

Das Migrationsdrama „Das deutsche Kind“ (NDR, 2017) Geschichte, Filmographie und Analyse deutsch-türkischer TV-Produktionen

Ömer Alkin und Hayriye Kapusuz

Die Geschichte der türkisch-deutschen Migration³⁷ im Film ist vielfach aufgearbeitet worden, wobei die bisherigen Aufarbeitungen noch ziemlich defizitär sind. Das hat mit dem Fehlen umfassender historiographischer Leistungen zu tun. Noch sind keine umfassenden Datenbanken zu den Filmen, Handbücher, historisierende Publikationen vorhanden oder auch solche theoretisch-methodischen Überlegungen, die eine Systematisierung von Filmen zur türkisch-deutschen Migration in Deutschland vorgeschlagen hätten. Damit fehlt eine differenzierte mögliche Reflexionsbasis für die Zusammenstellung entsprechender Filmkorpora.

Der vorliegende Beitrag möchte zu dieser Forschungssituation zum deutsch-türkischen Film³⁸ durch drei Leistungen grundlagenforschend beitragen: Erstens wird der Beitrag eine bestehende Filmarchivrecherche zu den TV-Migrationsfilmen zugänglich machen, die eine erste Recherchebasis anbietet (siehe Quellenliste). Diese Recherchebasis soll in ihrer Systematik der Zusammenstellung transparent gemacht werden. Zweitens wird der Beitrag auf der Basis dieses Filmkorpus und Systematisierungsvorschlags einen kurzen filmhistorischen Parcours anbieten, der den Forschungsstand zur Geschichte des deutsch-türkischen Kinos als Ausgangspunkt nimmt und mit Differenzierungen bereichernd eine Fortsetzung dieser Geschichte anhand der Migrationsfilme zum Islam beschreibt. Diese Erweiterung der Geschichte des so genannten deutsch-türkischen Kinos soll ein filmhistorisches Operationalisierungsangebot sein, das eine weitere Ausgangsbasis für filmwerkbezogene Forschungen in dem Feld darstellt. Drittens wird der

37 Vgl. Alkin 2015a.

38 Vgl. Alkin 2017, insbes. Einleitung S. 1–24.

Beitrag anhand einer filmästhetisch motivierten Analyse des TV-Films „Das deutsche Kind“ (NDR, 2017) die Notwendigkeit zur Auseinandersetzung am filmischen Material selbst aufzeigen, um damit zugleich die Möglichkeiten und Dringlichkeiten einer Auseinandersetzung mit den populären Formen insbesondere auch der Fernsehfilme jenseits kommunikationswissenschaftlich geprägter Zusammenhänge aufzuzeigen.

Medientheoretische Vorüberlegungen zur Genre- und Korpusbildung: Eine Filmliste

Was ein Migrationsfilm ist, lässt sich nicht einfach bestimmen, weil schon eine Bestimmung von Migration schwierig ist. Die Wanderung eines Menschen aus einem nationalen Zusammenhang in einen anderen ist eine definitionsgemäß prekäre Angelegenheit: Menschen können remigrieren, ihren Lebensmittelpunkt jederzeit wieder verschieben. Wann gilt man als Migrant? Wie will man die Wanderungsbewegungen eines Menschen an dessen Identität als konstitutives Moment koppeln?³⁹ Mit der Niederlassung an einem Ort und den nachfolgenden Generationen verflüchtigt sich die Migrationsandersheit im Sinne einer zugeschriebenen, den Subjektstatus konstituierenden Qualität. Für die in der inzwischen vierten Generation in Deutschland lebenden Menschen, deren Biographien von transnationalen Migrationsverhältnissen geprägt scheinen, wird die Zuschreibbarkeit einer Migrationsandersheit zunehmend schwieriger. Um ein forschungskulturelles Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Komplexität von Migration zu beschreiben lässt sich die Intersektionsforschung heranziehen, die das Zusammenwirken der jeweiligen identitätsperformierenden Adressierungen untersucht.⁴⁰

In diesem Zusammenhang von forschungstechnischen Erschließungsversuchen, wie Migration wirkt und was sie ist, ist die Adressierung von Migrant*innen als Muslime interessant, die eine historisch verbürgte Verschiebung der Interpellationspraktiken⁴¹ anzeigt. Diese schon auf der

39 Vgl. Varela, do Mar, Mecheril 2010.

40 Vgl. Meyer 2017.

41 Interpellation, in Anlehnung an Althusser, bezeichnet die Anrufung, durch die etwas zu einem Subjekt wird: „Wir behaupten außerdem, daß die Ideologie in einer Weise ‚handelt‘ oder ‚funktionierte‘, daß sie durch

sozialen oder soziologischen Ebene schwierigen Bestimmungsverhältnisse, die die Migrationsforschungen umtreiben, verkomplizieren sich angesichts einer Medialisierungsform wie sie der Film darstellt. Werden die jeweiligen grundlegenden Variablen von Raum, Zeit, Bewegung in Anschlag gebracht, die Migration als solche zu bestimmen vermögen, wird die Schwierigkeit einer sinnvollen Definition von ‚Migration‘ in der Medialisierungsform ‚Film‘ umso deutlicher. Denn im Film sind jene Variablen in einen eigenmedialen Zusammenhang gebracht, in welchem sich diese Variablen umso komplexer zu kreuzen scheinen. In Berücksichtigung auch der gesellschaftlichen sowie historischen Stellung von beidem schreiben Maria Oikonomou und Ulrich Meurer dazu:

„Ob man Exil [und grundlegend damit auch Migration, Ö. A.] und Kino also als unvermittelte Präsenz und Präsentation ansehen will, denen die (Welt-)Bewegung vor allem anderen eigen ist, ob man sie als historische Phänomene betrachtet, die mit den Kontrollmechanismen und Maschinen der Moderne ihre Konjunktur erleben, um dann in den Disseminationen der Postmoderne aufzugehen, oder ob man ihnen eine strukturelle Verwandtschaft zuspricht, da beide Formen kontinuierliche, aber begrenzte Serien ausbilden – stets erscheinen sie als Reflektoren, die einander spiegeln, ohne dass in ihrem Wechselverhältnis von einem Primat noch die Rede sein konnte.“⁴²

Will man nun von einem Genre wie dem des Migrationsfilms sprechen, so ist es nicht nur damit getan, auf die mediale Verwobenheit und Wesensverwandtschaft von Migration und Film zu verweisen. Vielmehr gilt es die genretheoretischen Implikationen offen zu legen, also die Maßregeln, nach denen ein Korpus gebildet wurde. Diese Offenlegung soll nun für das Korpus des deutschen TV-Migrationsfilms geleistet werden.

Untersuchungen am Film involvieren medientheoretische beziehungsweise auch kommunikationswissenschaftliche Systematisierungsvorgänge.

einen ganz bestimmten Vorgang, den wir Anrufung (interpellation) nennen, aus der Masse der Individuen Subjekte ‚rekrutiert‘ (sie rekrutiert sie alle) oder diese Individuen in Subjekte „transformiert“ (sie transformiert sie alle). Man kann sich diese Anrufung nach dem Muster der einfachen und alltäglichen Anrufung durch einen Polizisten vorstellen: ‚He, Sie da!‘. Althusser 1977, S. 142. Hervorhebungen im Original. Vgl. dazu weitergehend im Migrationskontext Heidenreich 2015.

42 Oikonomou, Meurer 2009, S. 19.

Kommunikationswissenschaftliche Perspektiven gehen vom Film als Inhaltsmedium aus, das eine außerfilmische Wirklichkeit abbildet oder im Film konstituiert. Wir halten diese Perspektive, wie einige andere medientheoretische Stimmen auch, die sich mit dem deutsch-türkischen Kino beschäftigen, für verkürzt. Die Gründe hierfür möchten wir kurz offenlegen. Hierfür lohnt es sich, der Notwendigkeit zur Abgrenzung von repräsentationsfokussierten Ansätzen nachzugehen.

Eine Möglichkeit der Definition von Migrationsfilmen ist eine, die sie als Repräsentationsfilme versteht: Migrationsfilme sind solche Filme, die Migrationswirklichkeit in Deutschland abbilden. Zur Migrationswirklichkeit gehören diejenigen Diskurse, die die Migration von Menschen nach Deutschland bezeichnen. Filme wären dann Diskurse von Diskursen beziehungsweise Diskurse von extra-medialen Ereignissen. Das Konzept der Repräsentation ist für die Herausstellung der gesellschaftlichen Relevanz von Filmen sehr bedeutsam. Zeichen sind soziale Konventionen. Sie bilden das Bilderrepertoire einer Gesellschaft, die zirkulierenden Konzepte. In der Geschichte der Untersuchung von Minderheiten ist nahezu durchgängig auf den Repräsentationsaspekt abgehoben worden (burden of representation)⁴³, um zugleich auf die politischen Implikationen der zirkulierenden und die Gesellschaft konstruierenden Zeichen hinzuweisen. So wurde also oft argumentiert, dass die zirkulierenden Bilder die Wirklichkeit konstituierten, auf deren Grundlage die Minderheiten in der Gesellschaft imaginiert würden. Die Konstitution von Identitäten in der Gesellschaft wurde demnach als ein maßgeblich durch Zeichenprozesse und -praktiken induzierter Komplex angenommen. Hierbei war es auch wichtig, das Wie der Signifizierung, also die Ästhetiken herauszuarbeiten.⁴⁴ Aktuelle medientheoretische Auseinandersetzungen zur türkisch-deutschen Migration gehen davon aus, dass es unmedialisierte Wirklichkeit nicht gibt und dass deswegen eine genremäßige Bestimmung, die sich nur auf Repräsentation als medientheoretisches Konzept stützt, fehlgehen muss.⁴⁵

43 Paradigmatisch dazu Mercer 1990. Siehe auch die Diskussionen um das Konzept „Repräsentationskritik“ vornehmlich in der feministischen oder gendertheoretischen Kulturwissenschaft.

44 Vgl. Schaffer 2008.

45 Vgl. Lehmann 2017.

Die Korpusbestimmung, die sich auf den Film im Sinne eines Repräsentationsmediums im obigen bezog, ist einer Bestimmung von Fernsehfilmen und Serien gefolgt, das heißt der Bestimmung von solchen Filmen und Serien, die dezidiert für eine Fernsehausstrahlung hergestellt wurden oder im Auftrag von Fernsehsendern entstanden sind. Bei der Bestimmung wurde zugleich auch die Involvierung von Fernsehanstalten in den Produktionsumfang über die Nennung von Produktionsreihenfolgen herangezogen: Falls beispielsweise das ZDF als Produzent benannt wurde, so wurde unabhängig von der erstmaligen Ausstrahlungsform der Film als Fernsehfilm gewertet, wenn keine dezidierte Kinoauswertung, sondern beispielsweise eher eine vorherige Festivalsauswertung angestrebt wurde. Bei der Nennung der Sender haben wir in unserer Liste den produzierenden bzw. koproduzierenden Sender genannt und sofern möglich die konkrete Rundfunkanstalt der ARD. Hierfür werteten wir Mehrfachquellen aus wie die Website <http://www.crew-united.com> oder die Seiten der jeweiligen produzierenden Sender. Da wir auch die letzten beiden VoD-Serien „4 Blocks“ und „Dogs of Berlin“ inkludiert haben, verwendeten wir hier einen eher offenen TV-Begriff und berücksichtigten so allenfalls eine Trennung zur klassischen Kinoauswertung.

