

einem notwendigen, industriell standardisierten Herstellungskontext heraus, sondern vielmehr des modischen Interesses an populären Formen wegen, um sie in lakonischer Weise ineinander zu fügen und eine multiple Genrehaftigkeit zu erzeugen. Film noir, Gangsterfilm und Heist-Movie versprechen hier keine Zugehörigkeiten, sie deuten auch keine Textkategorien oder Gattungen an, sondern sie überführen das bekannte Prinzip der Genreproduktion aus Differenz und Wiederholung metaperspektivisch in ein ‹buntes› Spiel aus intertextuellen Referenzen und Anleihen, welches sich vor allem zeitgenössisch gibt und unterhalten will.

Da ein deutscher (Genre-)Kontext zur Erfassung der ‹multiplen Genrehaftigkeit› von *IM SCHATTEN* nicht weiterführte, ist letztlich grundlegender danach zu fragen, ob nationale Zugänge für Genrediskussionen überhaupt sinnvoll erscheinen. Als „sites of conflicting discourses and representations“³⁸ bilden Genres Aushandlungsfelder für eine hybride Popkultur, die sich im Zuge von globalen Austausch- und Konvergenztendenzen nicht erst seit der Digitalisierung transnational herausbildete.³⁹ Eine ‹Internationalität› oder ‹Hybridität› von Genreferenzen ist dabei nicht nur für den vorliegenden Film festzustellen. Mischungen aus lokalen und globalen Formen finden sich auch im sogenannten Minor Cinema, wo sie aber keineswegs nur eine Reaktion auf Hollywoods Marktdominanz darstellen. Denn auch in der US-amerikanischen Filmindustrie waren stets globale Genreinflüssen zu beobachten, zum einen durch den Einfluss zahlreicher europäischer Filmexilanten und nicht zuletzt als Verkaufsstrategie zum Zwecke der Markterweiterung. *IM SCHATTEN* steht paradigmatisch für eine generische Praxis, die transnational agiert und hybride Ästhetiken generiert.

38 Ritzer, Ivo/ Schulze, Peter W.: Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows. In: dies. (Hrsg.): *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*. Marburg 2013, S. 9-36, hier S. 18.

39 Zum transnationalen Kino siehe Bergfelder, Tim: National, Transnational or Supranational Cinema. Rethinking European Film Studies. In: *Media, Culture and Society* 2005/27/3, S. 315-331.

Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den ‹verstummt› türkischen Emigrationsfilmen

1. Wo ist der türkische Emigrationsfilm in der Diskussion geblieben?

Das deutsch-türkische Kino wird seit geraumer Zeit so thematisiert, als wären die filmischen Aufarbeitungen aus der Türkei zum Thema der Emigration nicht oder nicht mehr besprechenswert. Dabei sind aus dem türkischen Kino seit dem Anwerbeabkommen zwischen Deutschland und der Türkei im Oktober 1961 unzählige Filme hervorgegangen, in denen man sich dem Thema der Emigration zentral widmete. In der öffentlichen Sphäre sind diese Filme nicht mehr Bestandteil eines Diskurses und damit ist die aus der Türkei sich konstruierende Imagination über den türkischen Emigranten auch nicht bewusst. Man weiß in Deutschland also kaum, wie die deutsch-türkische Bevölkerung aus ihrer Heimat bisher filmisch konstruiert wurde. Stattdessen entspricht der medialen sowie öffentlichen Reichweite des *neueren* deutsch-türkischen Films – in Fatih Akin ideal personifiziert – ein erhöhtes Interesse im Hinblick auf akademische Fragestellungen zur Identitäts- und Transkulturalitätsproblematik.¹ Hinter dem ‹blinden Fleck› den türkischen Filmen gegenüber steckt allerdings ein umfassender Komplex aus diskursiven sowie postkolonialen Wirkmechanismen. Das ist meine These.

In deutschsprachigen philologischen Feldern zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der türkischen Darstellungen der Emigration im Film zeigte man sich recht uninteressiert. Während es in der Literaturwissenschaft in den vergangenen dreißig Jahren Bemühungen gab, die Literatur zur und aus der Migration

1 Film- und auch kulturwissenschaftliche Arbeiten begreifen die neueren deutsch-türkischen Filme und die in ihnen präsentierten Figuren, Milieus und narrative Konstellationen als Ereignisse, die in ihren Geschichten und als soziomediale Artefakte Transkulturalität exemplifizieren und erzeugen. Beispielsweise thematisiert Kutluğ Ataman in seinem *LOLA UND BILIDIKID* (D 1999) das Milieu homosexueller deutsch-türkischer Migranten in Berlin. Dadurch problematisiert sowohl der Filminhalt, als auch der Film als soziomediales, in die Gesellschaft eingelassenes Produkt normative Vorstellungen von Identität, Ethnizität und Geschlecht und zeigt darüber die Labilität geschlechtlicher, nationaler, sowie ethnischer Zugehörigkeitskonstruktionen. Siehe z. B. Clark, Christopher: Transculturation, Transe Sexuality, and Turkish Germany: Kutluğ Ataman's *Lola und Bilidikid*. In: *German Life and Letters* 4, 2006.

sowohl aus Deutschland, als auch der Türkei² als Teil einer Hochkultur zu verstehen und anzuerkennen,³ hat man bisher kaum Bemühungen hervorgebracht, die sowohl in der Türkei, als auch in Deutschland zum Thema der deutschen Emigration hergestellten filmischen Werke von den 1960ern bis 1990 systematisch aufzuarbeiten.⁴ Lediglich in der türkischsprachigen Sozial- und Medienwissenschaft liegen wenige Arbeiten vor,⁵ die – ausgehend von einem mimesischen Repräsentationsverständnis von Filmrealität und sozialer Wirklichkeit – die zahlreichen türkischen Filme zur Emigration im großen historischen Kontext der Migration in der Türkei verorten. Dabei rücken die Untersuchungen aus der Türkei die besondere Rolle der Emigration nach Deutschland in den allgemeinen Kontext von Migration, so dass sowohl das Filmkorpus, als auch theoretische Differenzierungen in den Untersuchungen meist undifferenziert bleiben.

