, spielen die Orte verständlicherweise eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie die Charaktere. Schmid hat sogar explizit darauf hingewiesen, dass in seinem Film ‚der Ort [...] eine Hauptfigur [ist]‘.⁶⁴ Dieser zentralen Rolle entsprechend erfüllt der Ort in beiden Filmen eine integrative Funktion. Nicht nur im Episodenfilm *Lichter*, in dem ‚der Fokus nicht auf einer Person, sondern auf einem Ort an der deutsch-polnischen Grenze [lag]‘,⁶⁵ agiert der Ort als eine Art Klammer, als ein ‚Band [...]‘, das alles zusammenh[ält].⁶⁶ Auch in *England!* lässt sich etwas Ähnliches beobachten. Bezeichnenderweise kreist dieser ‚Berlin-Film⁶⁷ jedoch nicht so sehr um den Hauptschauplatz der Handlung, sondern stellt bewusst das von Valeri imaginierte, aber nie erreichte Ziel ins Zentrum. Das entspricht der unterschiedlichen Herangehensart der beiden Filme. Schmid hat seinen Blick auf das Hier und Jetzt gerichtet, und will die Zustände im Grenzgebiet möglichst realistisch so darstellen, wie sie sich ihm präsentieren. Das in den meisten Fällen unerreichbare Ziel seiner Figuren wird weitgehend ausgeblendet und rückt nur in einer einzigen Szene ins Blickfeld. Bei von Borries hingegen, dem es primär um die Vision seines Helden, um seinen inneren Antrieb geht, ist England, Valeris nebulöses Ziel, das Gravitationszentrum des Films.

Die Irrealität dieses imaginären Ortes färbt auch auf die Art und Weise ab, in der Berlin als geographische Wirklichkeit dargestellt wird. Von Borries zeichnet ein düsteres, kaltes Bild von der Stadt, die nur Schattenseiten aufzuweisen scheint. Sie ist ‚kalt, regenglänzend und leuchtet neonblau, die Straßen sind, wenn überhaupt, bevölkert von schweigsamen Einzelgängern⁶⁸ Meist hält Valeri sich in heruntergekommenen Ostberliner Abbruchvierteln auf oder wandert im Dunkeln durch nasse, ungastliche Straßen. Ein einziger kurzer Blick auf die erleuchteten Einkaufsstraßen um den Kurfürstendamm geschieht im Dunkeln und durch die regennassen Fenster eines Taxis.

Obwohl Valeri eine Zeitlang in Berlin bleibt, drängt es ihn innerlich spürbar weiter. Diese Unruhe des Helden ist bestimmend für den gesamten Film, der Berlins Eigenschaft als Durchgangsstation zwischen Ost und West hervorhebt. Die Stadt erscheint als ‚Drehscheibe für Russen und andere Osteuropäer⁶⁹ und als ‚ewige[r] Busbahnhof‘.⁷⁰ Hier präsentiert sich nicht die ‚Verheißung Berlin⁷¹‘, wie die Figuren in *Lichter* sie sich

vorstellen, sondern man sieht statt dessen ‚eine ziemlich hässliche osteuropäische Stadt, in der alles nur Station ist‘.⁷² Es drängt sich mit Blick auf *Lichter* die Einsicht auf, dass die Ukrainer, die bei Schmid an der Oder stranden, die Hoffnung auf ein besseres Leben in dieser trostlosen Stadt nicht einlösen könnten.

Kolja ist, wie schon erwähnt, der einzige, der in *Lichter* das Ziel Berlin erreicht. Als er am Potsdamer Platz aus Sonjas Auto steigt, scheint er dort angekommen zu sein, wo er hinwollte. Der nächtliche Platz ist von hell erleuchteten Gebäuden umstanden, und so bekommt Kolja endlich die ‚Lichter‘ zu sehen, die der Titel des Films verheißt. Kolja hat seinem Bruder versprochen, die fertig gestellten Häuser zu fotografieren, und entwendet zu diesem Zweck Christophs Kamera aus Sonjas Wagen. Dass er es nicht abwarten kann, diesen Anblick sofort auf Film zu bannen, und dafür sogar rücksichtslos seine selbstlose Helferin bestiehlt, verdeutlicht allerdings den Übergangstatus, den Berlin auch in *Lichter* auszustrahlen scheint. Kolja weiß nicht, wie lange er in der Stadt wird bleiben können und ob das von Licht erfüllte Bild von Berlin, das sich ihm präsentiert, sich nicht als Fata Morgana erweisen wird. Deshalb drängt es ihn danach, seine Realität gewordene Vision, die ihre Flüchtigkeit bewahrt, so schnell wie möglich fotografisch festzuhalten. Interessanterweise nähern sich hier die beiden Filme wieder einander an. Berlin erhält sowohl in *England!* als auch in *Lichter* eine stark imaginäre Dimension.