Dabei wurden in den Korpus nicht nur Filme mit maßgeblicher Involvierung migrantischer Milieus, sondern auch solche Filme und Serien integriert, bei denen eine migrantische Hauptfigur über die Dauer des Werks hinweg Bestandteil des Films oder der Serie ist oder bei denen präfilmisch-historische Ereignisse wie die Fälle des NSU oder der presseträchtigen Inhaftierung des jugendlichen Marco W. in der Türkei im Sinne eines Hauptplots verhandelt werden.⁴⁶ Zugleich konzentrierte sich die Fokussierung auf Migration im Sinne eines transnationalen Figurierungsverhältnisses von Subjekt und natio-kulturellem Raum, also auf die Verhältnisse von ‚deutsch-schweizerisch-österreichisch‘ und ‚türkisch, kurdisch und/oder muslimisch‘.

Migrationsfilme sind also zunächst als solche Filme angenommen, die die türkisch-deutsche Migration und daraus resultierende Lebensumstände signifizieren (repräsentieren). Diese Bestimmung geht mit der Problematik einher, dass der Aspekt daraus resultierender Lebensumstände‘ schwierig zu bestimmen ist, denn die Textur von Filmen erlaubt keine eindeutige Be-

46 Diese Unterscheidung provoziert die Trennung von Individuum und Milieu, die so kaum haltbar ist. Sie ist dennoch Operationalisierungsergebnis und für uns insofern legitim.

stimmung. Wie lange muss eine migrantische Figur gezeigt werden, damit es ein Migrationskino wird? Wenn die Konstruktion von Migration selbst eine hoch prekäre Angelegenheit ist, wie kann sich diese im Film selbst als stabile anzeigen? Es ist sicher kaum hinreichend, einen Film schon dann als Migrationsfilm anzunehmen, wenn eine Nebenfigur als Migrant konstruiert ist. Zumal: Wer schreibt im Film welcher Figur was zu? Es sind also zumeist komplexe Kommunikationsverhältnisse zwischen Produzenten, Zuschauern, paratextuellen Elementen, dazwischen liegenden Prozesse sowie der inner-filmischen Ebene, die hier eine Erhellung zur Korpusbestimmung brächten.⁴⁷ Die Konstruktion einer Figur als Migrant kann mehrbenenmäßig entstehen und kommuniziert werden: über paratextuelle Elemente wie Trailer, Ankündigungen oder anderes Pressematerial, das heißt über eine außereilmische Diskursstruktur. Zweitens kann sie binnentextuell im Film über die Zuschreibungen von Aussagenentitäten im Film wie Figuren oder Voice Over entstehen. Oder sie kann extrinsisch entstehen als hermeneutische oder logische Leistungen im Sinne von Deutungsleistungen. Gerade letzteres bleibt aber, der filmischen Eigenlogik geschuldet, tendenziell stets ambig, denn Filme verfügen als audiovisuelle Wahrnehmungsformen gegenüber textlichen Sinnstrukturen über einen materiellen Sinnüberschuss.⁴⁸

Geschichte des Migrationsfilms? – Eine progressive Wandelstory

Ausgehend von dem im Anhang aufgeführten Filmverzeichnis, das keineswegs Vollständigkeit behauptet und noch weiterer Filmarchivrecherche bedarf, wird nun ein Historisierungsversuch der Geschichte des TV-Migrationsfilms vorgenommen werden, der die in den Narrationen deutlich werdenden Repräsentationsdynamiken als Ausgangspunkt für einen genremäßigen Systematisierungsvorschlag heranzieht. An anderen Stellen sind entsprechende historisierende Systematisierungsvorschläge schon gemacht worden. Different ist die vorliegende Historisierung insofern, wie sie sich auf die Perspektive der Fernsehfilme konzentriert. Allerdings lässt sich aufgrund der Verschränkung der Produktionsnetzwerke und -systeme eine solche Differenzierung von TV-Film und Kinofilm kaum aufrechterhalten

47 Vgl. Spöhrer 2016.

48 Vgl. Skrandies, o. J.

– und dennoch scheint für die Filmmittelübersicht und weniger für den Historisierungsversuch eine Konzentration auf TV-Filme zur Migration sinnvoll, da von dort aus weitergehende Differenzierungen in analytischer Hinsicht möglich werden. Türkische Filme zur deutsch-türkischen Migration werden für die vorliegende Untersuchung gänzlich ausgespart. Die eurozentrischen und epistemischen Folgen eines solchen Vorgehens wurden an anderer Stelle bereits vielfältig erörtert.⁴⁹

Für die frühe Kultur des Migrationsfilms in Deutschland liegen bereits zahlreiche Systematisierungsvorschläge vor.⁵⁰ Einig ist sich die Forschung dahingehend, dass die frühen Filme die im Film repräsentierten Migrant*innen vornehmlich als Gastarbeiter*innen in ihrer Leidexistenz adressierten. Der vom WDR produzierte und von Helma Sanders-Brahms mit einer gesellschaftskritischen Grundhaltung inszenierte „Shirins Hochzeit“ (WDR, 1977) ist ein paradigmatischer und früher Ableger des Gastarbeiter*innenfilms der 1970er Jahre. Der Film erzählt vom Leidensweg einer aus der Zwangsehe geflohenen Gastarbeiterin, die auf der Suche nach ihrer Kindheitsliebe in der Stadt Köln von einem deutschen Freier in die Prostitution gezwungen wird. Zuvor noch findet die Geschichte des TV-Migrationsfilms in Peter Beauvais' Drama „Der Unfall“ (WDR, 1968) einen Anfang. Der Film verhandelt die Aufklärungsbestrebungen eines Spaniers, dessen Bruder in Köln als Gastarbeiter unter unbekanntem Umständen auf einer Baustelle verunglückt ist.

Generell waren die 1970er Jahre von gesellschaftskritischen Haltungen geprägt, die sich besonders auch im Kinofilm wiederfanden, so zum Beispiel in Rainer Werner Fassbinders Gastarbeiter-Studien „Katzelmacher“ (1969) und „Angst essen Seele auf“ (1974) oder in Sohrab Shahid Saless' „In der Fremde“ (1974): Filme, die die Figur des Migranten als stumme oder kaum zur Selbstartikulation fähige Existenz in einer fremden Umwelt präsentieren. Obgleich mit dem Anwerbestopp und der Ölkrise Anfang des Jahrzehnts (1970er) zwei Krisenereignisse das Bild von der Arbeitsmigration in Rich-

49 Seit mehr als zwanzig Jahren herrscht im englisch- und deutschsprachigen Wissenschaftsraum eine Auseinandersetzung zum deutsch-türkischen Kino vor, die die Filme aus der Türkei zur Thematik türkisch-deutscher Migration ausblendet. Aber auch auf anderer Seite steht es nicht besser: Im türkischsprachigen Wissenschaftsraum wird von einem türkischen Emigrationskino gesprochen, in dem die in Deutschland oder anderweitig transnationalen Verhältnissen entstandenen Filme, keine systematisierte Einordnung erfahren. Vgl. Alkan 2016. Weitere historische Differenzierungen finden sich in Alkan 2015b.

50 Vgl. Gökçürk 2000, Burns 2006, Hake, Mennel 2012, Berghahn 2006.

tung eines Bewusstseinswechsels erschütterten, setzte sich in filmischer Hinsicht eine Bleiberperspektive für die Migrant*innen erst Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre durch. Hier findet sich dieser Bewusstseinswechsel auf filmischer Ebene wieder: Peter Keglevic inszeniert im Auftrag des WDR das (Des-)Integrationsdrama „Zuhause unter Fremden“ (SFB, ORF, 1979). Die Story kreist um die Deutsch-Türkin Aysel (Aysun Bademsoy), in die sich der deutsche Bernd (Herbert Grönemeyer) verliebt. Während Ayses Eltern sie in eine Vernunftheirat geben wollen, steht für die junge Frau im weiteren Verlaufe des Films fest, dass sie in Berlin bei Bernd bleiben möchte. Diese Story von der unterdrückten Türkin, die sich von den familiären, von Ehrenkodex und patriarchalisch geleiteten Prinzipien befreien will, reproduziert sich in zahlreichen Filmen der 1980er: in Eckhart Lottmanns und Hartmut Horsts „Aufbrüche“ (1987) sowie in Hark Bohms „Yasemin“ (1988) – genauer: das orientalistischer und inkommensurable kulturelle Differenz vermittelnde Narrativ der unterdrückten Frau in der türkisch-muslimischen Kultur findet sich durch die gesamte Geschichte des Migrationsfilms hindurch. Desintegrativ sind diese Filme genau aufgrund dieser Differenz behauptenden Dynamik: einem aufgeklärten deutschen Wir wird ein rückständiges türkisches Ihr gegenübergestellt – eine diskursive Operation, die der Bildungswissenschaftler Paul Mecheril „Integrationsdispositiv“⁵¹ nennt. Desintegrativ ist diese diskursive Operation im Kontext von Migrationsfilmen, die die Migrationsanderen zugleich repräsentationsdynamisch orientalisiert, deshalb, weil den kulturellen Werten der Anderen stets negative Qualitäten zugeschrieben werden. Es sind diese kulturellen Werte, die liberalen, individuelles Glück versprechenden Werten gegenübergestellt werden; der moderne, westlich konnotierte Selbstverwirklichungstopos wird mit einem konservativen, vor-modernen und die Individualität des Subjekts unterminierenden Ehrenkodex konterkariert. Erst auf der Basis der Operation einer Distanzierung von dieser Rückständigkeit formiert sich so ein überlegenes deutsches Wir.

