



Ömer Alkin

# Die visuelle Kultur der Migration

Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung  
des Migrationskinos

[transcript]

■ Postmigrantische Studien

**Aus:**

*Ömer Alkin*

**Die visuelle Kultur der Migration**  
Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung  
des Migrationskinos

Dezember 2019, 628 S., kart., 227 Farbbabb., 81 SW-Abb.

59,99 € (DE), 978-3-8376-5036-5

E-Book:

PDF: 59,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5036-9

Worin besteht eine visuelle Kultur der Migration? Ömer Alkin liefert hierfür die erste umfassende Geschichte und Analyse des ›deutsch-türkischen Kinos‹. Mit seinem Konzept der »Polyzentrierung« macht er die populären Yesilçam-Filme aus der Türkei in der Historie des Genres sichtbar und wendet sich so gegen eurozentrische und epistemologisch vereinseitigende Modelle. Die postkolonialtheoretisch informierte Auseinandersetzung mit der Historie mündet so in medientheoretische Reflexionen: Ästhetische und kulturtheoretische Analysen zeigen, als *was* Migration in den Filmkulturen überhaupt sichtbar wird. Dabei werden die populären Filme zu »denkenden Medien«, die zu grundlegenden Erkenntnissen für die Bestimmung einer visuellen Kultur der Migration führen.

**Ömer Alkin** ist Medien- und Kulturwissenschaftler sowie Filmemacher und lebt in Köln und im Ruhrgebiet. Neben zahlreichen Tätigkeiten in den Bereichen Interkulturalität, Audiovision und Digitalisierung war er an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, der Westfälischen Hochschule Gelsenkirchen sowie der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg beschäftigt und war Stipendiat des BMBF-finanzierten Begabtenförderwerks Avicenna Studienwerk e.V.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5036-5](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5036-5)

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

<b>Vorwort: »Epistemischer Ungehorsam«</b> .....	<b>11</b>
<b>Vorwort: Wir sind nie transkulturell gewesen</b> .....	<b>13</b>
<b>Danksagung</b> .....	<b>17</b>
<b>Hinweise für die Leser_innen</b> .....	<b>21</b>
<b>Einleitung</b> .....	<b>23</b>
Kommunikationsvektoren: Phatische Funktion und Übersetzung .....	27
Erste Forschungshistorie .....	28
Logotektonik der Arbeit: Makroebene .....	30
Logotektonik der Arbeit: Mikroebene .....	33
Visuelle Kultur der Migration? – Analysefokus der Arbeit.....	38
Zurück zu den Kommunikationsvektoren .....	44
<b>1. Prolegomenon: Forschen im Ästhetischen, das Ästhetische im Forschen</b> .....	<b>47</b>
1.1. Wissenschaftstheoretische Explikationen zum Forschen am Film .....	48
1.1.1. Sichtbarmachungen in der Filmwissenschaft: Zwischen Meta- und Pataphysik.....	48
1.1.2. Variabilitäten im Untersuchungssetting: Aisthetisches im Forschen am Film .....	52
1.2. Filmwissenschaft und <i>Science and Technology Studies</i> : Forschen zum Forschen .....	59
1.3. Zum Untersuchungsdesign der Arbeit: Hinweise zu den Operationalisierungen .....	63
1.3.1. Intelligibler Theorien- und Methodenpluralismus.....	63
1.4. Überleitung in den Historisierungsteil .....	64

# TEIL I: Polyzentrierung des ›deutsch-türkischen Kinos‹

<b>2. Historische Rückvergewisserung I: Das ›deutsch-türkische Kino‹</b> .....	<b>69</b>
2.1. Die wissenschaftliche Konstruktion des ›deutsch-türkischen Kinos‹ .....	69
2.2. Das ›deutsch-türkische <i>Betroffenheitskino</i> .....	75
2.2.1. Ensemble I: Betroffenheitskino der 1970er – Gastarbeiter_innenfilme .....	76
2.2.2. Ensemble II: Betroffenheitskino der 1980er – (Des)Integrationskino.....	83
2.2.3. Zwischenresümee.....	93
2.3. Das neue ›deutsch-türkische Kino‹ .....	95
2.3.1. Ensemble III: »Pleasures of Hybridity« als liminale Phase (1990er).....	101
2.3.2. Ensemble IV: Nachwehen & Exzeption Fatih Akın (2000er).....	108
2.3.3. Ensemble V: Betroffenheit, Culture Clash, Post-Migration (2000-2010er).....	116
2.3.4. Epistemologische Vereinseitigung: Blinder Fleck ›türkisches Kino‹.....	127
<b>3. Historische Rückvergewisserung II: Der ›türkische Emigrationsfilm‹</b> .....	<b>131</b>
3.1. Kritik der wissenschaftlichen Konstruktion des türkischen Emigrationsfilms .....	131
3.2. Der ›türkische Emigrationsfilm‹ in der Yeşilçam-Phase .....	137
3.2.1. Vorstory I: Kemalismus und die Entstehung einer nationalen Kinematographie .....	137
3.2.2. Vorstory II: Die Entstehung des Yeşilçam-Kinos und die Binnenmigrationsfilme.....	145
3.2.3. Ensemble I: Migrationskino in der High-Yeşilçam-Phase I (1960er).....	155
3.2.4. Ensemble II: Migrationskino in der High-Yeşilçam-Phase II (1970er).....	157
3.2.5. Ensemble III: Migrationskino in der Late-Yeşilçam-Phase (1970-1980er).....	161
3.2.6. Ensemble IV: Migrationskino in der Post-Yeşilçam-Phase (1990-2010er).....	167
<b>4. World, Transnational und Polycentric Cinema: Neuverortungen des ›deutsch-türkischen Kinos‹</b> .....	<b>171</b>
4.1. Der ›türkische Film‹: <i>World Cinema</i> .....	172
4.1.1. Einleitung: Der schwierige geopolitische Ort der Türkei .....	172
4.1.2. Zur Rezeption der türkischen Filmgeschichte .....	173
4.1.3. Türkei im <i>World Cinema</i> : Eurozentrismus und Orientalismus .....	174
4.1.4. <i>World Cinema</i> : Geschichte und Kritik .....	177
4.1.5. Differenz zum <i>Third Cinema</i> .....	179
4.2. »Flexible Geographien«: Von der ›Welt‹ zu den ›Regionen‹.....	181
4.3. Zwischenresümee .....	186
4.4. Das ›deutsch-türkische Kino‹: <i>Transnational Cinema</i> .....	187
4.4.1. <i>Transnational Cinema</i> : Transkulturalität oder Critical Transnationalism? .....	187
4.4.2. Fortwirken des Eurozentrismus?.....	191
4.5. Verloren zwischen <i>World</i> und <i>Transnational Cinema</i> ? – Für ein inklusives Modell des ›deutsch-türkischen Kinos‹.....	195