Die Erscheinung der Stadt ist deshalb auch bei von Borries ständigen Wandlungen unterworfen und gibt die subjektiven Eindrücke des Protagonisten wieder. Nur an Valeris erstem Morgen in Berlin, noch bevor er weiß, dass Viktor tot ist, scheint die in rotes Licht getauchte Stadt bei Sonnenaufgang verheißungsvoll. Danach zeigt sie sich nur noch ‚graublau tagnächtlich‘⁷³, strahlt wenig Licht und viel Kälte aus.

Dieser unwirtliche Eindruck wird verstärkt durch die Bewohner der Stadt, die alle hier nicht heimisch scheinen. Die deutsche Hauptstadt wird als ein trostloser Transitraum präsentiert, durch den sich schon die einheimischen deutschen Nebenfiguren ‚wie tumbe Irrläufer‘⁷⁴ bewegen und der seinen hoffnungsfrohen osteuropäischen Protagonisten noch weniger Chancen bietet. Meist hat es Valeri nur mit anderen Ausländern zu tun. Obwohl die Sprache des Films überwiegend Deutsch ist, kommen Deutsche fast gar nicht vor, schieben sich nur gelegentlich barsch ins Bild und äußern Sätze wie ‚Hier ist das Rauchen verboten!‘ Berlin ist in diesem Film eindeutig die Stadt der Touristen und Migrant*innen, wo sich die

südeuropäischen Gastarbeiter erster und zweiter Generation mit den neuen Zuwanderern aus dem Osten mischen.

Bezeichnenderweise wird die Telefonzentrale für Ferngespräche, in der Pawel seinen Lebensunterhalt verdient, von einem Türken geleitet. Durch diese Internationalität vermittelt sich dem Zuschauer allerdings kaum ein Eindruck von Kosmopolitismus und Kommunikation über Landes- und Sprachgrenzen hinweg, sondern von Borries scheint ähnlich wie Schmid in *Lichter* vielmehr erneut die Sprachverwirrung dieses neuzeitlichen Babel zu betonen und unterstreicht die Vereinzelung der Menschen in der Stadt und ihr Misstrauen gegeneinander.

In *England!* sind die Gegenwelt zum kalten, dunklen und labyrinthisch wirkenden Berlin, der Stadt, die den Protagonisten am Ende des Film nur noch ‚ankotzt‘, wie er sagt, Szenen einer persönlichen Imagination, verklärte Bilder aus Valeris Erinnerung, in denen man Weite und Natur sieht. Dieser Gegensatz von Stadt und Land, Vergangenheit und Gegenwart, der alten Mustern folgt⁷⁵ und sie gleichzeitig durchbricht, ist bereits in der Farbgebung aus Ocker- und Sepia-Tönen angelegt, die sich deutlich von den dunklen, grauen Berlinszenen unterscheidet. Einerseits sind diese Bilder nostalgisch, denn sie erinnern Valeri an seine Zeit mit Viktor und ihren damaligen – gescheiterten – Versuch, nach England zu desertieren. Andererseits ist zu Recht betont worden, dass das ‚chemisch aufgedunsene Gelb‘, das von Borries hier verwendet, auf die unsichtbare Bedrohung und die ‚Stagnation‘⁷⁶ dieser Umgebung hinweist. Sie stellt deshalb keine überzeugende Gegenwelt dar. Als Zuflucht bleibt Valeri nur England, von dem er sich allerdings gar kein konkretes Bild machen kann. Er hat nahezu keine Vorstellung von der Insel, die ‚verlockend nach Freiheit und Glück [klingt]‘⁷⁷ und für ihn ein utopisches Ziel darstellt.

Diese zentrale Rolle, die die Imagination der Figuren in ihrer Lebensgestaltung und ihren Zielvorstellungen spielt, ist ein typisches kulturelles Zeichen des globalisierten Zeitalters. Wie Arjun Appadurai betont, haben die anwachsenden Informationsströme unserer Zeit dazu geführt, dass die Menschen sich in ihren Lebensentwürfen zunehmend auf die gesteigerten Existenzmöglichkeiten imaginerter Welten beziehen, die die Massenmedien vermitteln:⁷⁸ ‚Mehr Personen in mehr Teilen der Welt erträumen, erwägen eine größere Spannbreite „möglicher“ Leben, als sie dies jemals zuvor taten.‘ Da es ‚kulturindustriell fabrizierte Imaginationen‘⁷⁹ sind, die einen Motivationsfaktor der Migration darstellen, ist absehbar, dass die Visionen der Migranten in vielen Fällen

nicht Realität werden und dass ihr erträumtes Ziel unerreichbar bleiben wird. Diese traurige Wahrheit wird in *Lichter* und in *England!* deutlich.