Durch den Film als Migrant*innen angerufene Subjekte fühlen sich in dieser Positionierung als rückständige Subjekte oder der Herabwertung ihnen zugeschriebener, negativ konnotierter kultureller Werte (Ehrenkodex) kritisiert. Diese Kritik des Identitätskonstitutiven Konstrukt des Ehrenkodex, der für entsprechende Subjekte kulturell unverhandelbar ist, produziert eine

51 Mecheril 2011.

Trennung, die auf der Kommunikationsebene fungiert: Ein sich als ‚deutscher Film‘ vermittelnder Film, der die unverhandelbaren Konzeptionen des ‚eigenen‘ Lebens (Ehrenkodex) in ein Licht der Kritik rückt, produziert entsprechenden Subjekten gegenüber eine Distanz, die sich dadurch angegriffen fühlen. Die Folge solcher kommunikativer Vermittlungsvorgänge durch Filme ist Desintegration, das heißt die Fortführung emotional gesättigter Distanznahmen von einem sich als überlegen darstellenden, sich als ‚deutsch‘ und werteaders verstehenden Wir. Diese Differenzierung von Gastarbeiterkino und (Des-)Integrationskino bleibt forschungstechnisch noch weitgehend ein Desiderat.⁵²

Dabei resultieren die frühen Filme oftmals auch von einem politisch getragenen Integrationsethos. Mit der Einsicht, dass die Gastarbeiter*innen in Deutschland bleiben werden, aktivierte sich auch auf Seiten der Politiker*innen der Drang dazu, den Migrant*innen gesellschaftsintegrative und zur Überlebensfähigkeit zuarbeitende mediale Angebote zu machen. Davon zeugen nicht zuletzt auch die beiden TV-Serien „Unsere Nachbarn, die Baltas“ (WDR, 1983) sowie die dezidiert für VHS produzierte Serie „Familie Korkmaz“ (1988), die potentiellen migrantischen Zuschauer*innen auf der einen Seite Vokabelhilfe und auf der anderen Seite hiesige Gesellschaftsvorstellungen zu vermitteln versuchen. Dieser paternalistische Gestus, der die Filme wie die Serien eint, operiert jedoch auf einer imaginativen Setzung von Wir und Ihr, die schon eine kulturelle Differenz voraussetzt. Statt auf Gemeinsamkeiten aufzubauen, werden kulturelle Unterschiede adressiert und als Ausgangspunkt und Konfliktzentrum für ein gesellschaftliches Zusammenleben figuriert. Wie sogleich zu zeigen sein wird, rückt diese Differenzierung in neueren Filmen in ein ambivalentes Schema, in dem die Distanzierung davon stets einer Reproduktion folgen muss.

Nun haben zahlreiche Forscher*innen für die Zeit nach den 1990er Jahren einen Wandel festgestellt, aus dem deutlich wird, dass die filmischen Repräsentationen der Viktimisierung und die Filme zur Integration zu Ausnahmeerscheinungen geworden sind.⁵³ Filme von Regisseur*innen mit eigener von Migration geprägter Biographie wie Hussi Kutlucans „Ich Chef,

52 Die im Erscheinen begriffene Dissertation „Polyzentrierung des deutsch-türkischen Kinos“ (2019) (Ömer Alkan) geht genauer auf die Differenzierung des Betroffenheitskinos ein.

53 Zu einer Übersicht an Literatur, die dieser Diskursdynamik verfolgt, vgl. Alkan 2017, 2. ff.

Du Turnschuh“ (ZDF, 1998) oder Kutluğ Atamans „Lola und Bilidikid“ (WDR, Arte, 1998) und allen voran Fatih Akins sowie Thomas Arslans Filme⁵⁴ zeigten auf, dass mit dichotomischen und kulturalistischen Ansätzen die kulturelle Komplexität migrantischer Bewegungen im transnationalen Raum kaum angemessen filmisch zu konstruieren war. An die Stelle eines frühen Betroffenheitskinos (cinema of the affected), so der Begriff des Forschungsdiskurses⁵⁵, tritt ein Kino, das einen reflektierten und oftmals spielerischen Umgang mit Themen der Identität und Hybridität erwählt.

Diese binäre Aufteilung in der Historisierung des deutsch-türkischen Kinos lässt sich vor dem Hintergrund der Archivdefizite und filmhistoriographischer Desiderate kaum aufrechterhalten. Sie spiegelt jedoch die Vielfalt und Komplexität wieder, in der die filmischen Verhandlungsformen sich nach wie vor darstellen. Der Binarismus zwischen alten und neuen Migrationsfilmen lässt sich allerdings vor der Komplexität der Repräsentationsformen kaum aufrechterhalten. So sollte es nicht verwundern, dass weder orientalisierende Filme, die die unterdrückte Frau thematisieren, noch integrationspolitische Filme auch in den 2000er Jahren bis heute (2018) verschwunden sind. Su Turhan reaktualisierte mit seinem Kinofilm „Ayla“ (2009) den Ehrenmorddiskurs genauso wie die Arte-Kinoproduktion „Die Fremde“ (Arte, 2010) von Feo Aladağ. Was im Vergleich zu den prä-neunziger Jahren jedoch erstmalig auftaucht sind die Integrationskomödien, die als ein vornehmliches Genre des so genannten deutsch-türkischen Migrationskinos zu werten sind. Angefangen von Romantic Comedys über Ethno Comedys bis hin zu Genre-Mixturen wie „Kebab Connection“ (2004) lässt sich eine Bandbreite von Genrefilmen wiederfinden, die die humorvolle Verhandlung interkultureller Konfliktprozesse ins Erzählzentrum stellt. Die integrationspolitischen Facetten, die sich noch in den 1980er Jahren teilweise dezidiert expliziert fanden, offenbaren sich in den neueren Filmen als utopische Entwürfe wieder. So ist die ARD-Serienproduktion „Türkisch für Anfänger“ ein Produkt des 2006 bis 2008 von der Bundesregierung verabschiedeten „Nationale[n] Integrationsplan[s]“, in dem es um die humoristische Verhandlung von identitäts- und wertepolitischen Fragen anhand einer deutsch-türkischen Patchworkfamilie geht.⁵⁶ Die neu-

eren Filme kritisieren migrantische Lebenswelten jedoch weniger explizit, um zur Integration aufzufordern, sondern legen vielmehr Gesellschafts- und Identitätswürfe vor, die progressive gesellschaftliche Verhältnisse entwerfen. Die Repräsentationslogik neuerer Filme fungiert über die Produktion von Gesellschaftsentwürfen, in denen die angerufenen Migrant*innen schon als integrierter Teil der Gesellschaft angelegt sind. Die Filme fungieren dann als eine Art utopischer Entwurf, insofern sich in ihnen gleichsam der Wunsch nach einer kulturellen Vereinleibung jener fremden Anderen in einen prä-existenten ‚deutschen‘ Bevölkerungskorpus äußert.

Ein neues Genre in der repräsentationspolitisch perspektivierten Geschichte des TV-Migrationsfilms? – Migrationsfilme zum Islam

Obgleich die hier vorgenommenen Einordnungen der Geschichte des TV-Migrationsfilms allenfalls Tendenzen sichtbar machen können, bieten sie eine angemessenen Ausgangspunkt für ein Verständnis einer thematischen Neuausrichtung zahlreicher Filme. Seit den 2000er Jahren zeichnet sich nämlich ein Diskursfeld ab, dass das Feld des so genannten Migrationsfilms in Deutschland erweitert: Mit der globalpolitischen Entwicklung von der Probiematisierung muslimischer Kulturen und des Islams entstehen filmische Verhandlungsformen, die sich mit dieser Entwicklung auseinandersetzen. Zunehmend entstehen Filme, die die migrantischen Subjekte als Muslim*innen entwerfen oder genau jene identitätspolitischen Kategorien dezidiert problematisieren. Zu nennen sind hier die Filme „Shahada“ (ZDF, 2010), „Die Freischwimmerin“ (ORF, MDR, 2014), „Die Neue“ (ZDF, 2016), „Der Hodscha und die Piepenkötter“ (WDR, 2016), „Brüder“ (WDR, 2017), „Takiye“ (2010), „Zelle“ (2011), „Fremder Freund“ (2006), „Herrgott für Anfänger“ (ORF, 2017) sowie das Drama „Das deutsche Kind“ (NDR, 2017).

Letzteren TV-Film möchten wir als Ausgangspunkt für unsere analytischen Überlegungen heranziehen und für eine tiefergehendere Verknüpfung von ästhetischer Analyse und repräsentationspolitischer Deutungen von Filmen gerade im Kontext des Migrationskinos plädieren. Denn: Mit dem hier aufgeworfenen Diskursfeld stellt sich die in der Forschungsgeschichte zum so genannten ‚deutsch-türkischen Kino‘ aufgeworfene Frage nach den Repräsen-

54 Sowohl Arslan als auch Akın realisierten ihre Debüts und ersten Filme mit fernsehredaktioneller Unterstützung.

55 Burns 2006, S. 128.

56 Posos-Devrani 2017.

tationspolitiken migrantischer Subjekte wieder neu. Statt das Diskursfeld in einer sich ‚inhaltsstisch‘⁵⁷ erschöpfenden Lektüre am Film zu verfolgen, wollen wir eine ästhetische Analyse vorschlagen, die die Repräsentationspolitiken des Films genauer im Hinblick auf identitätspolitische Strategien zu reflektieren hilft.

Unser analytisches Ziel hierbei ist es nicht, die ästhetischen sowie film-medialen Besonderheiten unter ein Regime der Repräsentation zu ordnen. Vielmehr geht es um die Herausstellung einer Relationalität der Regime (ästhetisch sowie repräsentationslogisch), in der die Rücknahme der diskursiven Ebene den Raum zuallererst freigibt für ein Verständnis der im Einzelfilm entworfenen medialen wie ästhetischen Binnenlogiken. Erst die Analyse dieser Binnenlogik hilft es, so unsere Annahme, den Status des adressierten Diskursfelds in ein produktives, weil differenzierendes Verhältnis zu setzen: dies allemal, da das, was wir als Repräsentation annehmen, nicht ohne die Vermittlung dessen möglich ist, was das Visuelle genannt wird.⁵⁸ Hierbei konzentrieren wir uns – in Ermangelung von Entfaltungsraum – in der medienästhetischen Analyse auf einen Untersuchungsaspekt des Films, den wir die ‚Logik der Positionalität‘ nennen möchten. Darunter verstehen wir die Etablierung einer Anordnung von Figurenkörpern im Verhältnis zur Kadrage sowie die Montage jener Bilder von Figurenkörpern.