- 2 Aufgrund der langen nationalen Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei hat sich eine bereits vorher schon kulturelle Beziehung mit dem Anwerbeabkommen nur noch spezifiziert und intensiviert. Die literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen konnten relativ früh an Werken wie z. B. Ali, Sabahattin: *Die Madonna im Pelzmantel*. Zürich 2008 ansetzen, sodass man durchaus eine durchgehende historische Linie aus der Perspektive der Literaturwissenschaft/Philologie behaupten kann, die sich nach dem Anwerbeabkommen intensiviert und die heutigen trans- und interkulturellen Züge angenommen hat. Die bestehenden transkulturellen Schwierigkeiten jedweder transnationalen Kulturwissenschaft sollen hier jedoch nicht in Abrede gestellt werden. Siehe z. B. Şenocak, Zafer: *Terra incognita – Türkische Literatur in Deutschland*. <http://www.tuerkischdeutsche-literatur.de/terra-incognita-tuerkische-literatur-in-deutschland/articles/terra-incognita-tuerkische-literatur-in-deutschland.html> (06.12.2013).
- 3 Vgl. Adelson, Leslie A.: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Towards a New Critical Grammar of Migration*. New York 2005.
- 4 Selbstverständlich liegen unzählige Aufsätze vor, die sich dem Verhältnis von Migration im deutsch-türkischen Kontext gewidmet haben. Allerdings mangelt es einer deutsch- oder englischsprachigen umfassenderen Arbeit, die sich auf die Filme von 1960 bis 1990 explizit konzentriert.
- 5 z. B. Tamer, Emel Ceylan: Türk Sinemasında Göçmen İşçi Sorunu. In: *Istanbul Journal of Sociological Studies* 16, 1978, Makal, Oğuz: *Sinemada Yedinci Adam*. İzmir, 1994, Göktuna-Yaylacı, Filiz: *External Migration Process in the Turkish Cinema Eskişehir*, Yazar, Nesrin: Türk Sineması'nda Göç Olgusu. http://yeditepe.academia.edu/NesrinYazar/Papers/984259/Turk_Sinemasinda_Goc_Olgusu (23.02.2012), Pişkin, Günseli: Türkiye'de Göç ve Türk Sinemasına Yansımaları: 1960-2009. In: *E-Journal of New World Sciences Academy: Humanities* 1, 2010, Anık, Mehmet: Türk Sinemasında Yurtdışına Göç Olgusu. In: Yılmaz, Ensar (Hrsg.): *Türk sinemasında sosyal meseleler*. İstanbul 2012, S. 31–58. In deutscher Sprache erschienen: Kayaoğlu, Ersel: Figurationen der Migration im türkischen Film. In: Ozil, Şeyda/Dayioğlu-Yücel, Yasemin/ Hofmann, Michael (Hrsg.): *51 Jahre türkische Gastarbeitermigration in Deutschland*. Göttingen 2012, S. 81–104.

Der Thematik der türkischen Immigration widmete 1976⁶ in Deutschland Helma Sanders-Brahms mit *SHIRINS HOCHZEIT* (BRD 1976) einen Kinospießfilm. Gezeigt wird die Emigration der türkischen Arbeitsmigrantin Shirin⁷ nach Deutschland. Der Zwangsheirat entkommen ist sie in Köln auf der Suche nach ihrer Kindheitsliebe Mahmut. Allerdings gestaltet sich ihre Suche in dem fremden Land äußerst tragisch. Sie wird ausgebeutet, später als Putzfrau vergewaltigt und wird von einem deutschen Zuhälter in die Prostitution gedrängt. Demgegenüber wurde in der Türkei bereits zehn Jahre früher, also 1966, der erste Kinospießfilm zur Thematik der Emigration nach Deutschland hergestellt – gänzlich ohne den sozialkritischen Anstrich, der sich in *SHIRINS HOCHZEIT* zeigt. Letztendlich hat man bis heute aus beiden nationalen Richtungen je unterschiedliche filmische Produktionen hervorgebracht, die nicht immer in transnationalen Koproduktionen – wie in Tunç Okans *MERCEDES MON AMOUR* (TR, CH, BRD, FR 1987) – Früchte getragen haben und auch gänzlich anderen Dynamiken unterliegen. Die Formulierung und Kategorisierung des deutsch-türkischen Kinos müsste demnach um die Differenzierungen des türkischen und deutschen Films erweitert werden, um den unterschiedlichen nationalen Produktionsrichtungen gerecht zu werden. Entgegen der hier benannten nationalen Opposition von türkischen und deutschen Filmen hat sich schließlich Ende der 1990er im Kontext der filmwissenschaftlichen Ausprägung des *Transnational* und auch *World Cinema* das Interesse entwickelt, die filmischen Arbeiten der meist jüngeren und hauptsächlich in Deutschland ansässigen türkischstämmigen Regisseure wie Fatih Akın, Thomas Arslan, Buket Alakuş, Yasemin Şamdereli, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat u.v.a. als deutsch-türkisches Kino film- und kulturwissenschaftlich zu beleuchten.⁸ Ein nicht unerheblicher Teil des wissenschaftlichen Interesses an den deutschen Filmen zur Emigration liegt insbesondere darin, die transkulturellen Prozesse, die die Vorstellungen von Kultur als abgeschlossene, statische Entität verabschieden, an den