## TEIL II: Filmische Konstruktionen der Migration im High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre

<b>5. Methodisches: Visuelle Kultur und die Medialität des Films</b> .....	<b>201</b>
5.1. Film und Soziales: Überlegungen zur Medialität des Films .....	201
5.2. Die visuelle Konstruktion des Sozialen – Wider dem ›Inhaltismus‹ .....	203
5.3. Grundüberlegungen zur Untersuchungsstruktur .....	206
5.3.1. Drei heuristisch gewonnene Relationsbestimmungen:	
Die minimale Ereignisstruktur von Emigration .....	209
<b>6. Figuration I: Abwesenheit und die Home Group</b> .....	<b>213</b>
6.1. Einige Vorwegnahmen.....	221
6.2. Abwesenheitssequenz I: DAVARO (1981) – Die Produktion der <i>home group</i> .....	224
6.2.1. Filmanalytische Beschreibung – DAVARO .....	224
6.2.2. Die Entfaltung der <i>home group</i> in DAVARO.....	228
6.2.3. Konstruktionen des Emigranten in Absenzszenen:	
Suggestive Verbalisierungen .....	238
6.3. Die filmische Konstruktion der <i>Heim</i> zusammenhänge: Migration und Film .....	242
6.4. Abwesenheitssequenz II: KARA TOPRAK (1973) – Die paradigmatische Heimkonstellation .....	245
6.4.1. Eine kleine Geschichte des Dorffilms .....	247
6.4.2. KARA TOPRAK als Dorffilm.....	251
6.4.3. Plot von Kara Toprak .....	253
6.4.4. Filmanalytische Beschreibung – KARA TOPRAK.....	254
6.4.5. Die (Ur-)Szene der Emigrantenrückkehr: (Er-)Wartende Eltern.....	255
6.4.6. Räume der Verfremdung – Emigration als Alteritätsdiskurs .....	265
6.5. Abwesenheitssequenz III: OĞLUM OSMAN (1973) – Erinnerungen und Preservation .....	273
6.5.1. OĞLUM OSMAN als <i>Millî Sinema</i> .....	276
6.5.2. Die Sichtbarmachung der Westernisiertheit eines Bildungsmigranten.....	282
6.5.3. Beschreibung: Absenzsequenz .....	284
6.5.4. Das Prinzip der Konservierung – Emigration und Preservation(-sbild).....	288
6.5.5. Von der Abwesenheit zur Anwesenheit – Überleitung .....	296
<b>7. Figuration II: Anreise</b> .....	<b>305</b>
7.1. Einleitung: Der Emigrationsfilm <i>Acı Zafer</i> .....	307
7.1.1. Der Plot von ACI ZAFER .....	308
7.1.2. Andersmachung des Emigranten: kurzer Exkurs .....	309
7.2. Zur Struktur des Kapitels.....	313
7.3. Anreisesequenz I: ACI ZAFER (1972) – Zug, Dorf, Teestube, Andersmachung .....	315
7.3.1. Sichtbarmachung transnationaler Migration: Der Zug.....	316
7.3.2. Deiktika als Sichtbarmachungsinstanzen von Dorf, Reise und Lokalitäten .....	317
7.3.3. Teehaus als Eintrittsmarker und Herstellung des ersten heteronormativen, ordnungsindizierenden Orts .....	318
7.3.4. Und doch: Eine ›stille‹ Differenzmarkierung der Andersheit .....	319