Selbstverständlich bleibt es in ästhetischer Hinsicht nicht bei dieser Logik im Film und jeweils unterschiedliche Logiken, wie die Licht- und Farbdramaturgie, sind nicht voneinander zu trennen, sondern sind selbst noch ineinandergreifend insofern zum Beispiel die Positionalitätslogik auch im Verhältnis dazu steht, wie die Figuren überhaupt in körperlichen Kontakt zueinander treten/treten können oder welche Un-/Sichtbarkeitsverhältnisse entworfen werden. Daher sind die hier fokussierten Fragestellungen weniger als hierarchisch angeordnete Frageysteme zu werten, sondern als Fragemuster, die das Ergebnis einer Vorsichtung des Films sind. Diese Muster sollen es ermöglichen, die medienästhetische Binnenlogik des Films genauer zu verstehen. Unter Binnenlogik verstehen wir die Summe der Kausalitäten zwischen der ästhetischen Dimension und möglicher Rückbezüge auf – bei

57 Vgl. Heidenreich 2015, S. 74f.

58 Vgl. Mitchell 2008, S. 325.

aller repräsentationskritischen Problematik dieses Verhältnisses – denotativ verbleibender Diskursfelder:

Ein integrationspolitischer Diskursfilm? – „Das deutsche Kind“

„Das deutsche Kind“ ist ein Fernsehrama des Regisseurs Umut Dağ aus dem Jahr 2017, das am 4. April 2018 im Ersten um 20.15 Uhr erstausgestrahlt wurde. Der Film handelt vom Sorgerechtsstreit zwischen der muslimischen Familie Balta und den Großeltern des Waisenkindes Pia. Nach dem Tod der lebensfrohen Mutter Natalie Unger wird die sechsjährige Pia Unger an die muslimische Nachbarsfamilie Zehra Balta, eine enge Freundin der verstorbenen Mutter und ihrem Ehemann Cem Balta, dem angehenden Imam übergeben. Doch die testamentlich von der Verstorbenen verbürgte Übergabe des Enkelkindes an die nachbarschaftliche muslimische Familie ist für die Großeltern von Pia nicht akzeptabel. Diese meinen, Familie Balta würde ihrer Enkelin den muslimischen Glauben aufzwingen. Sie lassen Pia heimlich taufen und versuchen das Sorgerecht für sich zu gewinnen. Die öffentliche Info- und Presseveranstaltung zum geplanten Moscheebau wird von Frau Unger sabotiert, sodass in Folge dessen, der angehende aufgeschlossene und moderne Cem, die angedachte Karriere als Imam seiner Gemeinde nicht mehr verfolgen kann: denn er hatte sich bei seiner Gemeinde besonders für die Abhaltung jener Presseveranstaltung eingesetzt. Rassistische vandalistische Übergriffe auf die Moschee folgen auf die tendenziöse Berichterstattung zur extremistischen Vergangenheit sowie den Adoptionskandal des jungen Mannes. Cems Ansehen ist beschädigt. Nicht nur verliert er die Option auf eine Karriere als Imam. Er darf gar beim Gebet nicht mehr predigen. Auch der immer stärker zu spürende Neid der gemeinsamen Tochter der Baltas, Hanna, gegenüber Pia trägt zu einer folgenreichen Entscheidung Cems bei: Er lehnt das Sorgerecht ab und Pia zieht zu ihren Großeltern. Als Pia eines Tages verschwindet, bringt das die beteiligten Familien außer Fassung. Das Mädchen wird schließlich in ihrer alten Wohnung gefunden, in welcher sie zusammen mit ihrer verstorbenen Mutter gelebt hat. Der Film endet mit Aufnahmen bei den Baltas, die die zuvor zerstrittenen Familien gemeinsam bei

der Geburtstagsfeier von Pia zeigen.⁵⁹ Es zeigt sich, dass die liebevolle Beziehung der muslimischen Familie zu dem Mädchen die Ungers dazu bewegen hat, das Sorgerecht Pias wieder an sie zu übergeben.

Umut Dağ, der schon mit „Kuma“ (ORF, 2012) und „Risse im Beton“ (ORF, 2014) Migrationsthematiken durchaus differenziert filmisch verhandelte, setzt mit „Das deutsche Kind“ eine Inszenierungsweise fort, die sich auf die Figuren auch durch eine instrumentell eingesetzte Farb- und Lichtsetzung konzentriert. Die Lichtdramaturgie zeichnet sich durch eine Dunkelhaltung der Innenräume bei gleichzeitiger lichttechnischer Fokussierung auf die Gesichter aus. Der melancholische Soundtrack unterstützt die Inszenierungshaltung des Regisseurs, die sich durch eine ruhige Erzählweise und die Häufung von dialogfreien Szenen auszeichnet, in denen die inneren Konflikte der Figuren durch die Produktion filmischer Bilder gedoppelt werden, auch hier in „Das deutsche Kind“: Die Insichkehrung des Protagonisten Cem findet besonders in zweierlei szenischen Konstellationen ihre visuelle Konstruktion: In den insgesamt über den Film verteilten fünf Szenen, in denen er durch den Park läuft, sowie in der einen Gebetsszene, in denen er beim alleinigen Gebet aufgrund des sozialen Drucks auf ihn durch die Geschehnisse zusammenbricht. Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass dieses Verhältnis von säkularer und religiöser Meditation die Frage nach dem Status des Islams in der filmischen Verhandlung aufwirft.

In gewissen Hinsichten stellt der unzählige publizistisch-mediale Diskurse aufgreifende Film, der zugleich Fragen nach gesellschaftlicher Zugehörigkeit entwirft, eine Fortsetzungslinie der neuen integrationspolitisch motivierten Filme der 2000er Jahre dar, was sich an einigen Entscheidungen zur Repräsentierung sozialer Verhältnisse ablesen lässt. Es sind in den Film also Verhältnisse eingeschrieben, die einen Bruch zu bislang entworfenen Repräsentationsregimen im Migrationskino zu bilden versuchen, aber gerade darin noch integrationsdispositiven Logiken angehören. Einige einfache Beispiele erhellen das: Bei der erstmaligen Abholung von Pia aus dem Hause ihrer Großeltern durch die Baltas wird Zehra als Fahrerin des Autos gezeigt: eine muslimische Frau als Fahrerin des Autos scheint einen Bruch zu den früheren Repräsentationsformaten von Migrationsfilmen darzustellen; mindestens

⁵⁹ Wir bedanken uns beim Drehbuchautoren Paul Salisbury für die Zurverfügungstellung des Drehbuchs in der Drehfassung vom 30.3.2017.

aber widerspricht diese Anordnung der Frau als Fahrerin, der auch im weiteren Verlauf des Films durch die Figur der Großmutter, Christine Unger, artikulierten Aussage über Kopftuchfrauen: Als Zehra Baltas wutentbrannt die Ungers mit der unabgesprochenen Taufe Pias konfrontieren, rechtfertigt das ‚biodutsche‘ Paar sein Verhalten damit, dass sie die muslimische Erziehung ihrer Enkelin und damit die drohende Sozialisierung zur unterwürfigen Kopftuch tragenden Frau verhindern möchten. Das enthierarchisiert erscheinende Geschlechterverhältnis in der Beziehung der Baltas macht sich in der Szene sichtbar, die das muslimische Ehepaar beim gemeinsamen Abwasch im eigenen Hause zeigt. Reinigungstätigkeiten sind nicht nur Angelegenheit der Frau, sondern die Hauswirtschaft besteht als gemeinschaftlich erledigte Aufgabe. Damit bricht „Das deutsche Kind“ mit einer Repräsentationstradition des Migrationskinos in Deutschland, in dem zuvor die Küche für migrantische Figuren als beengter Heimraum als zentrales Repräsentationselement einer eigenidentitären Konstruktionslogik qua Differenz zum rückständigen türkischen fungierte. Johanna Schaffer in ihrer Analyse dazu:

„Anhand dieser drei zwischen 1986 und 1998 entstandenen Beispiele lässt sich beschreiben, wie filmische Türkisierung innerhalb des bundesdeutschen Film- und TV-Genres des Migrant_innendramas vonstatten geht. Verschiedene Achsen der Minorisierung überschneiden sich in diesem stereotypen Setting der ‚Kopftuch tragenden Mutter am Esstisch‘, des ‚patriarchalen gemüsehandelnden Vaters‘ und der ‚aufbegehrenden Tochter‘ und rassisierend-kulturell-historische Stereotypen werden geschlechterdifferenziell ausbuchstabiert. Das Türkische wird vor allem durch eine konservativ rückständige geschlechterspezifische Rollenaufteilung konnotiert. Die Weiblichkeit der ersten Generation ist auf den Ort der reproduktiven Arbeit im sozialen Raum der Privatheit verwiesen. Zudem ist das Setting klassenspezifisch markiert: Es ist immer proletarisch oder bäuerlich und arm und ungebildet. (Die meisten Filme dieses Genres koppeln zudem ethnisierte Differenzen an eine Stadt-Land-Differenz, in der die deutschen Zusammenhänge urban-großstädtisch und die türkischen ländlich kodiert sind.) Dieses Setting produziert die Männer der ersten Generation als mehr oder weniger freundliche Patriarchen, die Frauen der ersten Generation als Unterworfene. Die Töchter sind es, die Frauen der zweiten Generation, um deren Befreiung aus unter-

drückerischen Strukturen es geht. Denn diese werden als Figuren gezeigt, die sich unter Mühen und eingezwängt in Gewaltstrukturen von der türkischen Archaik hin zur westlich-aufgeklärten Post/Moderne entwickeln, quasi sozial-evolutionär.⁶⁰

Was als „klassenspezifische Markierung“ in früheren Filmen funktioniert, wird im Film in dieser anfänglichen Szene ebenfalls gebrochen, insofern im Dialog des Ehepaars die mögliche akademische Laufbahn des Protagonisten Cem Balta verhandelt wird, was mindestens das soziale Milieu der Migrant*innen als von akademischer Bildungssozialisation geprägtes darstellt.

In der Anzitiierung dieser Bruchstrategie mit vormaligen Repräsentationsmustern soll dem Film keine klischee- oder stereotypenunterminierende Qualität aufgrund dieser Repräsentationsstrategien beigemessen sein, weil zum Beispiel das Verhältnis von Repräsentation, Sichtbarkeit/Sichtbarmachung und Hegemonialisierung kein synchrones, sondern eher ambivalentes ist, positive Darstellungen also nicht unweigerlich in einer positiven Sichtbarkeit münden.⁶¹ Zu argumentieren ist vielmehr, dass in die Repräsentationsregime des Films Entscheidungen eingeflossen sind, die sich als integrationspolitisch-strategisch etablierte Verfahren verstehen lassen, die mit bestimmten diskursiven Figurationen, die sich besonders als publizistisch-mediale Diskurse verstehen lassen, hantieren, spielen, zumindest auf sie Bezug nehmen.⁶² Die Diskrepanz dieses Spielens macht sich dann deutlich, wenn der Film bestimmten Repräsentationstraditionen weiterhin folgt: Dass der Film die Moschee als dunklen Ort etabliert, zeigt sich als bewusste Fortsetzung einer ästhetischen Konstruktionsstrategie, in der der muslimische Gebetsraum als dunkler, mythischer Ort repräsentiert wird.⁶³ Insofern ist noch jeder Film als Fluktuation von repräsentationslogischen Brüchen und Fortsetzungslinien zu verstehen.

60 Schaffer 2008, S. 65f.

61 Vgl. ebd.

62 Dieses Verhältnis wird besonders dann deutlich, wenn der Film, die Presse und die Produktion von Nachrichten als verantwortungsvollen Akteur im Handlungsnetzwerk der Ereignisse einbringt. Eine Pressekonferenz zum Bau der Moschee wird dem angehenden Imam Cem so zum Verhängnis.

63 Siehe zum Beispiel die Darstellungen von Moscheen im Film „Shahada“, „Die Fremde“, „Takiye“. Bei „Kommissar Pasha“ (BR, 2016) beispielsweise wird der Moscheeraum hingegen als heller Ort gezeigt. Untersuchungen, die diese Repräsentationsverhältnisse eingehender aufzeigen fehlen bislang.