- 6 Früher schon setzte sich Rainer Werner Fassbinder in seinen beiden Werken *KATZELMACHER* (BRD 1969) und *ANGST ESSEN SEELE AUF* (BRD 1974) mit der Problematik des Anderen/Fremden auseinander. Allerdings gibt es in seinen Filmen keinen ausdrücklichen Bezug zur sozialen Wirklichkeit türkischer Gastarbeiter. In *KATZELMACHER* ist es ein griechischer Gastarbeiter, in *ANGST ESSEN SEELE AUF* ein marokkanischer Einwanderer, die im Zentrum der Handlung stehen.
- 7 Die Schreibweise des Vornamens ist eigentlich nicht richtig. Der Vorname Shirin wird im Türkischen «Şirin» geschrieben. Es handelt sich unmissverständlich um eine beabsichtigte Verwestlichung des türkischen Namens.
- 8 Viele dieser Regisseure können auf eigene Emigrationserfahrungen oder einen Emigrationshintergrund verweisen. Zur Unterscheidung der jeweiligen deutsch-türkischen Film-Generationen und ihrer Themen; vgl. Cox, Ayça Tunç: *Three Generations of Turkish Filmmakers in Germany: Three Different Narratives*. In: *Turkish Studies* 1, 2011.

Filmen nachzuvollziehen und zu reflektieren.⁹ Transkulturalität und kulturelle Hybridität sieht man zunehmend an den Filmen über die bi-nationalen Filmfiguren und das deutsch-türkische Milieu verhandelt. In den Anliegen der relativ frühen, populären türkischen Filme kann dieser transkulturelle Ansatz nicht identifiziert werden. Bedingt durch ein für Genrefilme meist typisches und eindeutiges Weltbild, in das die meist sehr affektiven Filme eingebettet sind, zeigen sich in ihnen entsprechend auch vielmehr Nationalismen sowie Stereotypen, die postmodernen und poststrukturalistischen Theorien allenfalls «Futter» zur Dekonstruktion bieten würden. So ist die (unbeabsichtigte) Abkehr und Unkenntnis von den früheren Filmen nicht nur Symptom eines möglichen akademischen Desinteresses, sondern auch eine logische Folge aktueller kulturwissenschaftlicher Entwicklungen und Trends – aufgrund der Fokussierung eher transkultureller und globaler Momente generell.

2. Vom «cinema of the affected» zum subversiven transkulturellen Kino?

Im Kontext der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem deutsch-türkischen Film wird ein Bruch in den 1990ern ausgemacht.¹⁰ Dieser Bruch identifiziert das deutsch-türkische Kino vor den 1990er Jahren als «Betroffenheitskino»/«Cinema of the Affected»,¹¹ das auf der kulturellen Differenz zwischen der deutschen Leitkultur und der archaischen Migrantenkultur insistiere. Die in diesem Kino thematisierten gesellschaftlichen Probleme unterstützten die Entstehung einer «subnationalen Mitleidskultur» in der Gesellschaft.¹² Dadurch, dass in den Narrationen einiger in Deutschland hergestellter Filme die kulturelle

9 Als einige der unzähligen Beispiele seien hier genannt Schäffler, Diana: «Deutscher Film mit türkischer Seele» *Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*. Saarbrücken 2007, Nihat Eken, Ali: *Representations of Turkish immigrants in Turkish-German cinema. Tevfik Baser's 40 square metres of Germany and Fatih Akin's Head-on*. Saarbrücken 2009, Gutjahr, Ortrud: Migration in die Ungleichzeitigkeit: Fatih Akins GEGEN DIE WAND und die Wende im deutsch-türkischen Film. In: Koch, Lars/Wende, Waltraud (Hrsg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Film*. Bielefeld 2009, S. 225–250 uvm.

10 Vgl. Burns, Rob: The Politics of Cultural Representation: Turkish–German Encounters. In: *German Politics* 3, 2007, Ezli, Özkan: Von der interkulturellen Kompetenz zur kulturellen Kompetenz. In: Ders./ Kimmich, Dorothee/ Werberger, Annette (Hg.): *Wider den Kulturzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld 2009, S. 207–230, Halft, Stefan: «40 qm Deutschland» - «Kanak Attack» - «Tatort». Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel 1985–2008. In: Nies, Martin (Hg.): *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2011, S. 225–248, Hake, Sabine/ Mennel, Barbara: Introduction. In: Dies. (Hg.): *Turkish German cinema in the new millennium*. New York 2012. S. 1–18 uvm.

11 Vgl. Burns, Rob: Turkish-German cinema: From Cultural Resistance to Transnational Cinema? In: Clarke, David (Hg.): *German Cinema: Since Unification*. London, New York 2006, S. 127–150.