7.4.	Anreisesequenz II: KARA TOPRAK (1973) – Räume der Soziohierarchie.....	321
7.4.1.	Anreiseszene in KARA TOPRAK.....	321
7.5.	Anreisesequenz III: BALDIZ (1975) – Präsentationsraum des <i>Visual Othering</i> .....	323
7.5.1.	Die Abwesenheitssequenz in BALDIZ: Ein Mini-Re-Exkurs.....	326
7.5.2.	Der Plot von BALDIZ.....	328
7.6.	Anreisesequenz IV: ÖFKENİN BEDELI (1973) – Akusmatik und Ambiguitäten der Migration.....	330
7.6.1.	Der Plot von Öfkenin Bedeli.....	333
7.6.2.	Anreisesequenz: Akusmatik der Blicke und Ambiguitäten der Migration.....	335
7.7.	Zwischenresümee: Das Zeigen der Reise als spurhafte Sichtbarmachung der Migriertheit.....	340
7.8.	Anreisesequenz V: VAHŞI ARZU (1972) – Migration als Eintritt in den Bildraum.....	341
7.8.1.	Yavuz Figenlis Emigrationsfilme und der migrantische Videomarkt.....	341
7.8.2.	Plot VAHŞI ARZU.....	343
7.8.3.	Filmanalytische Beschreibung – Anreisesequenz.....	344
<b>8.</b>	<b>Figuration III: Ankunft.....</b>	<b>353</b>
8.1.	Blicksequenz I: ACI ZAFER (1972) – Blickpolitiken als sexuelle Politiken.....	359
8.2.	Blicksequenz II: DÖNÜŞ (1972) – Andersmachung des Emigranten.....	363
8.2.1.	Asthetische Transformation: Regisseurin-Werden – Ein Exkurs.....	366
8.2.2.	Ästhetische Materialität und die Differenz von Auge und Blick in der Welterzeugung.....	377
8.2.3.	Filmanalytische Beschreibung – DÖNÜŞ.....	381
8.2.4.	Die visuelle Konstruktion als Produktionsmoment einer Stereotype.....	386
8.3.	Blicksequenz III: ALMANYA'DA BİR TÜRK KIZI (1974) – Arabesk und Blickkrise.....	392
8.3.1.	»Ich habe gehört, du hast vergessen...« – Ein Arabeskefilm zur Emigration.....	393
8.3.2.	Arabeskefilm und <i>Gurbet</i> – Das türkische Migrationsgenre schlechthin?.....	394
8.3.3.	Filmanalytische Beschreibung – ALMANYA'DA BİR TÜRK KIZI.....	404
8.3.4.	Analyse: Zoom, Zoom, Zoom – Blickbegegnung als Blickkrise.....	406
8.3.5.	Zweiteilung – Raumproduktion im Film und Migration.....	416
8.3.6.	Plot von ALMANYA'DA BİR TÜRK KIZI: Ein Frauen-Arabeskefilm.....	420
8.4.	Blicksequenz II (Fortsetzung): DÖNÜŞ (1972) – Schirme.....	423
8.4.1.	Das auseinanderklaffende Sehen zwischen Gülcan und Zuschauer_innen.....	423
8.4.2.	Blickregime I: Das Bild vom ›Deutschländer‹ zwischen Idealbildern.....	426
8.4.3.	Blickregime II: Die Spaltung von Auge und Blick – und der Schirm.....	428
8.4.4.	Blickregime III: Die Geste des Verdeckens.....	436
8.4.5.	Plot en detail – DÖNÜŞ.....	438
<b>9.</b>	<b>Figuration IV: Anwesenheit und Triplet – Migration in den Nationalen Filmprogrammatiken.....</b>	<b>443</b>
9.1.	Nationale Filmprogrammatik I: MEMLEKETİM (1974) als <i>Millî Sinema</i> .....	445
9.1.1.	Das Filmposter I: Dichotomie als Prinzip des <i>Millî Sinema</i> .....	449
9.1.2.	Der Plot: Zwischen Orientalisierung, Okzidentalisation, Turkisierung und Europhilie.....	451
9.1.3.	Die <i>verkehrte</i> Abwesenheitssequenz.....	455
9.1.4.	Okzidentalisation I: Die Rollenspielszene.....	461
9.1.5.	Okzidentalisation II: Çakmaklıs Arbeitsmigrant_innen.....	479

9.1.6.	Okzidentalisation III: Das Reiterstandbild .....	495
9.1.7.	Okzidentalisation IV: Konstruktionen des Westens .....	499
9.1.8.	Das Filmposter II: Dekonstruktion des strukturalistischen Programms.....	512
9.2.	Nationale Filmprogrammatische II: BIR TÜRKE GÖNÜL VERDİM (1969) als <i>Ulusal Sinema</i> .....	517
9.2.1.	Grundthesen einer Filmprogrammatische: <i>Ulusal Sinema</i> (»Das Nationale Kino«).....	517
9.2.2.	Das <i>Ulusal Sinema</i> als Resultat von Refiğs Wandel .....	518
9.2.3.	BIR TÜRKE GÖNÜL VERDİM (1969) als <i>Ulusal Sinema</i> .....	523
9.2.4.	Kritik an der repräsentationslogischen Umsetzbarkeit des <i>Ulusal Sinema</i> .....	543
9.2.5.	<i>Ulusal Sinema</i> und <i>Millî Sinema</i> : Verschieden und doch gleich? .....	547
9.3.	Identitätsmigration: Mediale Gouvernamentalität in den Filmprogrammatischen .....	548
9.3.1.	Identitätsmigration I: Migration von Körpern, Konzepten und Identitäten.....	549
9.3.2.	Identitätsmigration II: Sprunghafte Änderung und Änderungsresistenz - <i>Millî Sinema</i> und <i>Ulusal Sinema</i> .....	557
9.3.3.	Identitätsmigration III: Mediale Gouvernamentalität im Migrationskino.....	562
9.3.4.	Ein Fortdenken »medialer Gouvernamentalität«: Affektivität .....	574
<b>Schluss</b> .....		<b>577</b>
<b>Epilog: Gescheiterte Abreisen</b> .....		<b>581</b>
<b>Literatur- und Quellenverzeichnis</b> .....		<b>587</b>
<b>Filmverzeichnis</b> .....		<b>617</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....		<b>623</b>