Allerdings reicht es zur Erfassung des Films als Ereignis nicht, sich auf das diskursive und Repräsentationsspiel einzulassen. Deutlich wird das an der Logik der Berührungen der Figurenkörper im Verhältnis zur filmischen Sichtbarmachung. Den Film durchziehen die zwischenmenschlichen Berührungen so intensiv, dass man von einer Politik der Berührungen sprechen könnte. Permanent berühren die Figuren einander, küssen und trösten sich unentwegt. Zuschauer*innen bauen hierbei zu den Figuren nicht nur ein sichtendes, sondern körperliches (nicht nur spiegelneuronales) Verhältnis auf, worin die phänomenologische Filmtheorie seit geraumer Zeit insistiert.⁶⁴ Intensiv ist die Berührung der Muslima Zehra als sie ihre tote Freundin im Krankenhaus sieht. Sie schmiegt ihren Wange an den Kopf ihrer Freundin und sucht dann Trost bei ihrem Mann Cem. Als der Film zum ersten Mal jedoch die Begegnung der Familie Balta mit den Großeltern Unger zeigt, verweigert die Kadrage uns die Sicht auf die Berührung der Hände im Moment des Händegebens. Wie ist mit diesem bild- und körperlogischen Umstand umzugehen? In jedem Falle ließe sich anhand einer minutiösen Analyse all jener filmischen Konstruktionen der körperlichen Berührungsverhältnisse eine Poetik und vielleicht gar eine Logik erarbeiten, die nicht minder in die Qualität danach reicht, welches soziale Verhältnis und Ereignis der Film besonders in Relation zu Zuschauer*innen entwirft. Statt uns auf die Aspekte der Körperberührungen zu konzentrieren, werden wir uns zur Veranschaulichung der notwendigen Auseinandersetzung um eine empirisierende ästhetische Analyse auf die Logik der Figurenpositionen im Verhältnis zum Bildraum anhand der Momente der Paarbegegnungen (Balta und Ungers) konzentrieren.

„Logik der Positionalität“: Begegnungsszenen und die Ökonomie der Figurenpositionierungen

Bewegt man die Aufmerksamkeit nun besonders auf die Logik der Positionalität stellt man den Kontinuitätscharakter und somit auch die Kohärenz gewisser Repräsentationslogiken heraus: Zum Zweck der Herausstellung dieser Logik fokussieren wir in der Analyse die Momente der Begegnungen von Familie Balta und der Familie Unger, die antagonistisch und dichotomisch angelegt sind. Der Film positioniert die Figuren in diesen Begegnungsmomenten,

64 Vgl. Elsaesser, Hagener 2011, S. 137ff.

die oftmals Momente der Abholung von Pia sind, in den bildräumlichen Verhältnissen oftmals so, dass sowohl die Baltas als auch die Ungers jeweils an der Handlungsachse zu zusammengehörenden Paaren separiert werden. Sie stehen sich förmlich gegenüber. Unsere These ist, dass diese bildräumliche Positionierung der in den Filmen diskursiv behaupteten Trennung von muslimischen und ‚biodeutschen‘ Figuren zuarbeitet, reproduziert also ein repräsentationspolitisches Moment des Films. Der Effekt ist die vornehmliche Ermöglichung einer repräsentationspolitischen Lesart des Films. Obgleich also der Film von seiner Binnenlogik her als ‚Repräsentationsfilm‘ fungiert, finden sich unweigerlich Momente einer Empfindungsmodulation durch die Bildästhetik wieder, die sich nicht in den repräsentationslogischen Qualitäten des Films erschöpfen. Der soziale Antagonismus, der also in den Bildlogiken reproduziert wird, steuert nicht nur emotionale oder affektive Inverhältnisse zwischen Zuschauer*innen und Repräsentationen so, dass Des-/Identifikationen zwischen den Figuren und Zuschauer*innen in den unterschiedlichen Zugehörigkeitsbildungen oder abseits von ihnen entstehen (‚biodeutsche‘ Zuschauer*innen und muslimische Deutsche des-/identifizieren sich jeweils mit den ‚biodeutschen‘ und/oder muslimischen Deutschen in jeweils unterschiedlichen szenischen Situationen). Vielmehr gibt es ob einer scheinbar durchgehenden Bildlogik (hier: Logik der Positionalität) Momente von Ambiguitäten, uneindeutigen Empfindungen, oder allgemeiner formuliert von nicht durch Repräsentationsdynamiken erfassten Unbestimmtheiten.

Das bedeutet: Zur Illustration der Logiken der Positionalitäten sollen also markante Beispiele genannt werden. Zugleich möchten wir betonen, dass wir auch den Ambiguitätscharakter des Films im Hinblick auf die ästhetische Gestaltung ernst nehmen wollen. Es sollen also auch die Momente des Widersinns erörtert werden, in denen jene Übereinstimmung zwischen diskursivem Antagonismus von jeweils an Pia interessierten Figurenpaaren (muslimisches Paar, ‚biodeutsches Paar‘) und der bildräumlichen Positionierung aufgehoben oder scheinbar undeutbar figuriert ist. Damit erheben wir auch ein Plädoyer dafür, repräsentationspolitische Lesarten des Films zugunsten der Wahrnehmung und Auseinandersetzung von Widersinnsmomenten ernst zu nehmen. Hierin eröffnet sich unserer Ansicht nach ein Möglichkeitsraum, in den Bildästhetiken einzelner Filme hybride Potentiale auszumachen, die wegführen aus dichotomischen oder inhaltistischen Kontextualisierungen von Filmen und dafür in den narrativen Ausgestaltungen Empfindungsqualitäten auszumachen, die

weit über das hinausweisen, was sich über repräsentationspolitische Rahmungen ergibt. Filme sollten also auch in ihrer ästhetischen Erfahrungsqualität für prä-diskursive Auseinandersetzungen geöffnet werden, in denen die Rezeption einengende paratextuelle Kontextualisierungen zurückzunehmen wären.

Analyse

Die bildräumliche Trennung fungiert auf der Ebene der Nähe zu den Figuren und ihrem Verhältnis zu Zuschauer*innen. Insgesamt lassen sich sechs zentrale Begegnungsszenen feststellen, von denen alle derselben Logik folgen, bis auf zwei dieser Szenen: die Begegnungsszene 4 und die Begegnungsszene 5. Wie die ästhetische Gestaltung des Films und die räumliche Anordnung der Figuren stellenweise als visuelle Momente/Ausschnitte von sozialen und kulturellen Repräsentationen konzipiert werden, zeigt uns eine genauere Analyse der Begegnungsszene 5.

Familie Balta steht erneut vor der Haustür der Familie Unger, um Pia abzuholen. Die Figuren stehen frontal und in einer halbnahe Einstellung der Kamera gegenüber. Die Angespanntheit des Paares und ihre abgewandten Blicke sind nicht zu übersehen. Bei einer *over-the-shoulder*-Aufnahme von Cem sehen wir, wie Frau Unger in der nächsten Einstellung die Tür öffnet und ebenfalls angespannt und enttäuscht über die Anwesenheit von Familie Balta ist. Frau Unger ist hier in einer Amerikanischen zu sehen. Im Hintergrund des Bildes sind zwei Frauen mit Weingläsern in der Hand zu beobachten, ein Hinweis darauf, dass im Haus der Ungers ein feierliches Ereignis stattfindet. Frau Unger schließt die Tür, um Pia zu holen und lässt das muslimische Paar daher vor der verschlossenen Tür erst einmal zurück. Cem und Zehra sind in der gleichen Einstellung und mit einem ähnlichen mimischen Ausdruck zu sehen. Doch das Warten vor der geschlossenen Haustür intensiviert/steigert die Angespanntheit, da sich das Gebaren der Frau Unger als Ankündigung eines eher angespannten Moments lesen lässt. Frau Unger und Pia stehen vor der geöffneten Tür und verabschieden sich mit einem Kuss voneinander. Bei der *over-the-shoulder*-Aufnahme von Cem begrüßen sich Pia, Zehra und Cem und alle drei gehen aus dem Bild. Bei der nächsten Einstellung laufen Pia, Cem und Zehra frontal auf die Kamera zu, Pia steigt ins Auto ein. Währenddessen fragt Cem Pia, wie sie das Wochenende

bei den Großeltern verbracht hat. Daraufhin zeigt Pia ihre Kette, die sie von ihrer Oma zur Taufe geschenkt bekommen hat. Mit dem gleichen Kameragang blickt Cem auf Zehra, die sich, sichtlich erzürnt über den Eingriff in die religiöse Erziehung Pias, rasch zu der Haustür der Familie Unger begibt. In der nächsten Szene betritt Zehra die Wohnung der Familie Unger. Die Kamera verfolgt Zehra bis sie mit einer *over-the-shoulder*-Aufnahme Familie Unger gegenübersteht. Die Auseinandersetzung über die insgeheim veranstaltete Taufe, die gegenseitigen Vorwürfe und Vorurteile werden mittels aneinandergeschmittener *over-the-shoulder*-Aufnahmen von Cem oder Zehra und von Frau Unger dargestellt.

Diese Szene kann als ein Beispiel für die im Film immer wiederkehrenden ästhetischen Elemente und die räumliche Anordnung der Figuren herangezogen werden. Bei den Begegnungsmomenten wird die räumliche Anordnung der Figuren im Film oftmals so konzipiert, dass sich die Familien auf der Ebene der horizontalen Handlungsachse gegenüberstehen. Dabei fungieren das *over-the-shoulder*-Prinzip und die Haustür der Familie Unger als eine Grenze oder Trennung der Lebenswelten, der kulturellen und sozialen Identitäten. Die ästhetischen Elemente reproduzieren in ihrer Bildlogik die Trennung von ‚muslimisch‘ und ‚biodeutsch‘ auf der visuellen und ästhetischen Ebene.

Nichtsdestotrotz durchziehen den Film in seinen Bildlogiken hinsichtlich der Positionalisierungen der Figuren im Verhältnis zum Bildraum Momente, die diese Logik unterbrechen. Ein Beispiel für den Bruch der Bildlogik ist die Szene, in der Cem das Mädchen Pia den Großeltern übergibt. Die Begegnung mit der Familie Unger findet vor deren Haustür statt. Cem trägt Pia auf dem Arm. Als sie an der Haustür ankommen, öffnet Herr Unger die Tür und steht einen Schritt vor seiner Frau, um Pia von Cem abzunehmen. Frau Unger ist ebenfalls auf dem Bild zu sehen, doch diesmal hinter ihrem Ehemann. Der Film positioniert die Figuren in dieser Übergabeszene anders als in den erwähnten Szenen: Die Figuren befinden sich alle innerhalb der Kadrage. Die Figuren stehen quasi quer zur Blickrichtung der Kamera, sodass alle drei in demselben Bildraum enthalten sind. Im Vergleich zu den anderen Begegnungsszenen können wir daher nicht von einer bildästhetischen Trennung von muslimischen und ‚biodeutschen‘ Figuren reden. Die Kamera befindet sich in einer Position, in der die Kamera nicht entlang der Handlungsachse nur jeweils die anderen Figurenpaare zeigt. Dieses Moment der Figurenkonstellation kann als ein Bruch in der Logik der Positionalität der Figuren

gedeutet werden. Durch die räumliche Anordnung der Figuren zerfällt die Dichotomie und Trennung von muslimischen und ‚biodeutschen‘ auf der bildästhetischen Ebene. Unabhängig davon, dass im Hinblick auf die Handlung in dieser Szene keine plakative Antithese gebildet wird, ermöglicht allein diese Differenz in der Logik der Positionalität der Figuren die Herstellung anderer Empfindungsqualitäten. Würden Zuschauer*innen vorher noch stets antagonistische *over-the-shoulder*-Blickpositionen angeboten, in denen die Kamera fast frontal auf das jeweils andere Paar blickte, löst sich diese Logik der Positionalität von Kamerablick, Figurenblick und Zuschauer*innenblick auf und gibt den Raum für andere Haltung, Empfindungen und Inverhältnissetzungen zwischen Zuschauer*innen und Bildern frei.