12 Göktürk, Deniz: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rol-

Differenz zwischen peripherer Kultur der Migranten (die türkische Kultur) und Leitkultur der so genannten Aufnahmegesellschaft (die deutsche Kultur) behauptet würde, setze sich in ihnen eine essentialisierte Vorstellung von Kultur durch. Beide Kulturen würden als abgrenzbar und voneinander nahezu different und inkommensurabel vorgestellt.¹³ Zum Beispiel werde die in der deutschen Gesellschaft vorherrschende Vorstellung sexueller Selbstbestimmung mit dem der türkischen Kultur zugeschriebenen Ehrenkodex als nicht vereinbar betrachtet, was zu einer häufigen filmischen Thematisierung der Benachteiligung türkischer Frauen im patriarchalischen türkischen System führe. Aus einer Position des Mitleids heraus werde mit filmischen Narrationen wie in Hark Bohms *Yasemin* (BRD 1988) gerade deswegen die viktimisierte Position der Migranten und die hegemoniale Machtposition der bemitleidenden deutschen Gesellschaft gefestigt. Im besagten Film wird die türkische Tochter aus den archaischen und patriarchalischen Zwängen ihrer Familie durch ihren deutschen Geliebten gerettet. Auf solcherlei Weise als Opfer repräsentiert, seien die türkischen Frauen aus den daraus resultierenden imaginativen Vorstellungen in der Gesellschaft zu keiner Beteiligung am gesellschaftlichen Wirken fähig. Ihre Positionen würden immer wieder als machtlos festgeschrieben.

Im Gegenzug dazu entsteht das Deutsche als modern, aufgeklärt, urban, und vor allem antisexistisch bzw. als Raum der freien Entfaltungsmöglichkeiten für Mädchen und Frauen. [...] Die Ergebnisse der Untersuchung des Genres des Migrant_innendramas belegen die Möglichkeit, dass auch affirmative Bilder minorisierter Subjektpositionen deren Minorisierung reproduzieren.¹⁴

Solche Filme seien das Resultat einer einseitigen Repräsentationspolitik, da sie die stereotypen Bilder der vorgefassten sozialen Imagination der Leitkulturen in ihrer modernen Überlegenheit gegenüber der archaischen und islamischen Migrantenkultur reproduzierten. Die in ihrer sozialen Leidrolle repräsentierten Migranten und insbesondere Migrantinnen würden also entmachtet und aus der Teilhabe am gesellschaftlichen Leben gerade aufgrund ihrer sowohl medialen und daraus sozial-imaginativen Viktimisierung ausgeschlossen. Einer der Gründe für die permanente Reproduktion dieses Bildes der Viktimisierung liege in der deutschen Filmförderungs politik mit ihren Förderentscheidungen begründet, die ein bereits in der Öffentlichkeit verfestigtes Bild der

lenspiele? In: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 329–347.

13 Ezli 2009, S. 208f.

14 Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld 2008, S. 66–71, hier S. 66, 71.

kulturellen Überlegenheit der deutschen Kultur durch Förderentscheidungen für entsprechende Filme begünstigten und damit reproduzierten.¹⁵ Ab den 1990ern seien demgegenüber allerdings vornehmlich Filme hergestellt worden, die die vermeintliche kulturelle Differenz der beiden Kulturen durch inhaltliche und stilistische Mittel wie Genrehybridisierungen subversiv zu unterlaufen versuchten und spielerische Identifikationsmöglichkeiten anböten. Derartige filmische und auch kulturelle Produktionen zeigten vielmehr mit Ironisierungen und karnevalesken Elementen die Labilität essentialistischer und ethnisierten Vorstellungen von Identität, wie sie das Betroffenheitskino vorher suggerierte.¹⁶ Als eindrucksvolles Beispiel eines solch ironischen und genrehybriden Umgangs bezeichnet Germanistin Deniz Göktürk *BERLIN IN BERLIN* (D 1993) von Sinan Çetin, in dem unterschiedliche Blick- und Narrationskonfigurationen pervertiert würden und darüber die Performativität von Kultur deutlich werde.¹⁷ Die Narration des Films konfrontiert den Zuschauer mit einem deutschen Fotografen, der versehentlich den Ehemann einer türkischen Hausfrau tötet. Fortan sieht sich der Fotograf gezwungen, in der Wohnung der Witwe und ihrer Familie zu verbleiben. Denn nur so kann er verhindern, dass der Bruder der Witwe ihn aus Vergeltung tötet: solange der Fotograf in der Wohnung lebt, muss sich auch der vergeltungssüchtige Bruder an die türkisch-islamische Tradition halten, einem Gast Schutz im eigenen Hause zu gewähren. In dieser *ver-rückten* Konstellation zwischen dem deutschen Fotografen und der türkischen Familie konfiguriert Regisseur Sinan Çetin eine interkulturelle Situation, die das gängige Verhältnis von «türkischer Familie in deutscher Gesellschaft» zu «deutschem Individuum in türkischer Familie» verkehrt. Daraus folgt eine Reflexion der psychologischen Projektionsmechanismen der an dieser Situation beteiligten Figuren, die das bis dato im Betroffenheitskino gezeigte Blickverhältnis von der deutschen hegemonialen Sicht auf die Türken verlagert und verkompliziert. In der möglichen Zuschauerposition, die der Film bereithält, ist man nicht mehr ein Zuschauer, der einem Film zusieht, in dem Türken mit der deutschen Gesellschaft interagieren, sondern ein Zuschauer, der die Interaktionen einer deutschen Figur in einer türkischen Familie betrachtet. Aus einer solchen Position werden einfache Rückschlüsse zu gesellschaftlichen Wirklichkeiten erschwert und problematisiert.