Letztlich muss England für Valeri ein mystischer Ort bleiben, an dem die Menschen ‚scram [sic] eggs‘ essen. Das zeigt sich schon darin, dass es ihm nicht einmal gelingt, ihn sich schriftlich anzueignen. Auf den Visitenkarten, die er drucken lässt und die ihn als internationalen Agenten zwischen der Ukraine, Deutschland und Großbritannien ausweisen sollen, wählt er als englische Niederlassung, Liverpool, die Stadt der Beatles, und gleicht es in der unbewusst falschen Schreibung ‚Liverpol‘ an seine Heimat Sewastopol an.

Von Borries folgt auf diese Weise seiner Hauptfigur bei dem Versuch, ein utopisches Ziel zu erreichen, das über die bruchstückhaften und leicht veralteten Kenntnisse, die der naive Valeri über sein Traumland besitzt, zum ‚gelobte[n] englische[n] Land‘⁸⁰ verklärt wird. Nicht zufällig betont Valeri, als er Maria von England vorschwärmt, dass sie dort der Milchmann täglich mit Milch beliefern würde – eine zarte Anspielung auf das Land, in dem Milch und Honig fließen. Ein weiteres Merkmal, das England, von dem Valeri nur eine träumerisch diffuse, imaginierte Vorstellung besitzt, für ihn attraktiv macht, ist seine Inselgestalt.

Valeri möchte ans Meer. In einem Traum, dessen Farbgebung sich deutlich von den drückend gelblichen Szenen in der Ukraine und dem Dunkel der Berliner Straßen abhebt, sehen wir ihn bei Tageslicht in einem blauen Ruderboot auf dem Meer. Während die mangelnde Größe und Ausstattung des Bootes erneut die Unerreichbarkeit von Valeris Ziel umschreiben, ‚verspricht‘ die Farbe Blau, die diese Szene beherrscht, ‚Kühlung [...] und Linderung‘.⁸¹ Die Sehnsucht nach dem Meer ist jedoch zugleich eine Todesmetapher. Seit der Antike hat man das Totenreich ‚irgendwo im Westen‘⁸² vermutet und als ‚Eingang zum Jenseits‘ gilt seit jeher ‚vor allem das Meer‘.⁸³ Das erste Mal überquert Valeri ein Gewässer – und damit auf symbolische Weise den Fluss, der in vielen Mythologien das Diesseits vom Jenseits trennt⁸⁴ – als er auf einer Luftmatratze die Oder durchschwimmt, um nach Deutschland zu gelangen. Die düstere Schilderung Berlins in diesem Film verdankt sich also auch der symbolischen Aufladung der Stadt als Repräsentation einer unterweltartigen Stätte.

Für ‚de[n] utopiesüchtige[n] Valeri‘ stellt das ungastliche Berlin schon deshalb nur ein ‚Etappenziel‘⁸⁵ dar. Er will schnell weiter, sich auf ein Leben in Berlin keinesfalls einlassen. Einzig der Tod Viktors hält ihn eine Weile in der Stadt fest. Allein will Valeri seine letzte Reise nicht antreten,

denn obwohl er ‚trotz schwerem Los ein Leichtfuß‘⁸⁶ geblieben ist, hat er jetzt Angst, vor dem was kommt, hat, wie er Pawel anvertraut, ‚Angst, dass da nichts ist‘.

Valeri stellt eine extreme, kompromisslose Form des Migranten dar, der wenig Verständnis für die ‚normaleren‘ Menschen hat, die es sich in Berlin, das in seinen Augen einer Vorhölle gleicht, einzurichten versuchen. Im Bus nach Deutschland trifft er die junge Jelena, die ihm erzählt, dass sie sich in Hannover mit einem Deutschen verheiratet wird, um zu Hause in Russland ihrem kranken Vater zu helfen. Valeri ist entsetzt über ihre Bereitschaft, eine reine Zweckehe zu einem ihr unsympathischen Mann einzugehen. Als er sie später zufällig in Berlin mit ihrem Verlobten wieder sieht, macht sie einen glücklichen Eindruck und Valeri ist sichtlich überrascht. Sie hat sich mit Umständen arrangiert, mit denen er sich nicht abfinden könnte. Sein Glücksanspruch ist wesentlich radikaler, er hat sein imaginäres Ziel verinnerlicht.

Valeri hält das pragmatische Verhalten von Menschen wie Jelena für Selbstbetrug, den er nicht gutheißen kann. Er verspottet deshalb einen Kollegen, der sich in eine Deutsche verliebt hat, pöbelt einen ausländischen Weihnachtsmann an, der auf der Straße Passanten auf schlechtem Deutsch ‚Frohlichen Weihnächten‘ wünscht, und auch seine Beziehung zu Maria ist überschattet von der Frage, ob man seiner Utopie folgen oder sich mit der Realität begnügen sollte. Maria lebt im Hier und Jetzt, baut für sich und ihre Familie eine Zukunft in Berlin auf, was sich unter anderem daran zeigt, dass sie, umgeben von russischen Landsleuten, daran festhält, mit ihrem Sohn Deutsch zu sprechen. Auf Valeris Frage, warum sie mit ihrem Mann zusammen ist, wie sie ‚zu diesem Typen kam‘, antwortet sie: ‚Shurik ist da, und das ist gut für mich‘ und verlangt auch von Valeri, als er für sie beide Pläne in England machen will: ‚Sei einfach mal hier!‘