Auch wenn hier kein Bruch in der narrativen Logik hergestellt wird, so erlaubt die Überlegung nach der Positionierung in der Szene doch für den Bruchteil von Sekunden eine Fluktuation in der Logik der Positionalität wiederzufinden. In der Ökonomie der Positionalitäten dieser Begegnungsszenen zwischen den antagonistischen Figuren, die durch eine mise en scène bestimmt war, in der die Inverhältnissetzung von Kadrage und Figuren stets eine der Gegenüberstellung ist, stellt diese wenige Sekunden dauernde Einstellung ein Ausnahmement dar: Während der Aufnahmewinkel in allen anderen Szenen nahezu durchgehend aus einer fast rechtwinkligen Aufnahmesituation besteht, bleibt die Kamera in dieser Übergabeszene anders zurück. Die Kamera bewegt sich nicht hinter die Figur von Cem, um das Paar Unger ihm gegenüberzustellen, so wie es in den anderen Begegnungsszenen der Fall ist. Die Kamera bleibt bei den vier Figuren bis Pia durch das Entfernen durch ihren Großvater aus der Kadrage verschwindet. Sie gleitet nicht in das Dunkel des Hausflures zurück, das Cem eigentlich erblickt. Pias Verschwinden ist für die Zuschauer*innen ein anderes visuelles Ereignis als es eines für Cem ist. Indem die Kamera sich dafür entscheidet, frontal auf Frau Unger und ihr Verhältnis zu Cem zu blicken, löst es die bildräumliche Reproduktion der differierenden Logik zugunsten einer Konzentration auf das interpersonelle Verhältnis aller Figuren auf. Es geht nicht darum, diese Szene als eine Unterminierung der Repräsentationslogik zu verstehen. Vielmehr figurieren die wenigen Sekunden hier eine soziale Inverhältnissetzung, die wider der Logik der Positionalität entsteht. Diese Inverhältnissetzung ‚macht‘ etwas anderes als es die Szenen zuvor tun. Insofern korrespondiert mit der Ökonomie der Positionalisierungen eine Modulation der Empfindungsqualitäten im Sichtungsvorgang des Films mit den sozialen

Inverhältnissetzungen, die sich vor allen Dingen erst über eine Untersuchung der filmästhetischen Qualitäten bestimmen lassen.⁶⁵

Dass die bildräumliche Gegenüberstellung keine obligatorische Strategie für die bildräumliche Reproduktion einer sozialen Trennung ist, zeigt sich auch in der Schaukszene, die zugleich eine Krisenszene darstellt. Die Normalen arbeiten der Identifikation zu. Der Überblicksblick bzw. der Beobachterblick bei der Schaukszene, der die beiden Paare im Streit um Pia zeigt, positioniert die Zuschauer*innen in einer souveränen Position als Überblickende, die den Konflikt zwischen den Parteien beobachten. In dem kurzen Moment des Innehalten aller fünf Beteiligten zeigt sich die antagonistische soziale Konsolidierung. Indem die Zuschauer*innen ein Bündnis mit dem außenstehenden Objektivitätsblick einhergehen und mit der kompositorischen Bildlichkeit konfrontiert sind, bildet sich im Moment der Sichtung jener Szene des Films ein Soziales, das die Beherrschbarkeit über den repräsentierten Konflikt geradezu repräsentationspolitisch exzessiv werden lässt. Zuschauer*innen werden zu Zeugen eines Konflikts, in dem der prä-diskursiv entworfene Konflikt von ‚Muslimen‘ und ‚Deutschen‘ um ein – von uns analytisch hier noch ausgeklammert, aber vom Film her als künftige und zu entwerfende ‚Deutschheit‘ angelegt – Begehrensobjekt bildlogisch kompositorisch hergestellt wird. Insofern betrachten wir die Szene von der Begegnung an der Schaukel zwar hinsichtlich der Logik der Positionalität als Ausnahmezene⁶⁶. Ihre Kompositorik arbeitet jedoch jenen sozial-separierenden Effekten der bildräumlichen Trennung durch die steilwinkligen *over-the-shoulder*-Aufnahmen zu. Der Überblicksblick doppelt sich noch in der Endszene des Films, der ein ambivalentes politisches Verhältnis entwirft: Es ist ein überhistorischer Machtblick, der den Überblick über die vereinten sozialen Verhältnisse entwirft. Er ist abgekoppelt von einer Geschichtlichkeit, die sich noch zwischen den Körpern der Figuren und als Teil von ihnen bewegte, die Teil einer Nähe war: Die Kamera distanziert sich durch einen Zoom-Out so sehr, dass die Geburtstagsfeier als Panorama einer scheinbar erzwungenen Harmonie erscheint. Die Rahmen der Tür entwerfen den Einblick in den Raum als Verdopplung der ikonischen Differenz, wodurch die Bildhaftigkeit jener Einstellung zugleich auch als Distanzverhältnis weil medienreflexiv sichtbar wird. Und doch erscheint dieser letzte Panoramablick aufgrund seiner Positionierung in extensiver Distanz

65 Vgl. Kappelhoff 2008.

66 Eine andere Ausnahmezene bildet die Beerdigungsszene, auch hinsichtlich der Berührungslgik.

als der panoptische Blick einer integrationspolitisch motivierten überhistorischen Vision eines interkulturellen und intergenerationellen Miteinanders.

Dieser kurze Einblick in die visuellen Logiken im Verhältnis zu den repräsentationslogischen Charakteristika sollte die Notwendigkeit nach einer Auseinandersetzung um die ästhetischen Besonderheiten deutlich machen. Wie sehr diese Verhältnisse nicht nur von ästhetischen, medientheoretischen, sondern auch kulturtheoretischen Aspekten heimgesucht sind, wird dann deutlich, wenn man das Wechselverhältnis von Ästhetik, visueller und sozialer Kultur verdeutlicht. Das wird besonders augenfällig an einer Instanz im Film, die bislang noch völlig unartikulierte blieb: dem Mädchen Pia. Sie wird wegen ihrer unentwegten Tauschbarkeit zum symbolischen Nullwert, auf dem der Konflikt des uneinlösbaren Austauschs (Gabentausch) ausge tragen wird. Die Geschichte der Migration, im Sinne einer Zirkulation von Sinn, findet ihre hybriden Momente in jenem Dritten, das die Kindsfigur der Pia in dem Film zu sein und zu werden scheint.⁶⁷ Das Verhältnis der Blicke, der Körper, der Bewegungen und der Farb- und Lichtintensitäten etc. spielt in diese Zirkulation des Sinnes nicht nur als überflüssiges Beiwerk hinein, sondern als konstitutives Moment der Vernehmbarkeit.

Analytische Screenshots „Das deutsche Kind“ (NDR, 2017)

Begegnungsszene I



Die Ungers treffen zum ersten Mal auf die Baltas. Die Großeltern sind gekommen, um Pias Sachen aus der Wohnung ihrer verstorbenen Mutter abzuholen.

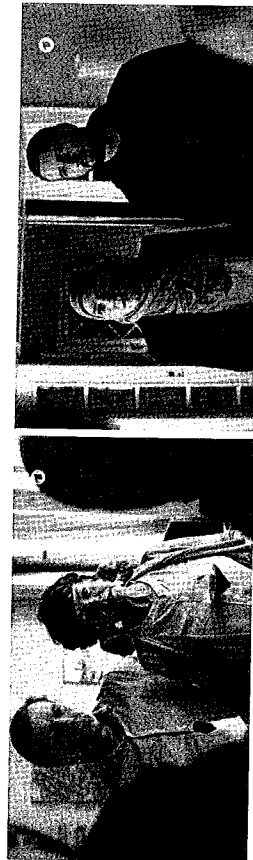
67 Zur Theorie des Kindes als hybridem ästhetischem „mediator“ siehe Henzler 2018.

Begegnungsszene 2



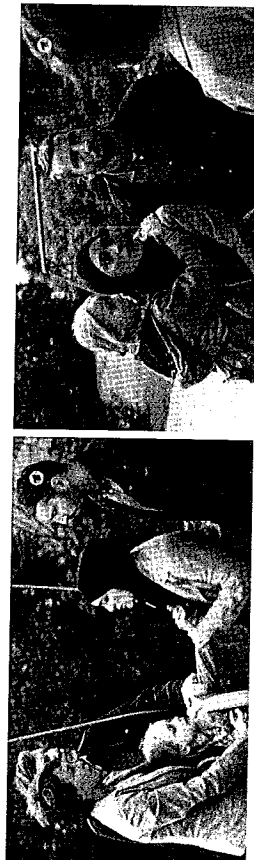
Nachdem den Baltas testamentarisch das Sorgerecht für Pia ausgesprochen wurde, holen sie Pia von ihren Großeltern ab.

Begegnungsszene 3



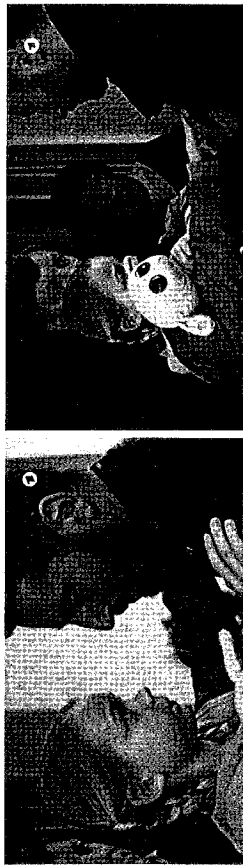
Die Baltas konfrontieren die Ungers mit der unabgesprochenen Taufe, die sie für Pia arrangiert haben.