## Vorwort: »Epistemischer Ungehorsam«

---

Bis heute steht nicht nur der politische, sondern weitgehend auch der wissenschaftliche Diskurs über Migration zu großen Teilen noch unter dem Leitbegriff der Integration. Diese Situation beruht auf einem spezifischen, im Migrationskontext vorherrschenden Verständnis: Gesellschaften und Kulturen werden idealtypisch als homogene Einheit gedacht, mehr oder weniger explizit wird dabei zwischen zugewanderten Herkunftskulturen und heimischer Mehrheitskultur getrennt. Das scheint auch ein Dilemma der Interkulturellen Bildungsvorstellungen, in denen oftmals das Bild von geschlossenen, eindeutig abgrenzbaren Kulturen weitertradiert wird. Die klassische Migrationsforschung war von Anfang an eine Ausländer- bzw. Fremdhheitsforschung. Nicht Mobilität oder grenzüberschreitende transkulturelle Phänomene standen im Mittelpunkt, sondern Integrationsleistungen, die von Eingewanderten gefordert wurden, um sich in die Aufnahmegesellschaft einzupassen. Aus dieser Perspektive wurden alle Bezüge, die die Menschen zu ihren Herkunftsorten hatten, geradezu reflexartig als desintegrativ eingestuft und abgewertet. Die weitverbreitete Rede von einer kulturellen Zerrissenheit nach dem Muster »morgens in Deutschland – abends in der Türkei« bringt diese öffentliche Dramatisierung zum Ausdruck. Gefordert wurde ein eindeutiges Bekenntnis zur »Mehrheitskultur«. Integration bedeutete mit anderen Worten, sich von Herkunftskontexten völlig zu befreien und auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten vor Ort zu beschränken.

Diese Denkart hat die Migrationsforschung im deutschsprachigen Raum lange Zeit geprägt. Die Trennung zwischen Herkunfts- und Ankunftsgesellschaften führte dazu, dass die mitgebrachten Erfahrungen von Migranten und die Auseinandersetzung mit den Folgen der Auswanderung an den Herkunftsorten fast gänzlich übersehen oder ausgeblendet wurden. Das Auswanderungsgeschehen in den 1960er und 1970er Jahren spielte jedoch auch in den Herkunftsländern nicht nur im Alltagsleben eine wichtige Rolle, sondern war auch ein wesentliches Thema in Film, Literatur, Musik und Kunst. Wenn wir beispielsweise die türkisch-deutsche Migrationsgeschichte wirklich verstehen wollen, brauchen wir einen Zugang, der beide Entwicklungen in die konzeptionellen Überlegungen einbezieht, eine non-dualistische Lesart (vgl. Mitterer 2011), die das Denken über Migration von Polarisierung befreit und breitere Perspektiven auf Migration eröffnet. Dies bedeutet zugleich einen epistemologischen Bruch mit eingespielten

Gewissheiten, eine Idee, die hier als »postmigrantisch« bezeichnet wird. Die Aufmerksamkeit gilt geteilten Geschichten, »unterworfenen Wissen« (Foucault zit.n. Alkin hier im Buch, S. 75), transkulturellen und translokalen Verschränkungen jenseits nationaler Inszenierungen (vgl. Yildiz 2018). Aus dieser Blickverschiebung erscheint die hegemoniale Normalität und die ihr zugrunde liegende lineare Denkweise mit ihrer kategorialen Trennung in Herkunfts- und Ankunftsorte, in Herkunfts- und Aufnahmekulturen zunehmend fragwürdig. Sie weicht der Einsicht in das Arrangement diverser und miteinander verbundener Erfahrungen und Ereignisse.

Hier setzt die vorliegende Untersuchung Ömer Alkins über »Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos« an. Der Autor kritisiert die separierte Betrachtung des »deutsch-türkischen Kinos« und des »türkischen Emigrationsfilms« in der Forschung und plädiert für ein Konzept der »Polyzentrierung« (Teil I), das beide Entwicklungen zusammendenkt. Durch diese Lesart werden die bis dahin kaum beachteten Yeşilçam-Filme der 1970er Jahre in der Geschichte der deutsch-türkischen Filmkultur sichtbar gemacht und neue Zusammenhänge, geteilte Geschichten, Verschränkungen, Brüche und marginalisierte Sichtweisen ins Bewusstsein gerückt, die von den herrschenden Erzählmustern deutlich abweichen.

So bringt Ömer Alkins Arbeit für die »Postmigrantischen Studien« interessante Perspektiven ein, die zwischen »Geschichte« und »Ästhetik« der Migration angesiedelt sind. Indem die Erarbeitung einer »visuellen Kultur der Migration« im Medium Film im Raum steht, wird neben den Geschichten auch die Ästhetik der Migration untersucht. Und dadurch dass auch die Auseinandersetzung mit den Migrationsfolgen in den Herkunftsorten einbezogen wird, geraten am Beispiel des türkisch-deutschen Filmschaffens bisher ignorierte Geschichten ins Blickfeld, erscheinen auch Entwicklungen in der Ankunftsgesellschaft in einem neuen Licht. Es entstehen Zwischenräume (»Transtopien«, Yildiz 2013), in denen Migrationserfahrungen neu geschrieben und repräsentiert werden – eine Art »epistemologischer Ungehorsam« (Mignolo 2019).