Valeris Beziehung zu Pawel hebt sich von seinen anderen Bekanntschaften zu einem gewissen Grad dadurch ab, dass auch Pawel nicht dort angekommen ist, wo er hin möchte. Anerkennend sagt er zu Valeri: ‚Du hast ein Ziel, und solange du daran glaubst, ist alles gut‘. Pawels Bilder sind moderne Ikonen, auf denen er unter anderem das Arbeitsamt als ‚Kathedrale der Neuzeit‘ darstellt. Auf diese Weise beweist er in Valeris Sicht ein tieferes Verständnis der modernen Befindlichkeit und zeigt, dass er eine Vision hat. Wie Valeri leidet Pawel unter dem Alltag in Berlin, überlegt sich, wie sein Leben aussehen würde, wenn er in seiner osteuropäischen Heimat geblieben wäre und ob es sich gelohnt hat,

von dort fort zu gehen: ‚Ich wäre wahrscheinlich längst verheiratet – mit Kindern, irgendwo zu Hause.‘ Pawel ist außer Valeri der einzige, der sich negativ über Berlin, die ‚Scheißstadt‘ ausspricht. Valeri empfindet eine Affinität zu Pawel, die nicht nur darin begründet ist, dass er zunächst außer ihm niemanden kennt in der fremden Stadt, sondern die auch auf einer empfundenen Geistesverwandtschaft der beiden beruht. Bezeichnenderweise stellt Pawel, der sich über seine Wahlheimat Berlin deutlich desillusioniert und geradezu zynisch äußert, zwar in gewisser Weise eine Gegenfigur zu dem an einem imaginierten Englandbild festhaltenden Valeri dar, zeigt sich als Künstler, der seine Enttäuschung über die nicht eingelösten Erwartungen an die westliche Metropole in Bildform verarbeitet und neue Visionen entwirft, aber zugleich wieder dem Glückssucher Valeri verwandt.

Gleich zu Beginn ihrer Bekanntschaft erscheint Pawel Valeri in seinem Traum, in dem er übers Meer rudert. Als er ihm davon erzählt, ergänzt Pawel Worte aus dem Traum, die Valeri nicht verstanden hatte, und erklärt das dem verwirrten Valeri mit den Worten: ‚Ich war ja dabei‘. Obwohl sich der distanzierte Pawel zunächst überfallen fühlt von Valeri, der sich einfach bei ihm einnistet, spürt auch er, dass sie etwas verbindet und ist deshalb zuletzt bereit, den inzwischen todkranken Valeri auf seiner letzten Reise zu begleiten, obwohl zur gleichen Zeit in Berlin endlich eine Ausstellung seiner Bilder stattfindet.

Statt bis nach London gelangen die beiden jedoch nur nach Calais. Zurückgehalten von der realistischen Barriere des in Großbritannien nicht gültigen Schengener Abkommens und der symbolischen Grenze, die es nach den Gesetzen des Films nicht zulässt, dass Valeri sein irrales Ziel erreicht, blicken sie vom Strand aus gen England und schauen sich das Silvesterfeuerwerk an. Wie Antje Schmelcher betont, ‚[gewinnen] am Ende von Borries‘ Bilder an Symbolkraft‘: ‚Die Fähre, die in einer der letzten Einstellungen langsam von links nach rechts durch das Bild fährt, ist kein Transportmittel mehr. Sie zieht vielmehr eine Grenze, die nicht überschritten werden kann.‘⁸⁷ Valeri hat es nicht geschafft auf die Insel seiner Sehnsüchte. Das Traumziel England, das den Aussagen des Regisseurs zu Folge ‚eine vage Umschreibung für Ankommen oder Glücklichein‘⁸⁸ darstellt, ist in seiner Inselform zugleich eine Metapher für das Paradies, die ‚Insel der Seligen‘, ein ‚von Sorgen freier Aufenthaltsort im Jenseits‘. Als solcher ‚partizipiert‘ diese Vision ‚an der Symbolik des Kreises‘,⁸⁹ die ihrerseits im Gegensatz zum Labyrinth⁹⁰, einem ‚bekannte[n] Symbol für die Unterwelt‘,⁹¹ steht. Auf diese Weise

stehen sich in *England!* die als Unterweltslabyrinth empfundene, real erfahrene Stadt Berlin und das imaginierte Inselparadies England gegenüber.