Begegnungsszene 4



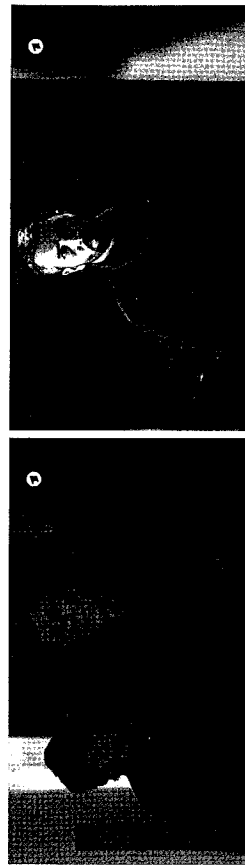
Nachdem Pia unabgesprochen durch die Großeltern von der Schule abgeholt wird, bestehen die Baltas auf ihrem Sorgerecht und der Rückgabe von Pia.

Begegnungsszene 5



Cem muss Pia den Ungers übergeben, die sich das Sorgerecht gerichtlich erstritten haben.

Begegnungsszene 6



Nachdem Pia verschwunden ist, holt Cem Frau Unger von ihrem Zuhause zur gemeinsamen Suche des Mädchens ab.

Endszene Geburtstagsfeier



Das persönliche Ende zeigt die Ungers beim Besuch von Pias Geburtstag und schließt mit einer Panoramaaufnahme, die die gesamte Familie zeigt.

Übersicht zu Migrationsfilmen und -serien im deutschsprachigen Raum

TV-Serie

Titel	Jahr	Land	Regie Idee	Sender
Unsere Nachbarn, die Baltas	1983	DE	Yüksel Pazarkaya	WDR
Familie Korkmaz	1988	DE	Erman Okay	WDR
Zwei Schlitzohren in Antalya	1991	DE	Dieter Kehler, Marco Serafini	ARD
Ein starkes Team	1994	DE	Konrad Sabrautzky u. a.	ZDF
Alarm für Cobra 11	1996	DE	Hermann Joha u. a.	RTL
Polizeiruf	2000	DE	Dietmar Klein u. a.	ARD
Alle lieben Jimmy	2005	DE	Tac Romey	RTL
SOKO 5113	2005	DE	Werner Siebert u. a.	ZDF
Türkisch für Anfänger	2006	DE	Bora Dağtekin u. a.	ARD
Rennschwein Rudi Rüssel	2008	DE	Rolf Wellingherhof, Wolfgang Groos	WDR
Mordkommission Istanbul	2008	DE	Michael Kreindl u. a.	ARD
Tatort - Batu Cenk (Hamburg)	2008	DE	Florian Baxmeyer	NDR
Tatort - Borowski (Hamburg)	2010	DE	Claudia Garde u. a.	NDR
Nachtschicht	2012	DE	Lars Becker	ZDF
Tatort - Tschiller und Gümer (Hamburg)	2013	DE	Christian Alvert	NDR
Heiter bis tödlich: Koslowski & Haferkamp	2013	DE	Thomas Durchschlag u. a.	WDR
Sibel & Max	2015	DE	Ulrike Hamacher u. a.	ZDF
Einfach Rosa	2015	DE	Michael Karen u. a.	ARD
Jerks	2017	DE	Christian Ulmen	Max - dome/ Pro7
4 Blocks	2017	DE	Marvin Kren	TNT
Dogs of Berlin	2018	DE	Christian Alvert	Netflix

TV-Filme

Titel	Jahr	Land	Regie Idee	Sender
Shirins Hochzeit	1977	DE	Helma Sanders-Brahms	WDR
Zuhause unter Fremden	1979	DE	Peter Keglevic	SFB/ORF
Treffer	1984	DE	Dominik Graf	WDR
Feuer für den großen Dra- chen	1984	DE	Eberhard Itzenplitz	SFB/ARD
Die Abschiebung	1985	DE	Marianne Lüdcke	ZDF
Drachenfutter	1987	DE	Jan Schütte	ZDF
Sommer in Mezra	1991	DE	Hussi Kutlucan	ZDF
Happy Birthday, Türke!	1991	DE	Doris Dörrie	ZDF
Dunkle Schatten der Angst	1993	DE	Konstantin Schmit	ZDF/ Arte
Geschwister	1998	DE	Thomas Arslan	ZDF
Ich Chef, du Turnschuh	1998	DE	Hussi Kutlucan	ZDF
Kurz und Schmerzlos	1998	DE	Fatih Akan	ZDF
Aprilkinder	1999	DE	Yüksel Yavuz	ZDF
Dealer	1999	DE	Thomas Arslan	ZDF
Auslandstournee	2000	DE	Ayşe Polat	ZDF
Der schöne Tag	2001	DE	Thomas Arslan	ZDF
Club der Träume/Türkei	2002	DE	Berno Kürten	ZDF
Kleine Freiheit	2002	DE	Yüksel Yavuz	ZDF
Alles getürkt	2002	DE	Yasemin Şamdereli	Pro7
Anam - Meine Mutter	2003	DE	Buket Alakus	ZDF
Karamuk	2003	DE	Verena S. Freytag	WDR
Für immer verloren	2003	DE	Uwe Janson	Sat.1
Drei gegen Troja	2004	DE	Hussi Kutlucan	ZDF
En Garde	2004	DE	Ayşe Polat	ZDF
Folge der Feder	2004	DE	Nuray Sahin Mard	ZDF
Saniyes Lust	2004	DE	Verena S. Freytag	ZDF
Zeit der Wünsche	2005	DE	Rolf Schübel	WDR/BR
Eine andere Liga	2005	DE	Buket Alakus	ZDF
Meine verrückte türkische Hochzeit	2006	DE	Stefan Holtz	Pro7
Wut	2006	DE	Züli Aladağ	WDR
Alles bleibt anders	2006	CH	Güzin Kar	SRF
Luks Glück	2009	DE	Ayşe Polat	ZDF

Abgebrannt	2009	DE	Verena S. Freytag	ZDF
Shahada	2010	DE	Burhan Qurbani	ZDF
Liebeskuss am Bosphorus	2011	DE	Berno Kürten	ZDF
Kebab mit alles	2011	AT	Wolfgang Murnberger	ORF/ Arte
Marco W. – 247 Tage im türkischen Gefängnis	2011	DE	Oliver Dommengot	Sat. 1
Küma	2012	AT	Umut Dağ	ORF
Schlaflös in Istanbul	2013	DE	Marcus Ulbricht	ZDF
Küçüküskind	2013	DE	Christoph Schnee	ZDF
Die Freischwimmerin	2014	DE	Holger Barthel	ORF/ MDR
Krüger aus Almanya	2015	DE	Marc-Andreas Borchert	ARD
Die Neue	2015	DE	Buket Alakus	ZDF
Ein Fisch namens Liebe	2015	DE	Hansjörg Thurn	ZDF
Leberkäseland	2015	DE	Nils Willbrandt	ARD
Kommissar Pascha	2016	DE	Sascha Bigler	BR
Bierleichen (Kommissar Pascha)	2016	DE	Matthias Steurer	BR
NSU: Die Opfer – Vergesst mich nicht	2016	DE	Züli Aladağ	WDR/ MDR
NSU: Die Täter – Heute ist nicht alle Tage	2016	DE	Christian Schwochow	SWR/ MDR
NSU: Die Ermittler – Nur für den Dienstgebrauch	2016	DE	Florian Cossen	BR/MDR
Letzte Ausfahrt Gera	2016	DE	Raymond Ley	ZDF
Der Hodscha und die Piepenkötter	2016	DE	Buket Alakus	WDR
Plötzlich Türke	2016	DE	Isabel Braak	NDR
Bruder – Schwarze Macht	2017	DE	Randa Chahoud	ZDF
Brüder	2017	DE	Züli Aladağ	SWR
Kebab extrascharf!	2017	AT	Wolfgang Murnberger	ORF/ Arte
Herrgott für Anfänger	2017	DE/ AT	Sascha Bigler	BR/ORF
Das deutsche Kind	2018	DE	Umut Dağ	NDR

Vom Radio-Sketch zum akustischen Heimatspeicher

Ludwig Manfred Lommel und seine schlesische Rundfunkreihe „Neues aus Runxendorf“

Alina Laura Just und Hans-Ulrich Wagner

Der vorliegende Aufsatz untersucht die sich wandelnden kommunikativen Funktionen einer traditionsreichen unterhaltenden Hörfunksendereihe – den Szenen und Dialogen fiktiver Figuren im erfundenen schlesischen Ort Runxendorf. Ihr Autor war Ludwig Manfred Lommel, der diese seit den 1920er Jahren verfasste und vortrug. Im Folgenden wird dargelegt, wie diese lustigen regionalen Sketche und Gespräche schnell populär wurden. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der damit einhergehenden Neuordnung der Grenzen in Mittel- und Osteuropa durch die alliierten Siegermächte wurde Schlesien polnisches Staatsgebiet. In Westdeutschland wurden heimatische Erinnerungen realisiert, so dass gefragt wird, welche Raumkonstruktionen zurückgelassener Heimat im Radioprogramm entworfen wurden und welche Rolle die Sprechsprache, vor allem die Idiomatik und der Dialekt, im akustischen Medium spielte. Paul und Pauline, das schlesische Ehepaar aus dem fiktiven Runxendorf, wurden – so die These – in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit zu einem akustischen Heimatspeicher.

Methodisch bringt die Untersuchung programmgeschichtliche Ansätze mit Forschungen der Zeitgeschichte zu Flucht und Vertreibung zusammen. Außerdem ordnet sie sich den Memory Studies zu, indem sie die Rolle der Medien für gesellschaftliche Erinnerungsprozesse hinterfragt, nicht zuletzt mit Hilfe der in den letzten Jahren erarbeiteten Standards der Sound History.

Die 47. Jahrestagung des Studienkreises fand im Juni 2017 in Kooperation mit der *Deutschen Welle* (DW) und der Beauftragten der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration in Bonn statt. Im Mittelpunkt stand die Rolle der Medien in gesellschaftlichen, kulturellen und ökonomischen Vermittlungsprozessen zwischen Migranten und Einheimischen. Das vorliegende Sonderheft der Zeitschrift *Rundfunk und Geschichte* versucht mit drei theoretisch-analytischen Beiträgen sowie empirischen Bestandsaufnahmen einen Brückenschlag herzustellen zwischen den tagesaktuellen Beiträgen der Jahrestagung und darüber hinausreichenden Überlegungen.

ISSN 0175-4351

Mediale Flieh- und Bindungskräfte: Migration, Identität und Medien

Uwe Breitenborn und Kai Knörr (Hg.)

Sonderheft zur 47. Jahrestagung des Studienkreises
Rundfunk und Geschichte in Bonn 2017

Zeitschrift des Studienkreises Rundfunk und Geschichte e. V.