*Univ.-Prof. Dr. Erol Yildiz (Reihenherausgeber »Postmigrantische Studien«), Leopold-Franzens-Universität Innsbruck*

#### Literatur

- Mignolo, Walter D. (2019): Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität. Wien: Turia + Kant.
- Mitterer, Josef (2011): Das Jenseits der Philosophie. Wider das dualistische Erkenntnisprinzip. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Yildiz, Erol: Postmigrantische Urbanität: Von der Heterotopie zur Transtopie. Vortrag an der Universität Siegen. <https://www.youtube.com/watch?v=DFasqDoCquY>, Zugriff: 5. August 2019.
- Yildiz, Erol (2018): Vom Methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen. In Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen, hg. Marc Hill und Erol Yildiz, 43-61. Bielefeld: transcript Verlag.

## Vorwort: Wir sind nie transkulturell gewesen

---

Es gehört zu den fragwürdigen Wirkungskräften von Kultur, besser: von kulturellen Praktiken und Selbstverständnissen, dass diesen eine Tendenz zum Dichotomischen, zur Essentialisierung, zum Quasi-Natürlichen zu eignen scheint. Die kulturelle Ordnung der Welt gedanklich so anzulegen und zu praktizieren, dass sie nach Deutungsmustern wie etwa Subjekt/Objekt, Individuum/Gemeinschaft, Mensch/Natur, Realität/Fiktion oder auch dem der Nationalität funktioniert, ist uns allen weitaus geläufiger, als wir es wohl gerne möchten. Anders gesagt: Mit dem Begriff »Kultur« geht eine Wertzuschreibung einher, die schon Adorno in »Kulturkritik und Gesellschaft« einer vielfachen und kritischen Befragung unterzogen hatte, da sie allzu leicht zu Ausschließung und Machtpositionierung führt.

Ist es da besser statt von »Kultur« von »Transkulturalität« zu sprechen? Oder schärfer: nicht nur von ihr »zu sprechen«, sondern sie gedanklich zugrunde zu legen. Ob das »besser« wäre, sei dahingestellt, mindestens aber ist es komplexer und anspruchsvoller in Hinblick auf die Beschreibung und Wahrnehmbarmachung dessen, was uns kulturell ausmacht. Denn wenn ich nicht mehr auf eine positionale Beschreibungsweise von Kultur zurückgreifen möchte, muss ich mich dem gedanklichen, begrifflichen und methodischen Anspruch stellen, Kultur als Gemisch, Gemenge, als relationale und insbesondere generische Form zu erfassen. Das wäre sowohl eine Möglichkeit transkulturellen Denkens, als auch, das Transkulturelle zu denken.

In medienkulturwissenschaftlicher Hinsicht bedeutete dies auch, nicht mehr (nur) menschliches Handeln als konstitutiv für Kultur anzusehen, sondern auch andere agentielle Kräfte zu berücksichtigen. Und tatsächlich stellt ein Denken, das sich nicht nur in Auseinandersetzung mit anthropologischen Systemen schult und entwickelt, sondern ästhetisch-künstlerische Relationen wie Medien und technische Ensembles bzw. Dispositive ebenfalls als eigenständige und einflussreiche Formen des Denkens auffasst (und nicht nur als »Objekte«), Analysemöglichkeiten zur Verfügung, komplexe Akteurnetzwerke zu erfassen, die jene nicht-menschlichen Formen des Denkens auch für (trans-)kulturelle Existenzweisen als konstitutiv erkennbar werden lassen.

Ein solches intellektuelles Arbeiten bzw. Verfahren sieht sich mithin vor das Problem gestellt, einer doppelten Bewegung folgen zu müssen: Jener, die ein vorliegendes kulturanalytisches System (z.B. das der Erörterung, Einordnung und Bewertung eines

Filmkorpus) rekonstruiert und zugleich jener, die aus dieser Lektüre ein eigenes Modell, anhand neuer, vielleicht zunächst kontraintuitiver Begriffe und Methoden entfaltet (z.B. der Polyzentrierung filmischer und interkultureller Konstruktionen).

Ömer Alkin legt mit den zwei Teilen, die sein Buch strukturieren nun sowohl eine gattungstheoretische (Teil I »Polyzentrierung des deutsch-türkischen Kinos«) als auch eine systematisch-begriffliche (Teil II »Filmische Konstruktionen der Migration«) Studie vor, die den zuvor skizzierten Anforderungen zur Analyse transkultureller Konstituenten und Existenzweisen auf beeindruckende Weise, ja, nicht nur entspricht, sondern diese allererst entwickelt und entfaltet. Sie erforscht die Voraussetzungen, an denen die in Frage stehenden kulturellen Konzepte, existenziellen Erfahrungen und filmischen Kosmen ansetzen und ihre Argumentationen zum Zuge bringen. So liegt der Gewinn dieser Untersuchung darin, durch die Kombination einer intensiven (<close readings« der Filme) mit einer extensiven (nämlich der Entfaltung begrifflicher Filiationen) Perspektivierung ein bildtheoretisch gedachtes, neues Paradigma für die Film- und Medienkulturanalyse von Migration vorgelegt zu haben, die in einer Bestimmung einer »visuellen Kultur der Migration« mündet.