In der Neujahrsnacht stirbt Valeri. Pawel, der sich vom Reisegegnossen zur Figur des ‚antiken Totenfluss-Fährmann[s]‘⁹² wandelt, legt seine Leiche auf die Luftmatratze, mit der er schon die Oder überquert hatte, und schiebt ihn ins Meer. Als Toter treibt er auf sein Ziel, den Ort zu, den er lebend nicht erreichen konnte und von wo es keine Rückkehr geben kann, denn, wie Valeri in einer seiner knappen und schlecht informierten Äußerungen über sein Traumziel sagte: ‚Weißt du, dass die Engländer nicht schwimmen können? Eigenartig. Sie wohnen auf einer Insel. Ringsum nur Wasser. Und können nicht schwimmen.‘

Während Valeris Reise auf diese Weise an ihr Ende gelangt ist und er seinem unerreichbaren Traumziel entgegen treibt, strampeln sich Schmidts ständig in Bewegung befindliche Figuren weiter ab, ‚um sich aus ihrer trostlosen Lage zu befreien, aber immer dann, wenn sie scheinbar ein Stück vorangekommen sind, merken sie, daß sie sich noch weiter von ihrem Ziel entfernt haben als zuvor‘.⁹³ Es entspricht der unterschiedlichen Struktur beider Filme, dass von Borries seiner Handlung einen klaren Abschluss gibt, während in *Lichter* die Gewissheit durchscheint, dass alles immer so weiter gehen wird und die ausgewählten Episoden nur zufällig aus einer Vielzahl ähnlicher Geschichten herausgegriffen sind, wenngleich eigentlich zu erwarten ist, dass die aktuellen politischen Entwicklungen sich demnächst in der Region bemerkbar machen werden. Die sich aufdrängende Frage, welche Veränderungen die EU-Erweiterung für diese deprimierenden Zustände im deutsch-polnischen Grenzgebiet bringen wird, lässt Schmid leider ungestellt.

Abschließend lässt sich feststellen, dass von Borries' *England!* und Schmidts *Lichter* sich auf filmische Weise mit dem hochaktuellen Thema der (illegalen) Migration von Ost nach West auseinandersetzen. Obwohl die beiden Filme sehr unterschiedlich angelegt sind und sich auf diese Weise eine fast dokumentarische Darstellung und eine hochsymbolische Geschichte gegenüber stehen, treffen sich die Filme an mehreren Punkten. Trotz ihrer verschiedenen Zielsetzung benennen beide Filmemacher in ihren Werken ähnliche Faktoren, von denen das Leben illegaler Migranten geprägt ist. In beiden Filmen umgibt die Charaktere eine von Kommunikationsschwierigkeiten geprägte und von Lüge und Täuschung überschattete Atmosphäre. Dieser bedrückenden Realität setzen die Figuren ihre hoffnungsvollen Erwartungen gegenüber.

In beiden Filmen spielt die Imagination in diesem Kontext eine signifikante Rolle und eint auf diese Weise die beiden sehr unterschiedlichen filmischen Ansätze. Schmid zeigt in *Lichter* die deutsch-polnische Grenzregion als einen Ort, „an dem die Hoffnung an der Realität abprallt.“⁹⁴ Die Figuren in seinem Film haben alle ihre Sehnsüchte und Träume, die sich nicht erfüllen, obwohl sie, verglichen mit dem Protagonisten von *England!*, ihre Ziele so hoch gar nicht stecken. Der Erfolg im Beruf, den Ingo und Philip sich wünschen, das etwas höhere Einkommen, von dem Antoni träumt, und sogar das Leben in Berlin, das zwar für Anna und Dimitri nicht Wirklichkeit wird, für viele andere Migranten aber den Alltag darstellt, sind keine völlig unrealistischen Konzepte, aber sie sind geprägt von den illusorischen Möglichkeiten einer globalisierten Vorstellungswelt und als solche Produkte der Imagination.

Von Borries' Antiheld Valeri stellt in diesem Kontext ein bewusst extremes Beispiel dar. Anders als bei Schmid sind in *England!* die Voraussetzungen dafür, dass Valeris Ziel je etwas anderes als eine utopische Vision sein kann, nicht gegeben. Im Wettlauf mit dem Tod tritt Valeri die Flucht nach vorn an, will sich seinen Lebenstraum erfüllen und nicht aufgeben im Überlebenskampf. Sein Ziel, das ihm völlig unbekanntes England, ist ein reines Imaginationsprodukt und bleibt als solches unerreichbar. Der Ort, der im Titel so eindrücklich mit Ausrufezeichen beschworen wird, wird niemals geographische Realität.

Sowohl von Borries als auch Schmid behandeln auf diese Weise die Rolle der Imagination in der globalisierten Welt und umreißen ihre inhärenten Gefahren. Beide Filme lassen jedoch keinen Zweifel daran, dass ihre Sympathie den an ihren Träumen zugrunde gehenden Figuren gehört.

Anmerkungen

¹ Birgit Glombitza, „Passagen ins Nichts“, *taz* 18.09.2003.