15 Göktürk 2000, S. 332–336.

16 El Hissy, Maha: *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld 2011.

17 Göktürk 2000, S. 337–339.

3. Karnevaleskes und humorvolles Kino als Lösung?

Deniz Göktürk weiß in ihrem vielzitierten Aufsatz *Migration im Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele* um die Vereinfachung einer Filmgeschichtsschreibung, die die älteren deutsch-türkischen Filme diskreditiert und spezifische Produktionen als gelungen kategorisiert. Ihre Hoffnung jedoch ist, dass die deutsche Diskussion um Multikulturalität so verlaufen wird, «daß wechselseitige Spiegelungen und Grenzverkehr in beiden Richtungen die einseitigen Integrationsbestrebungen ablösen und noch mehr Filmemacher/innen, Produzent/innen und Kritiker/innen lernen, Prozesse der Begegnung und Vermischung gelegentlich auch mit Humor zu reflektieren».¹⁸ Ähnlich wie in Michail Bachtins Analyse zu Rabelais¹⁹ könnten derartige Ironisierungen und karnevaleske Elemente als ein Derealisierungsmoment verstanden werden, aus dem heraus Potentiale für rituelle und kulturelle Neuformierungen und Erprobungen ohne Angst auf Sanktionen möglich würden.²⁰ Als Beispiel *par excellence* dient Hussi Kutlucans Film *ICH CHEF, DU TURN SCHUH* (D 1998), der sowohl in Maha El Hissys Dissertation *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler* (2012), als auch in Deniz Göktürks Aufsätzen aufgrund seines satirischen Umgangs mit der Asyl- und Abschiebungsthematik eine Sonderrolle einnimmt. Trotz des Eingeständnisses, dass es ältere Filme gibt, die durchaus mit ästhetischer und konzeptioneller Komplexität sich dem Thema türkischer Emigration nach Deutschland annähern, insistiert Göktürk auf der Ablösung des «Betroffenheitskinos» durch ironische und reflektierte filmische Aufarbeitungen der Migrationsthematik, wie sie sich z. B. in Kutlucans Filmen realisiere.

Seit Göktürks Aufsatz sind inzwischen Jahre vergangen. Rückblickend auf das deutsch-türkische Kino, das mit den Filmen Fatih Akıns seine größten Erfolge feierte und insbesondere in dessen Film *GEGEN DIE WAND* (D 1998) die Kehrtwende sieht,²¹ hat sich nunmehr eine Filmkultur endgültig durchgesetzt, deren Ableger humorvoll, spielerisch und komplex mit den Identitäts- und Integrationsdebatten umgehen.²² Jahre nach dem Aufsatz sieht die Diskussion um die vermeintliche Integrationsdebatte in politischer Perspektive

18 Göktürk 2000, S. 344.

19 Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main 1998.

20 El Hissy 2011, S. 79–84.

21 Gutjahr 2009, S. 225ff.

22 So z. B. Anno Sauls *KEBAB CONNECTION* (D 2004), Yasemin Şamderelis *ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND* (D 2011), Bora Dağtekins *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (2012) und einige andere Romantic Comedys, wie *ALLES GETÜRKT* (D 2002), *MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT* (D 2005) und *EVET, ICH WILL!* (D 2008).

allerdings immer noch nicht anders aus. Im Bundestag wird immer noch von Parallelgesellschaften, von integrationsunwilligen Menschen mit Migrationshintergrund gesprochen, wird im Bundestag der Antrag auf die Ermöglichung einer doppelten Staatsbürgerschaft im Juni 2013 mit kritischen Stimmen zur uneingeschränkten Solidarität zur *deutschen* Bevölkerung abgelehnt: wer in Deutschland lebe, solle seine Solidarität zu Deutschland mit der ausschließlich deutschen Staatsangehörigkeit unter Beweis stellen, die nur durch Aufgabe der türkischen erwerbbar ist.²³ Die soziale Immobilität der Subalternen²⁴ wird so weiter gefestigt, gar halten weiterhin Narrationen des Betroffenheitskinos erfolgreich Einzug in aktuelle Spielfilmproduktionen, wie der Kinospielefilm *DIE FREMDE* von Feo Aladağ (D 2009) beweist.²⁵ Der Film thematisiert in freier Anlehnung an den Ehrenmord an der Kurdin Hatun Sürücü in Berlin 2005 – aber auf erstaunlich parallele Weise wie in Hark Bohms *YASEMIN*, weil auch in *DIE FREMDE*, der deutsche Liebhaber als verständnisvoller Mann konträr zu den patriarchalischen Brüdern und Vätern konstruiert wird – das Schicksal einer wieder nach Deutschland zurückkehrenden jungen, türkischen Mutter, die im patriarchalischen und vom Ehrenkodex geprägten System der türkischen Familie um Anerkennung kämpft. Unter solchen Diskussionen und Filmen verhärtet sich der Eindruck, dass die filmische Evolution vom «Kino der Betroffenheit» zum «Transkulturellen Kino» auf gesellschaftlicher Ebene keine Entsprechung gefunden hat. Bevor ich auf die Dynamiken zu sprechen komme, die ich hinter dieser Relation von produzierten Filmen und den wissenschaftlichen Erörterungen komme, möchte ich die Filmgeschichte des türkischen Emigrationsfilms skizzieren.

23 Severin Weiland: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/csu-lehnt-vorstoss-der-fdp-zur-doppelten-staatsbuergerschaft-strikt-ab-a-884321.html> (30.05.2015) und <http://www.deutschtuerkische-nachrichten.de/2013/06/477875/umfrage-mehrheit-der-deutschen-befuerwortet-doppelte-staatsbuergerschaft/> (30.05.2015).