Doch was muss – grundsätzlich – berücksichtigt werden, um diese »visuelle Kultur der Migration« theoretisch freizulegen, sowohl mit Blick auf das soziokulturelle System von Migration (zwischen Deutschland und der Türkei) als auch in Konsequenz für seine filmästhetische, mithin fiktionale Existenzweise? Es geht hier um die Analyse der visuellen Konstruktion deutsch-türkischer Migration, statt diese als schlicht filmisches Motiv vorauszusetzen. Alkin möchte »durch die Untersuchung (bewegt-)bildlichen Materials aufzeigen, wie sich das zuerst vorgefasst angenommene namens »Migration« in den filmischen Bildern konstituiert: Migration ist nicht nur so, weil wir uns ihres So-Seins sprachlich versichern, sondern weil wir als sehende Kultur ständig auf ihre visuelle Konstituierung angewiesen sind. [...] Bilder, und auch ganz besonders filmische Bilder beinhalten etwas Blickhaftes, das sie zu vitalen Agenten einer Vermittlung macht, auf deren Grundlage überhaupt das Soziale als solches versicherbar wird« (S. 36).

Ömer Alkin eignet hier also die Haltung eines mit Walter Benjamin positiv verstandenen »Barbarentums«: »Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten. Sie wollten nämlich einen Zeichentisch haben, sie sind Konstrukteure gewesen« (Benjamin 1991). Demgemäß trieb Ömer Alkin ein doppelter Zweifel an, ein konstruktiver allerdings: Ein Zweifel daran, ob mit den etablierten filmtypologischen, -historischen und -kulturellen Taxonomien das von ihm identifizierte Corpus überhaupt zu verstehen sei; und ein Zweifel sozusagen an den eigenen Augen, am eigenen Blick: Ob denn tatsächlich das in jenen – ihm seit langem vertrauten – deutsch-türkischen und türkischen Filmen visualisiert sei, was man darin zu sehen meinte (nämlich vermeintlich eine Illustration von Migration). Mit der vorliegenden Studie sind diese Zweifel intellektuell durchquert und durchgearbeitet.

Nun ist klar benennbar, worum es gehen muss, nicht nur in dem vorliegenden Buch, sondern auch in dem es umgebenden Forschungskontext: Übersetzung.

»Übersetzung meint hier nicht, eine hermeneutische Leistung an den türkischen, zumeist in kaum einer synchronisierten oder untertitelten Form vorliegenden Filmen zu vollbringen. Übersetzung bedeutet hier zweierlei: das erste betrifft die Ebene der Repräsentationsregime, das zweite betrifft die Ebene der Filmmedialität. Die Arbeit wird aufzeigen, dass [...] Migration und die Figur der\_s Migrant\_in in ein sehr viel differenzierteres und vielfältigeres transnationales, kinematographisches Diskursfeld eingebettet sind, als das Feld der Arbeitsmigration bereithält. Auf der Ebene der Filmmedialität bezieht sich ›Übersetzung‹ auf einen untersuchungstechnischen Vorgang, der darin besteht herauszustellen, wie Migration in den Filmen durch unterschiedliche Prozeduren ›ontologisch stabilisiert‹ wird. Diese Untersuchungsprozedur der Herausstellung ›ontologischer Stabilisierung‹ ist deswegen notwendig, weil dadurch zuallererst ersichtlich wird, wie die Filme das, was als Migration angenommen wird, überhaupt erst sichtbar machen. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich Filme oder wie hier ganze Ensembles von Filmen mit wissenschaftstheoretischen Annahmen als eine Kultur ›epistemischer Dinge‹ verstehen, die über ganz eigene Logiken und Prozeduren verfügen, mit denen sich in ihnen etwas zeigt« (S. 28).

Wichtig hierfür: Die Untersuchung besticht durch eine beachtliche Reihe an detailorientierten und nah an den Argumenten liegenden Analysen komplexer film- und bildtheoretischer Modelle, durch deren souveräne Entfaltung Ömer Alkin überhaupt erst zur argumentativ wirksamen Bestimmung einer »visuellen Kultur der Migration« kommen kann. So hat sich diese Dissertation an dem Anspruch zu messen, auf welche Weise sich, mit Hilfe der Theorieperspektivierungen, das Entanglement eines neuartigen (Film-)Analysemodells für den Kontext von Migration und Transkulturalität erhellen lässt. Ich bin der Meinung, dass dies in der vorliegenden Studie ausgezeichnet gelungen ist. Als hierfür mit entscheidend darf wohl angesehen werden, dass der Person Ömer Alkin nicht nur ein faszinierendes Verstehen von filmischen Erzählungen und von visueller Funktionalität möglich ist, sondern er das Verstehen dieses Verstehens in seine Reflexionen Modellbildend mit einzubeziehen weiß. Wie Werner Hamacher 1998 schreibt: Verstehen will verstanden sein – »Ob man es als Geschehen, Prozeß, oder Akt bestimmt, Verstehen ist niemals eine Relation zwischen zwei vorgegebenen, unverrückbar statischen Entitäten, die von dieser Relation unberührt blieben. Vielmehr ist es diejenige Relation, in der sich ihre Relata allererst konturieren [...] und also ein Vorgang der wechselseitigen Affektion und Alteration« (Hamacher 1998, S. 7f.).