Inhalt

Seite 5

Mediale Vermittlungsprozesse im Kontext von Migration und Identität
Uwe Breitenborn und Kai Knörr

Seite 9

Migrant*innen auf Sendung: Medieninstitutionen in Deutschland im Wandel
Christine Horz

Seite 27

Das Migrationsdrama „Das deutsche Kind“ (NDR, 2017)
Geschichte, Filmographie und Analyse deutsch-türkischer TV-Produktionen
Ömer Alkm und Hayriye Kapusuz

Seite 55

Vom Radio-Sketch zum akustischen Heimatspeicher
Ludwig Manfred Lommel und seine schlesische Rundfunkreihe
„Neues aus Runxendorf“
Alina Laura Just und Hans-Ulrich Wagner

Seite 69

Gesamtverzeichnis Literatur und Quellen

Seite 78

Über die Autoren

Mediale Vermittlungsprozesse im Kontext von Migration und Identität

Uwe Breitenborn und Kai Knörr

Die 47. Jahrestagung des Studienkreises fand im Juni 2017 in Kooperation mit der *Deutschen Welle* (DW) und der Beauftragten der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration in Bonn statt. Im Mittelpunkt stand die Rolle der Medien in gesellschaftlichen, kulturellen und ökonomischen Vermittlungsprozessen zwischen Migranten und Einheimischen. Der Titel der Tagung „Mediale Flieh- und Bindungskräfte. Migration, Identität und Medien“ formulierte gut den breiten inhaltlichen Rahmen dieser Zusammenkunft. Wie tragen Medien dazu bei, Konzepte von Heimat zu modellieren, Vergemeinschaftungen zu verändern und neue Identitäten zu konstruieren? Welche Rolle spielen der Auslandsrundfunk, Gastarbeitersendungen, Ethno- und Community-Medien? Welche Beispiele sind formatbildend? Wie lassen sich rundfunkhistorische Programmanalysen für die Bewertung heutiger Medienangebote heranziehen? Wie wirken sich die transnationale Verbreitung des Rundfunks und der Online-Medien auf diese Prozesse aus? Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Medienkulturen für integrationspolitische Prozesse ziehen und wie können integrative Effekte gestärkt werden? Diese Fragen wurden facettenreich aus historischer und aktueller Perspektive diskutiert – eine Aktualität, die 2017 noch durchschlagender war, als es heute scheinen mag. Viele Konferenzbeiträge widmeten sich tagespolitischen Zusammenhängen, die zwischen einer Reflexion der aktuellen Ereignisse, pragmatischen und handlungsorientierten Fragestellungen sowie weiterführenden Analysen drifteten. Ein grundsätzliches Anliegen der Tagung bestand darin, das Narrativ von der „Flüchtlingskrise“ zu entschärfen und den Fokus hin zu einem kooperativen, auf Verständigung zielenden medialen Austausch zu lenken.

Der Ort der Tagung war bewusst gesetzt, ist doch die Deutsche Welle mit ihren Programmen maßgeblich an diesen Vermittlungsprozessen beteiligt. Genau dies wurde zum Tagungsauftritt durch Johannes Hoffmann, Leiter der Intendanz der *Deutschen Welle*, herausgestellt. In seiner Keynote skizzierte er die Entwicklungen des DW-Programmangebots im Lichte der letzten Jahre. Deutsche Perspektiven, zumal fachlich kompetente und auf Kooperation abzielende, sind gefragt, gerade auch in Krisenregionen. Das Selbstverständnis der DW habe durch die globalen Umbrüche und Krisenszenarien eine enorme Aktualität erhalten. Hierzu zählen auch der Ausbau der englischsprachigen Programme im Lichte von Brexit und Trump. In Afrika werde die DW hingegen vor allem als "Stimme der Freiheit" und alternative Informationsquelle geschätzt. Gerade auch bei Flüchtlingsthemen gilt die DW als eine wichtige Quelle in den Zielgebieten, um über Potenziale und Risiken einer Migration nach Deutschland informiert zu sein. Medien spielen dabei eine große Rolle, sind sie doch Katalysatoren und Reflektoren gesellschaftlicher Diskurse, wobei sie kooperativ oder desintregativ wirken können.

Die vorliegende Sonderausgabe versucht einen Brückenschlag herzustellen zwischen den tagesaktuellen Beiträgen der Jahrestagung und darüber hinausreichenden Überlegungen, die in Bonn einen breiten Raum einnehmen. So finden sich hier drei theoretisch-analytische Beiträge sowie empirische Bestandsaufnahmen hinsichtlich des Themenkreises der Tagung, die wie ein inspirierender Nachklang zur Tagung gelesen werden können.

Christine Horz fragt, wo denn Flüchtlinge konkret in die Medienarbeit einbezogen sind? Sie kritisiert in ihrem Beitrag unter anderem die permanenten Krisennarrative in der medialen Berichterstattung über Flüchtlinge und Migration und plädierte für deren stärkere Einbindung in die Medienarbeit. Mit der verstärkten Fluchtmigration seit 2015 ist ein facettenreiches Spektrum an Medienangeboten für Migranten neu entstanden. Diese neuen mehrsprachigen Angebote stehen im Widerspruch zur bisherigen deutschen Integrationspolitik und damit verbundenen Medienstrategien, weil muttersprachliche Angebote, so Horz, im öffentlich-rechtlichen Rundfunk eher abgebaut wurden. Ihr Beitrag strebt einen Perspektivwechsel an und nimmt die medial aktiven Migrant*innen und ihre aktuelle Medienbeteiligung auf mehreren Ebenen in den Blick. Anhand theoretischer Überlegungen sowie eigener Untersuchungsbefunde zu Fernsehproduktionen in Offenen TV-

Kanälen früherer Jahre, wird forschungs- und praxisbasiert gefragt, ob und inwieweit transkulturelle Wandlungsdynamiken in öffentlich finanzierten Medien gegenwärtig erkennbar und zukünftig erwartbar sind.

Ömer Alkin und Hayriye Kapusuz legen in ihrem Beitrag den Schwerpunkt auf die Geschichte der türkisch-deutschen Migration im Film, deren bisherige historiographische Aufarbeitung teils recht defizitär geblieben ist. Noch sind keine umfassenden Datenbanken zu den Filmen, Handbücher, historisierende Publikationen oder auch solche theoretisch-methodischen Überlegungen vorhanden, die eine Systematisierung von Filmen zur türkisch-deutschen Migration in Deutschland ermöglichen. Ömer Alkin und Hayriye Kapusuz sehen ihren Beitrag in gewisser Weise als Grundlagenforschung, der sich dieser defizitären Forschungssituation stellt. Sie bieten eine Recherchebasis zu TV-Migrationsfilmen mit türkisch-deutschem Kontext an, auf deren Grundlage ein filmhistorische Systematisierung möglich wird. Dabei reflektieren sie den Forschungsstand zur Geschichte des deutsch-türkischen Kinos als Ausgangspunkt und treiben diese Überlegungen hinsichtlich islamischer Kontexte voran. Die Erweiterung der Geschichte dieses Kinostranges möchte ein filmhistorisches Operationalisierungsangebot sein, das eine Ausgangsbasis für filmwerkbezogene Forschungen in diesem Feld darstellt. Einen weiteren Punkt setzen sie durch ihre filmästhetische Analyse des TV-Films „Das deutsche Kind“ (ARD, 2017), die exemplarisch aufzeigt, wie das Thema Migration und Identität in fiktionalen Medienproduktionen präsent ist.

Alina Laura Just und Hans-Ulrich Wagner vom Hans-Bredow-Institut in Hamburg richten den Blick auf die Frühgeschichte der Bundesrepublik. Sie erinnern in ihrem Beitrag an den schlesischen Unterhaltungskünstler Ludwig Manfred Lommel und seine beispiellose „crossmediale“ Erfolgsgeschichte in den zwanziger und dreißiger Jahren. Mit seiner Rundfunkreihe „Neues aus Runxendorf“ wurde er nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtiger Bestandteil der Erinnerungskultur von Vertriebenen. Die starke Rezeption von Lommels Rundfunksendungen in Vertriebenenkreisen nach 1945 offenbart, wie groß der Bedarf von Flüchtlingen und Vertriebenen nach heimatischen Erinnerungen und gesamtgesellschaftlicher Anerkennung dieser Erinnerung war. Die damalige Zeit war geprägt von einer unsicheren außenpolitischen Gemengelage in Deutschland und Europa, von einer offenen deutschen Frage und existenziellen innenpolitischen Herausforderungen. Analog zu heutigen

Prozessen, musste auch hier ein Konsens langsam und schrittweise ausgehandelt werden, wozu das Massenmedium Rundfunk maßgeblich beitrug.

Mag die vorliegende Ausgabe auch nur ein kleiner Beitrag in einer heftig impulsiv und oft schwierig geführten Debatte sein, so kann sie jedoch inspirativ in mehrfacher Hinsicht sein: die Förderung eines nachdenklichen und anregenden Miteinanders, eine sensible Reflexion auf Medien und Zeitgeschichte und eine griffige Verbindung zwischen Rundfunkhistorie und gegenwartsbezogenen Themen. In diesem Falle widmet sich diese Ausgabe einem Thema, das seit 2015 gesellschaftliche Diskurse, politische Entscheidungen und die Medienkultur in Deutschland dominiert und daher auch von großer Bedeutung für den *Studienkreis Rundfunk und Geschichte* ist.

Migrant*innen auf Sendung: Medieninstitutionen in Deutschland im Wandel

Christine Horz

Die Zuwanderung der flüchtenden Menschen nach Deutschland wird von Politik und Massenmedien häufig als „Flüchtlingskrise“ gerahmt. Jenseits des Krisennarrativs deutet jedoch einiges darauf hin, dass in der Zuwanderung auch erhebliches Potenzial für einen gesellschaftlichen und institutionellen Wandel zu finden ist, der Innovationen, Partizipation und dynamische Prozesse der Transkulturalisierung begünstigt. Der Mediensektor stellt hierfür einen zentralen Bereich dar: Medien, hier mit Fokus auf öffentlich-rechtliche, sind dabei sowohl Beobachter, als auch Sozialisationsagenten durch die Schaffung von Identifikationsangeboten. Die negative Repräsentation verschiedener Gruppen in den Medien kann mit als ausschlaggebend für Stereotype und Vorurteile betrachtet werden, die in der Gesellschaft zirkulieren.¹ Demgegenüber wird der Zugang zu Medien als bedeutende, wenn nicht als die bedeutendste kulturelle Ressource unserer Zeit betrachtet.²

Mit der verstärkten Fluchtmigration seit 2015 ist ein beachtliches Spektrum unterschiedlicher Medienangebote für Migranten neu entstanden. Öffentlich-rechtliche Angebote wie „WDR for you“ oder „SWR refugees“ bieten praktische Hilfen und Informationen sowie die journalistische Aufbereitung des politischen Tagesgeschehens präsentiert von und in den Sprachen der Geflüchteten an. Diese neuen mehrsprachigen Angebote stehen in Widerspruch zur bisherigen deutschen Integrationspolitik und damit verbundenen Medienstrategien. Diese Politik zielte deutlich auf eine zu erbringende Integrationsleistung durch die Einwanderer ab und hat bislang dazu geführt hat, dass muttersprachliche Angebote im öffentlich-rechtlichen Rundfunk kontinuierlich abgebaut wurden.

1 Vgl. Hafez, Richter 2007.

2 Klaus, Lünenborg 2004.