24 Für eine Reflexion der Subalternität der Migranten in Deutschland vgl. Dhawan, Nikita: Can the Subaltern Speak German? And Other Risky Questions. <http://translate.eipcp.net/strands/03/dhawan-strands01en> (11.12.2013)

25 Für eine Einordnung des Films in den Gesamtkontext des deutsch-türkischen Migrationskinos siehe Yaren, Özgür: «Die Fremde»: European Space and Women Victims in Migrant Films. https://www.academia.edu/2179613/Die_Fremde_European_Space_and_Women_Victims_in_Migrant_Films (09.12.2013).

4. Der türkische Emigrationsfilm²⁶

Die Filmgeschichte des türkischen Emigrationsfilms lässt sich unabhängig von der deutsch-türkischen lesen. Die türkischen Filme zur deutsch-türkischen Emigration müssen im Kontext der Binnenmigration in der Türkei ab den 1950er Jahren verortet werden. Die immensen Entwicklungen nach dem Ersten Weltkrieg, die in der Republikgründung der Türkei 1923 mündeten, haben auf alle gesellschaftlichen, politischen und institutionellen Bereiche im Land eingewirkt. Mit dem Ersten Weltkrieg zeichnete sich der Untergang des Osmanischen Reiches samt seiner institutionellen und rechtlichen Strukturen ab. Im Vertrag von Sèvres wurde 1920 die Aufteilung des Osmanischen Reiches unter den Siegermächten beschlossen. Durch strategische Siege in den anatolischen Gebieten konnte General Mustafa Kemal «Atatürk» die Aufteilung der Türkei verhindern und im Vertrag von Lausanne 1923 die heute noch gültigen Ländergrenzen beschließen. Als erster Präsident der Republik konnte «Atatürk» (Vater der Türken) damit beginnen, aus dem islamisch geprägten Land, das vorher als das Osmanische Reich noch monarchisch und islamisch geführt wurde, eine moderne, an den europäischen Ländern orientierte, laizistische Republik zu machen. Als Folge setzte eine Reihe von zahlreichen gesellschaftlichen Umwälzungen ein, die sich in kultureller Hinsicht insbesondere an Europa und dem humanistischen Erbe orientierte.²⁷ Später, im Zuge des Kalten Krieges, versuchten die USA dann mit dem Marshallplan auch in der Türkei den Ausbruch kommunistischer Wirkmächt zu unterbinden, sodass die angestrebten Kooperationen beidseitig angenommen wurden. Die immense Anzahl an Traktoren, die die türkischen Großgrundbesitzer und Großbauern in der Folge des Marshallplans erhielten, nahm den Dörflern die Möglichkeit zur Beschäftigung im landwirtschaftlichen Bereich, der den allergrößten Teil der Arbeitsplätze in den dörflichen Gebieten ausmachte. Als Folge migrierten viele Familien und teilweise auch nur Familienväter aus den anatolischen Gebieten in die industrialisierten Großstädte, um sich und ihren Familien durch eine Anstellung bessere Lebensbedingungen zu ermöglichen. Diese umfassenden Migrationsbewegungen von Ost nach West, von den Dörfern in die Städte, hatten erhebliche wirtschaftliche, soziale und kulturelle Auswirkungen zur Folge, die in den fiktionalen Filmen der Türkei entsprechend umfassend aufgegriffen wurden. Genauso wälzte sich auch der Konflikt auf die Filme ab, der zwischen der Modernisierung und der Insistenz auf den Islam als gesamtgesellschaftlicher Kraft bestand. Unter den bekannteren

26 Die nachfolgenden zeit-, sowie filmhistorischen Angaben sind entnommen aus Akşin, Sina: *Kısa Türkiye Tarihi*. Beyoğlu, İstanbul, 2008, Steinbach, Udo: Vom Osmanischen Reich zum EU-Kandidaten: ein historischer Bogen. In: Ders. (Hg.): *Länderbericht Türkei*. Bonn 2012. S. 14–85, Yazar 2012, Kayaoğlu 2012, Pişkin 2010.

27 Konuk, Kader: *East-West Mimesis: Auerbach in Turkey*. Stanford 2010, S. 7–12.

filmischen Werken, die sich mit der Binnenmigration auseinandersetzen, ist Halit Refiğs *GURBET KUŞLARI* (TR 1962) zu nennen, in dem eine Familie aus dem anatolischen Kahramanmaraş nach Istanbul migriert. Eine epischere Auseinandersetzung fand in der *GELİN* (TR 1973), *DÜĞÜN* (TR 1973), *DIYET* (TR 1974)-Trilogie von Ömer Lütfi Akad statt. Die drei in ihrer Narration voneinander unabhängigen melodramatischen Filme thematisieren dabei in je unterschiedlicher Ausprägung die tragischen Auswirkungen der durch das Großstadtleben entfachten ökonomischen Gier auf eine nach Istanbul migrierte anatolische Familie.