Ein solches Verstehen in Relationen führt beispielsweise in den Kapiteln 6-9 dazu, die große Anzahl der ›besprochenen‹ Filme auf einen zusammenhängenden Komplex aus »Relationsbestimmungen« rück zu beziehen, der den Kern der filmimmanenten, also visuellen Konstituierung von Migration ausmacht. Es sind dies »Abwesenheit«, »Anreise«, »Ankunft« und »Anwesenheit«, die die – wie Ömer Alkin sie bezeichnet – »Figurationen« bilden für den Zusammenhang von Medialität, Migration und Subjektivität. Ein gedankliches und analytisches Meisterstück! Denn so wird durch die Filmanalysen und die diskurs- und filmkulturhistorischen Einordnungen und Rekonstruktionen schrittweise freigelegt, wie, warum und als was Migration als Paradigma in filmästhetischen und kulturpolitischen Zusammenhängen erscheint. So ist dieses *opus magnum*

auch als ein emphatisches (und durchaus politisches) Plädoyer dafür zu verstehen, »die Verquickung von Medialität, Migration und Subjektivität von einem medientheoretischen Standpunkt aus zu denken, in dem die Fluidität der Verhältnisse zwischen Medien, Nutzer\_innen und Inhalten in ihren gegenseitigen konstitutiven Bedingungen berücksichtigt wird« (S. 582).

Zudem zieht sich durch alle Teile der Arbeit wie ein roter Faden die Reflexion über die Bedingungen, Chancen und Grenzen des eigenen Tuns und dessen Relation zum Gegenstand. Ergebnis ist ein neuer Blick und eine neue Blickermöglichkeit auf den Zusammenhang von Migration und Medialität. Dieser gründlichen, sehr genau beobachtenden und emphatischen Studie mit Pioniercharakter sind – nicht zuletzt wegen des methodisch ansprechenden, die gesamte Studie durchlaufenden Rhythmus von Problembezug, Fragestellung, Erörterung und Filmanalyse – eine weitreichende Wirksamkeit und anregende Reaktionen zu wünschen. Denn: Vermutlich sind wir nie transkulturell gewesen.

*Univ.-Prof. Dr. Timo Skrandies, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*

#### Literatur

Benjamin, Walter (1991): Erfahrung und Armut. In *Gesammelte Schriften 2*, Walter Benjamin, 213-219. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hamacher, Werner (1998): *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

## Danksagung

---

Für meinen Großvater Ömer Alkin.  
Und für alle anderen Gastarbeiter\_innen und  
ihre Nachkommen auf dieser Welt...

Fast ein Jahrzehnt ist vergangen, seitdem die ersten Ideen zu dem vorliegenden Buch angestellt wurden. Die Gedanken mussten auf einem langen Weg gebändigt und geformt werden, bis sie endlich nun das Licht der Welt erblicken durften. Die Gedanken und Suchen, die sich auf unbekannte Pfade aufmachten und Unsichtbares sichtbar zu machen versuchten, brauchten eine Vielzahl an helfenden und produktiven Kräften. Mir bleibt nicht viel mehr übrig, als all jenen, die zum Werden dieses Buchs ihren Beitrag geleistet haben, für ihre Leistungen zu danken.

Für den Austausch sowie ihr Lektorat des Manuskripts und ihr substantielles Feedback danke ich Julia Reich, Katharina Neumann, Dr. Katrin Ullmann, Svetlana Chernyshova, Ilka Brinkmann, Dr. Taha Kuzu, Romina Dümler, Dr. Pamela Geldmacher, Esther Voßwinkel-Filiz sowie Canan Bayram.

Dem Institut für Kunstgeschichte danke ich für die Gelegenheit, meine Arbeit auf seinen jährlichen Kolloquien präsentieren zu dürfen. Auch den Teilnehmer\_innen des Doktorand\_innen- und Forschungskolloquiums »Atopie« am selben Institut gilt mein Dank für die zahlreichen Feedbacks, die zu einer tieferen Sicht auf die Dinge geführt haben. Den Mitstipendiat\_innen des Avicenna Studienwerks gilt ebenfalls mein Dank für Ihre Einsichten. Anne Friedrich und Manon Havemann danke ich für den Support bei der Disputation.

Cüneyd Erbay danke ich für seine Hilfe bei der Recherche turkistischer/osmanischer Bezüge. Can Sungu danke ich für die Gelegenheiten des Austauschs und die Möglichkeit, in seinem Filmfundus zu stöbern und davon zu profitieren. Für ihren konkreten fachlichen Austausch danke ich besonders Alena Strohmaier, Ulrike Mothes, Tim Wolfgarten, Johanna Steindorf, Julia Ringies und Prof. Dr. Thomas Kühn (IPU Berlin).

Can Candan danke ich für seine große Gastfreundlichkeit und Freundschaft, ohne die mein Forschungsaufenthalt in Istanbul nicht möglich geworden wäre. Die Tugenden, denen ich in seiner Person begegnen durfte, sind mir noch oft Vorbild. Herrn Abdülhamit Avşar danke ich für die Großzügigkeit der Erlaubnis, die Archive der TRT für Sichtungen von Filmmaterial aufsuchen zu dürfen.

Eckart Lottmann, Hartmut Horst, Tevfik Başer, Sema Poyraz, Barış Saydam (TSA), Zeynep Ünal (MAFM), Melis Behlil, Savaş Arslan danke ich für ihren Support, der aus ihrer Interviewbereitschaft, ihrem Erfahrungsschatz, institutionellen Ressourcen oder in Recherchehinsicht bestanden hat.

Dem Institut für Kunstgeschichte, besonders Prof. Dr. Jürgen Wiener sowie Dr. Astrid Lang, sei für die motivierenden Worte gedankt. Prof. Dr. Dr. Rauf Ceylan bin ich für die vielen mentorale Stützen dankbar, die den oft mit Unwägbarkeiten versehenen akademischen Weg zu vereinfachen halfen. Prof. Dr. Reinhild Rumphorst danke ich für Ihre erfahrenen Einsichten für das Manuskript. Prof. Dr. Kurt Weichler und Marcus Rüdtenclau von der Westfälischen Hochschule Gelsenkirchen danke ich für die vielen Momente des verbalen und institutionellen Supports.