² Christina Tilmann, „Nach Polen! Nach Berlin! Flüchtlinge, Flüchtige: Hans-Christian Schmid hat mit *Lichter* seinen bisher ernsthaftesten Film gedreht,“ *Tagesspiegel*, 31.07.2003.

³ Achim von Borries (Regie / Drehbuch), Karin Aström (Drehbuch), *England!*, Tossell Pictures (Produktion), Deutschland 2000, Video: Filmgalerie 451, 2002.

⁴ Hans-Christian Schmid (Regie / Drehbuch), Michael Gutmann (Drehbuch), *Lichter*, Claussen + Wöbke (Produktion), Deutschland 2003, dvd: Universal, 2004.

⁵ Vgl. u.a. Daniel Bax, „Vom Leben in Grenzsituationen,“ *taz*, 12.02.2003.

⁶ Schmid im Interview mit Margret Köhler, „Das vorletzte Huhn hackt immer auf dem letzten herum.’ Ein Gespräch mit Hans-Christian Schmid zu seinem Film *Lichter*“, *Kinofenster* 07+08-03, 28.07.2003, http://www.kinofenster.de/ausgaben/kf0307_8/inter1.htm, 09.11.2004.

⁷ Merten Worthmann, „Das nächste Licht ist immer das falsche“, *Berliner Zeitung*, 12.02.2003.

⁸ Michael Althen, „Vom Tod und anderen Grenzen,“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.02.2003.

⁹ Vgl. „Hans-Christian Schmid und Michael Gutmann über *Lichter*. Auszug aus dem *Kinomagazin*,“ <http://www.3sat.de/ard/49118/index.html>, 09.11.2004.

¹⁰ Daniel Kothenschulte, „Die Brücken am Fluss. Der beste Schauspielerregisseur des deutschen Kinos: Hans-Christian Schmid und sein verstörendes Zeitbild *Lichter*“, *Frankfurter Rundschau*, 31.07.2003.

¹¹ Schmid im Interview mit Sabine Danek, „Die Grenze ist ein Ort für Sehnsüchte und Hoffnungen. Regisseur Hans-Christian Schmid über seinen Film *Lichter* und die Dreharbeiten in Frankfurt/Oder und Słubice“, *Hamburger Abendblatt*, 07.08.2003.

¹² „Ein Hort zerstörter Hoffnungen. Mancher Film der Berlinale gibt Anlass zur Ernüchterung“, *Financial Times Deutschland* 13.02.2003.

¹³ Hanns-Georg Rodek, „Stehlen und Helfen am neuen Yukon. Im Wettbewerb: Hans-Christian Schmid's *Lichter* ist einer der wichtigsten Filme der 53. Berlinale,“ *Die Welt*, 12.02.2003.

¹⁴ „Hans-Christian Schmid und Michael Gutmann über *Lichter*“.

¹⁵ Thomas Waitz, „*England!*“ <http://www.schnitt.de/filme/artikel/england.shtml>, 09.11.2004.

¹⁶ Philipp Bühler, „Nach fünf in Berlin. Überall ist es besser, wo wir nicht sind, und trotzdem lässt es sich überall gut aushalten: Achim von Borries' DFFB-Abschlussarbeit *England!*“ *taz*, 30.08.2001.

¹⁷ Holger True, „Träume von einer besseren Zukunft. Mit dem Episodenfilm *Lichter* hat Regisseur Hans-Christian Schmid ein Juwel des deutschen Kinos gedreht,“ *Hamburger Abendblatt*, 31.07.2003.

¹⁸ Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans, Kerst Walstra (Hg.), „Vorwort der Herausgeber,“ in: dies., *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Königshausen & Neumann: Würzburg, 2000, S. 5-21 (hier: S. 6).

¹⁹ Monika Schmitz-Emans, „Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse,“ in: Schmeling, Schmitz-Emans, Walstra, *Literatur im Zeitalter*, S. 285-315 (hier: S. 289).

²⁰ „Tschernobyl - Berlin - London?“ <http://bz.berlin1.de/kino/arch/ch30england.htm>, 09.11.2004.

²¹ Antje Schmelcher, „Verstrahlte Sehnsucht. *England!* des Regisseurs Achim von Borries ist endlich ein Berlin-Film ohne Berlin-Nostalgie“, *Die Welt*, 30.08.2001.

²² Klaudia Brunst, „Ein Traum mit Ausrufezeichen. Mit *England!* startet das ZDF eine neue Debütfilm-Reihe,“ *Berliner Zeitung* 19.07.2002.

²³ Elke de Wit, „One Last Wish. Achim von Borries's *England!*“ *Central Europe Review* vol 3, no 22, 18 June 2001. [http://www.ce-review.org/01/22/kinoeye22_dewit.html], 09.11.2004]

²⁴ Anke Westphal, „Die erste Reise. Hoffnung für den deutschen Film: *England!* von Achim von Borries,“ *Berliner Zeitung*, 25.08.2001.