Mit dem Anwerbeabkommen mit Deutschland 1961 ergab sich eine weitere Migrationsmöglichkeit für die dörfliche und städtische Bevölkerung der Türkei, die durch die Emigration eine finanzielle Besserstellung anstrebte. Diese Emigrationsmotive wurden im türkischen Kino ebenfalls für die Konstruktion narrativer Figurationen genutzt. Denn ab Mitte der 1950er Jahre wurden mit der Gründung der *Yeşilçam* (deutsch: grünes Nadelholz) Produktionen zahlreiche Hollywoodfilme nachproduziert und viele andere populäre Filme für das türkische Publikum entwickelt. Mit bis zu 400 hergestellten Filmen pro Jahr war es eines der produktivsten Filmherstellungssysteme seiner Zeit, auch wenn es weder über ein Studiosystem verfügte, noch sonst ein institutionell zusammenhängendes oder zentral gesteuertes System war. Die schnelle und kostengünstige Realisierung von Spielfilmen vornehmlich in den populären Genres wie *Melodrama*, *Komödie* und *Action*, machte vom konfliktären Erzählstoff der Emigration erheblichen Gebrauch.

Die Open-Air Kinos waren nahezu in allen Dörfern etabliert und sorgten somit für den größten Teil der Einnahmen. Deswegen war es seitens der Produzenten notwendig, eine entsprechende thematische Auswahl bei der Herstellung von Filmen vorzunehmen. Neben der Binnenmigration vom Land in die Stadt wurde somit auch Emigration ein Narrationselement der fiktionalen Produktionen des *Yeşilçam* Kinos. Diese Konstellationen von Migration stellten eine bekannte dramatische Ausgangsposition dar, die die Zuschauer emotional und affektiv in die Narrationen einband, waren sie denn auch selbst in entsprechende Prozesse der «Deplatzierung» und «Entheimatlichung» eingebunden oder von ihr indirekt betroffen, beispielsweise durch Verwandte, die emigrierten. Migration im Generellen wurde so ein überaus häufiges Motiv in zahlreichen Produktionen. Einer der ersten fiktionalen Film, der den Kontext der Arbeitsmigration nach Deutschland für seine Narration beanspruchte, ist Hulki Saners *TURIST ÖMER ALMANYA'DA* von 1966.²⁸ Die Komödie ist Bestandteil der «Turist Ömer»-Reihe, die von 1964 bis 1973 in neun Spielfilmen die Abenteuer des Vagabunden Ömer erzählt und sich in seiner Machart an den

Jerry Lewis und Dean Martin-Komödien der 1940er und 1950er orientiert. Im Film verliebt sich der Vagabund Ömer nach seiner Ankunft in Deutschland als Gastarbeiter in die Blondine Helga.

In den späteren Jahren setzte sich zunehmend auch eine sozialkritische Auseinandersetzung in den Filmen durch, die die Folgen der Migration für die Migranten und die Gesellschaft näher avisierten und den so genannten «Siebten Mann» ins Zentrum ihrer Handlung stellten. Zu den bekanntesten Vertretern dieser sozialkritischen Filme zählen Şerif Görens Filme *ALMANYA ACI VATAN* (TR 1978) und *POLIZEI* (TR, BRD 1988), Tunç Okans Filme *OTOBÜS* (TR, SWE 1974) und *MERCEDES MON AMOUR* (TR, CH, FR, BRD 1987), sowie Kartal Tibets *GURBETÇİ ŞABAN* (TR 1985). Dennoch zeigen sich auch während der vorwiegend sozialkritischen Phase komödiantische und melodramatische Auseinandersetzungen mit der Thematik der Emigration, wie die Filme *BİR UMUT UĞRUNA* (TR 1991) und *DELİLER ALMANYA'DA* (TR 1980) beispielsweise zeigen. Im ersteren werden die Fremdheits- und Leiderfahrungen eines nach Deutschland emigrierten türkischen Vaters in der unvereinbaren kulturellen Differenz mit seiner Zweit-Ehe mit einer deutschen Frau melodramatisch zugespitzt, während letzterer eine sich in Deutschland abspielende Vertauschungskomödie über einen Sänger und sein Double ist, die die turbulente Verstrickung der beiden mit der türkischen Mafia in Deutschland thematisiert.

Neben dieser Vielfalt findet sich noch eine sehr große Zahl an Filmen, die das Ereignis der Emigration als mehr oder weniger kleinen Teil ihrer Narration nutzen. Das Ereignis der Emigration bildet in diesen Filmen den Hintergrund oder einen Nebenschauplatz für die Spielfilmhandlung. In *YIKILIŞ* (TR 1978) von Natuk Baytan wird die aus Deutschland heimkehrende Familie Zielscheibe einer räuberischen Motorradgang. In Yılmaz Güneç's *BABA* (TR 1971) hofft der Familienvater auf die Arbeits-Emigration nach Deutschland, um seine Familie vor dem wirtschaftlichen Ruin zu bewahren. Allerdings wird er vorher ausgemustert, so dass er in der Folge seine gesamte Familie an Vergewaltigung, Prostitution und Drogenhandel verliert. In *YAVRULARIM* (TR 1984) erkrankt die Mutter einer fünfköpfigen Familie nach der Heimkehr aus Deutschland in die Türkei an Krebs und in *EL KAPISI* (TR 1974) reist die Gattin eines intrigant verwundeten türkischen Bauern am Ende nach Deutschland, um die Schulden an den Großgrundbesitzer und die Arztkosten mit dem dort zu verdienenden Geld begleichen zu können.