Erol Yildiz danke ich für sein Vertrauen in mein Tun. Es freut mich sehr, dass die Publikation in den »Postmigrantische Studien« nun möglich werden konnte.

Cem Öztan danke ich für unsere vielen Gespräche über das Verhältnis von Film und Gesellschaft, Migration und Rassismus. Lena Geuer danke ich für die vielen Gesprächs- und Austauschgelegenheiten zum Thema des Postkolonialismus und nationaler Zuschreibungen.

Zwei Menschen durften die Publikation dieser Arbeit nicht mehr miterleben: Dr. Hans W. Malmede. Ich werde unsere zahlreichen und langen Gespräche sowie ihren akademischen Tonus sehr vermissen. Ihm gilt mein besonderer Dank. Die Arbeit atmet seinen wissenschaftlichen Ethos, den ich während seiner Lehrveranstaltungen gelernt und erfahren habe.

Prof. Dr. Ali Osman Özcan danke ich für seine Bemühungen, seine Netze während meines Forschungsaufenthalts in Istanbul so weit ausgeworfen zu haben. Ich hätte gerne mit ihm noch über meine Findungen und Gedanken gesprochen.

Baki und Nalan Dağlayan im Besonderen, Mohammed Rezki, Erdoğan Keskin, Burak Bayrak, Lydia Jochim sowie dem gesamten Team von Atelier Baumeister in Köln danke ich für die institutionelle Unterstützung, das Engagement, ihre motivierenden Worte sowie die tatkräftige Unterstützung während des gesamten Prozesses.

Jun.-Prof. Dr. Martin Doll danke ich für seine spontane Bereitschaft, sein Interesse und seine grundsätzliche Offenheit, mit der er der Arbeit entgegengetreten ist. Seine differenzierte wie produktive Lektüre zur Bewertung der Arbeit ist ein großer Gewinn für die Publikation gewesen.

Prof. Dr. Johanna Schaffer danke ich für ihren kritischen Spirit, die zahlreichen Gespräche, ihr genaues Auge und die unendliche Ehrlichkeit, die ganz maßgeblich meine Arbeit vorangetrieben haben. Ich hoffe sehr, dass sie in dem Buch viel von dem Spirit wiederfindet, für den ich sie bewundere und noch bewundere.

Ganz besonders danke ich Timo Skrandies für sein Vertrauen und seine unbändige Lust, die Arbeit nach ihrer höchstmöglichen Qualität voranzutreiben. Es war seine unendliche Geduld, Weisheit und Weitsicht, die großen Anteil daran hatte, dass ich die Arbeit überhaupt fertigstellen konnte. Ich glaube nicht, dass diese Arbeit besser von jemandem hätte betreut und begleitet werden können. Ich hoffe, dass ich diesem Engagement gerecht werden konnte und blicke mit Wehmut auf die intellektuellen Gespräche der vergangenen Jahre.

Meinem Freund Mehmet Bayrak danke ich für die unzähligen Gespräche und die Unterstützung, die er mir seit unserer Begegnung 2014 auf so viele Arten und für die Arbeit entgegengebracht hat. Es ist unsere gemeinsame Sicht auf die Welt, die das vorliegende Buch auszeichnet. Ich bin zuversichtlich, dass es in unser beider Sinne wirken wird.

Meinen Eltern, namentlich meiner Mutter Saliç und meinem Vater Mustafa Alkin, meinen Geschwistern Tolga, Arzu und Mert, meinen Schwiegereltern und dem Rest meiner Familie und Verwandten danke ich für ihr jahrelanges Vertrauen in meine meist für sie im Verborgenen geliebte Arbeit, die das Leben eines ›Gastarbeiter\_innen‹-Kindes, das relativ früh viel Verantwortung auf sich nehmen musste, besonders gefordert hat. Ohne die Zuversicht, die sie in mein Tun gesetzt haben, hätte ich die Arbeit nicht mit der nötigen Ruhe verfassen können, die eine mit viel sozialem Rückzug geschriebene Dissertation erfordert.

Dem Avicenna Studienwerk e.V., konkret dem Geschäftsführer Herrn Hakan Tosuner, meinem Betreuer Bilal Erkin sowie den weiteren Mitarbeiter\_innen des Werks, sowie allen dort, die an meine Förderung geglaubt haben, sei ganz herzlich gedankt. Die finanzielle, ideelle und organisatorische Unterstützung meiner Person als Stipendiat erster Stunde des ersten muslimischen Begabtenförderwerks Deutschlands hat die Abfassung dieser Dissertation in so schönem Maße möglich gemacht.

Zuletzt: Ohne die Zuneigung meiner geliebten Ehefrau Ümran und unserer Tochter Leyla, die sie mir stets zuteil werden ließen, wäre die Arbeit sinnlos geblieben. Ich danke Ihnen, dass sie der Arbeit den Sinn verleihen, nach dem ein solches Projekt stets dürstet.

All jene unerwähnt Gebliebene bitte ich um ihr Nachsehen. Sie wissen, dass ich doch an sie denke und sie nur aufgrund der Notwendigkeit, eine solche Danksagung irgendwie beenden zu müssen, hier unerwähnt geblieben sind.