²⁵ Vgl. de Wit, „One Last Wish“.

²⁶ Thomas Krone, „Nach dem Super-GAU. Achim von Borries Spielfilmdebüt *England!* erzählt von der Sehnsucht,“ *Bonner Generalanzeiger*, 27.09.2001.

²⁷ Rainer Gansera, „*Lichter*. Hans-Christian Schmid erzählt von Menschen an der Grenze“, *Evangelischer Pressedienst (epd)*, Film 8/2003, http://www.epd.de/film/print/film_index_16584.html, 09.11.2004.

²⁸ http://www.bs-net.de/kino/film-dienst/fd2001-18/ENGLAND_.html, 09.11.2004.

²⁹ Schmid, „Die Grenze“.

³⁰ Vgl. Ingrid Beerbaum, „Das England in jedem von uns. Achim von Borries und sein nostalgischer Film,“ *Scheinschlag. Berliner Stadtzeitung* 08 2001. [http://www.scheinschlag-online.de/archiv/2001/08_2001/texte/25.html, 09.11.2004].

³¹ Hans-Jörg Rother, „Träume aus Tschernobyl. *England!* von Achim von Borries,“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.06.2001.

³² Waitz, „*England!*“

³³ Von Borries im Interview, Beerbaum, „Das England“.

³⁴ „Hans-Christian Schmid und Michael Gutmann über *Lichter*“.

³⁵ Schmid im Gespräch mit Hagen Haas, „’Wir wollten den Figuren dicht auf den Fersen sein.’ FILM Gespräch mit Hans Christian Schmid, dem Regisseur von *Lichter*, einer deutsch-polnischen Grenzgeschichte, *Bonner Generalanzeiger*, 13.08.2003.

³⁶ Schmid im Gespräch mit Peter Zander, „’Es geht ihnen schlecht. Aber sie kämpfen.’ Ein Gespräch mit *Lichter*-Regisseur Hans-Christian Schmid über die Menschen an der polnischen Grenze“, *Die Welt*, 31.07.2003.

³⁷ Schmid im Gespräch mit Rüdiger Suchsland, „Gewisse Melancholie. Hans Christian [sic] Schmid über *Lichter*, *Münchener Merkur*, 30.07.2003.

³⁸ Kothenschulte, „Die Brücken“.

³⁹ Jacob Hesler, „Grenzerfahrungen: *Lichter*, ein Episodenfilm um die deutsch-polnische Grenze“, *taz*, 12.06.2003.

⁴⁰ Lutz Gräfe, „*Lichter*. Realistischer Reigen“, http://www.cinezone.com/zone/2/2003/3107/lichter_kritik.html, 09.11.2004.

⁴¹ „Kino muss helfen. Hans-Christian Schmid über seinen Erfolgsfilm *Lichter*,“ *Stuttgarter Zeitung*, 11.08.2003, S. 12.

⁴² Lars-Olav Beier, „Gestrandet an der Oder. Der Regisseur Hans-Christian Schmid schildert in seinem Episodenfilm *Lichter* Verlierer-Schicksale an der deutsch-polnischen Grenze,“ *Der Spiegel*, 28.07.2003, S. 117.

⁴³ Gräfe, „*Lichter*“.

⁴⁴ Charlotte Becker, „Willkommen in der Wirklichkeit. *Lichter*: Hans-Christian Schmid hat sich im episodischen Erzählschungel gründlich verirrt,“ *Bonner Generalanzeiger*, 31.07.2003.

⁴⁵ Die (auf der dvd enthaltene) Szene bei Simone zu Hause ist zwar dem Schneidetisch zum Opfer gefallen, aber auch so erinnert ihre gesamte mitfühlende Haltung dem verzweifelten Ingo gegenüber stark an Carmens Fürsorge für die orientierungslose Hanna Flanders.

⁴⁶ Vgl. u.a. Susan Vahabzadeh, „Es dürfen auch 100 000 mehr sein. Hans-Christian Schmid über seinen Film *Lichter*, über Recherche und Erfolg, Matratzen am Lager und Autoren am Berg“, *Süddeutsche Zeitung*, 31.07.2003.

⁴⁷ Zu Lokalität und Globalität als bestimmende Größen in der pikaresken Gegenwartsliteratur vgl. den Beitrag von Ellie Kennedy in diesem Band.

⁴⁸ „*England!* Nicht nach dem üblichen Schema,“ *Nürnberger Zeitung*, 30.08.2001. Von Borries hat selbst gesagt, er habe ‚einen russischen *Midnight Cowboy*‘ drehen wollen, Beerbaum, „Das England“.

⁴⁹ Eva-Maria Lenz, „Weltflucht. *Gefühlsecht* im ZDF,“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.07.2002.

⁵⁰ Vgl. Rother, „Träume“.

⁵¹ Lenz, „Weltflucht“.

⁵² Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Kröner: Stuttgart ³1988, S. 639.

⁵³ Matthias Bauer, *Der Schelmenroman*. Metzler: Stuttgart, Weimar, 1994, S. 6.

⁵⁴ Vgl. Bauer, *Der Schelmenroman*, S. 8-9.

⁵⁵ Vgl. Frank Krutnik, „Something More than Night. Tales of the *noir* City.“ David B. Clarke, Hg., *The Cinematic City*, Routledge: London, New York 1997, S. 83-109 zur Großstadtdarstellung im *film noir* und Holger Majchrzak, *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, Brockmeyer: Bochum 1989, S. 77-79 zur dystopischen Darstellung von Berlin im Film.

⁵⁶ Vgl. Frenzel, *Motive*, S. 667-681.

⁵⁷ Vgl. Bauer, *Der Schelmenroman*, S. 6.

- ⁵⁸ Jürgen Jacobs, *Der deutsche Schelmenroman*, Artemis: München, Zürich 1983, S. 108.
- ⁵⁹ Frenzel, *Motive*, S. 632.
- ⁶⁰ Bühler, „Nach fünf in Berlin“.
- ⁶¹ Klappentext der Videokassette.
- ⁶² Waitz, „*England!*“
- ⁶³ Schmitz-Emans, „Globalisierung“, S. 306.
- ⁶⁴ Schmid im Gespräch mit Manfred Hermes, „‘Der Ort ist eine Hauptfigur.’ Von Bewohnern und Passanten: Hans-Christian Schmid's Episodenfilm *Lichter* bewegt sich diesseits und jenseits der deutsch-polnischen Grenze“, *taz*, 31.07.2003.
- ⁶⁵ Schmid, „Das vorletzte Huhn“.
- ⁶⁶ Andreas Kilb, „Die Spiegelbilder des Flusses“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.08.2003.
- ⁶⁷ Schmelcher, „Verstrahlte Sehnsucht“.
- ⁶⁸ Bodil Elstner, „Gefangen im neonblauen Zwischenstopp. Mit Valeri auf Odyssee durch ein verstörend kaltes Berlin: *England!*“ *taz Bremen*, 20.03.2002.
- ⁶⁹ Rother, „Träume“.
- ⁷⁰ Jan Schulz-Ojala, „*England!* Leih mir deine Luftmatratze. Viktor lebt hier nicht mehr: Achim von Borries' Erstlingsfilm“, *Tagesspiegel*, 31.08.2001.
- ⁷¹ Frank Olbert, „Kleiner Grenzverkehr der Geschichten“, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31.07.2003.
- ⁷² Schmelcher, „Verstrahlte Sehnsucht“.
- ⁷³ Schulz-Ojala, „*England!*“
- ⁷⁴ Rother, „Träume“.

⁷⁵ Zu ‚Stadt und Land als Gegensatz im deutschen Spielfilm‘ vgl. Hanno Möbius, Guntram Vogt, *Drehort Stadt. Das Thema „Großstadt“ im deutschen Film*, Hitzeroth: Marburg, 1990, S. 31-86.

⁷⁶ Fritz Göttler ‚Siebte Welle. *England!*, ein Film von Achim von Borries,‘ *Süddeutsche Zeitung*, 26.10.2001.

⁷⁷ Brunst, ‚Ein Traum‘.

⁷⁸ Vgl. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press: Minneapolis, London, 2000, S. 54.

⁷⁹ Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung. Irrtümer des Globalismus - Antworten auf Globalisierung*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1997, S. 99.

⁸⁰ Lenz, ‚Weltflucht‘.

⁸¹ Göttler ‚Siebte Welle‘.

⁸² M.C. Howatson, Hg., *Reclams Lexikon der Antike*, Reclam: Stuttgart 1996.

⁸³ Richard Ganschinietz, ‚Katabasis.‘ *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll, Bd. XX, Metzler: Stuttgart 1919, S. 2359-2449 (hier: S. 2379).

⁸⁴ Vgl. Manfred Lurker, Hg., *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner: Stuttgart ⁵1991, S. 354.

⁸⁵ Rother, ‚Träume‘.

⁸⁶ Lenz, ‚Weltflucht‘.

⁸⁷ Schmelcher, ‚Verstrahlte Sehnsucht‘.

⁸⁸ Von Borries im Interview, Beerbaum, ‚Das England‘.

⁸⁹ Lurker, *Wörterbuch*, S. 343.

⁹⁰ Vgl. Rosemarie T. Morewedge, ‚The Circle and the Labyrinth in Grimmelhäuser’s *Simplicissimus*,‘ *Argenis* 1-3 (1977), S. 373-409.

⁹¹ Lurker, *Wörterbuch*, S. 354.

⁹² „England!“ *Nürnberger Nachrichten*, 30.08.2001.

⁹³ Kilb, „Die Spiegelbilder“.

⁹⁴ Ruth Bender, „Lichter,“ *Kieler Nachrichten*, 31.07.2003.