Die hier in diesem kurzen filmhistorischen Abriss genannten Filme können nicht einfach als «Betroffenheitskino» subsumiert und so parallel zu den in Deutschland hergestellten Betroffenheitsfilmen *ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES* (BRD 1989) oder *YARA* (D 1998) positioniert werden. Die Unterstellung, dass fast alle Filme vor 1990 die Viktimisierung und somit das repräsentationale Sprechen für die Migranten übernehmen würden, die in der Imagina-

28 Der Film gilt als verschollen. Siehe Kayaoğlu 2012, S. 84

tion der kulturellen Differenz zwischen Leit- und Parallelkultur insistiert, wird nicht der filmhistorischen Komplexität gerecht, mit der das deutsch-türkische Kino betrachtet werden müsste. Noch dürfen jegliche Filme aus der Türkei ausgeblendet werden, die das Ereignis der Emigration als weniger wichtiges Narrationselement einbinden. Diese Kenntnisse sind für eine Konturierung einer türkischen Sichtweise auf das Phänomen der Emigration und die daran angebundene historischen Entwicklungen, so sehr sie auch nationalstaatlich gerahmt und konstruiert sein mögen, notwendig. Ich schlage daher eine aus medienkulturwissenschaftlicher Sicht geführte Diskussion dieser Filme vor, die zur Revision der Filmgeschichtsschreibung insofern einlädt, als dass sie die Filme aus der Türkei als wesentlichen Bestandteil des Ereignisses der Emigration versteht, ohne sie sofort als «Betroffenheitskino» zu kategorisieren.

5. Provinzialisierung der türkischen Filme und Postkolonialismus

Nun macht der filmhistorisch angesetzte Bruch in den 1990ern (Ablösung des «Betroffenheitskinos» durch komplexere und humorvollere Filme) durchaus Sinn. Betrachtet man die Filme einer bestimmten zeitlichen Periode als Ensemble, so kann man tatsächlich sowohl in ästhetischer wie in narrativer Form einen wahrnehmbaren Wechsel ab den 1990ern ausmachen, der – weg von einer Vorstellung des «Siebten Mannes»²⁹ – in einer spielerischeren, subversiven Repräsentationsstrategie der Filme begründet liegt.³⁰ Die Kehrseite dieser Filmgeschichtsschreibung, die die älteren Filme in ihrer politischen Qualität als viktimisierend und kulturelle Hegemonie reproduzierend kategorisiert, besteht in der Marginalisierung derjenigen Filme, die ab den 1960ern in der Türkei das Ereignis der Emigration fokussierten. In diesem binären Denken von alt/überholt und neu/(post)modern fallen die älteren türkischen Filme aus den Wahrnehmungsschemata aktueller kulturwissenschaftlicher Interessen oder werden voreilig diskreditiert. Es ist deshalb nicht schwierig zu behaupten, dass die akademische Überbewertung des neueren deutschen Migrationsfilms

29 Berger, John/ Mohr, Jean: *Arbeitsemigranten*. Reinbek bei Hamburg 1976. John Berger und Jean Mohr haben den Bildband zunächst auf Englisch publiziert. In dem Buch werden Bilder von Arbeitsemigranten insbesondere aus dem Süden Europas mit Texten kommentiert. Motivation für die Realisierung des Werkes sei eine antikapitalistische Kritik der Lebenssituation der Arbeitsemigranten. Mit dem Band haben sie den Begriff «Der Siebte Mann/The Seventh Man» für das Bild des stummen Gastarbeiters genutzt. «Zu Beginn des Foto-Text-Buchs *A Seventh Man* [herv. d. D.G.] erläutert Berger, daß Mitte der 70er Jahre jeder siebte Arbeiter in Deutschland und Großbritannien ein Einwanderer ist» (Göktürk 2000, S. 333).

30 Schon der Film *GÜL HASAN* (SWE 1979) von Tuncel Kurtiz stellt eine überaus reflektierte, ironische und subversive Satire dar, die die Themen des Postkolonialismus und der Repräsentation in den Themenbereich der türkisch-deutschen Migration bringt. Insofern lässt sich mit dem Film die gängige binäre filmhistorische Konstruktion von Betroffenheitskino und neuem deutsch-türkischem Kino in Frage stellen.

beteiligt ist an der Unsichtbarkeit der türkischen Filme in den Diskursen. Hito Steyerl argumentiert, dass für ein Verständnis der postkolonialen und biopolitischen Wirkmächte in Deutschland die Anwendung der postkolonialen Theorien nicht aus einem enthistorisierten Verständnis heraus zu erfolgen habe; denn ansonsten würden die Theorien zu einem heuristischen Instrument verkommen, mit dem die gesellschaftliche Realität in Deutschland nicht angemessen erfasst werden könne. Vielmehr erfordere «die fehlende koloniale Komponente des Migrationsdiskurses eine Rekonfiguration des gesamten Feldes, da die in sich heterogenen vorgestellten Gemeinschaften in komplexe Historien eingebettet seien, die nicht in einen theoretisch-spezifischen Kontext eingetaucht werden könnten».³¹ Beispielsweise sei der enthistorisierte Gebrauch des Konzepts der «Hybridität» in Anlehnung an Bhabha³² eine «ästhetisierende Interpretation der Postkolonialität und eine euphorische Segnung der Hybridität ohne Berücksichtigung des biopolitischen Paradigmas»,³³ das kaum eine angemessene analytische Tätigkeit zur Erfassung der gesellschaftlichen Realität ermögliche. Kien Nghi Ha argumentiert, dass die Überbewertung des Ereignisses des Anwerbeabkommens zwischen der Türkei und Deutschland in Diskursen um die Arbeitsmigration die kolonialen Muster desselbigen verschleiert. So würde dadurch z.B. die Frage vermieden, inwieweit bestimmte Vorstellungen des durch den Nationalsozialismus geprägten Deutschlands und die Nachkriegsentscheidung zum Gastarbeiterabkommen in Relation zueinander stünden. Derartige Zusammenhänge würden durch enthistorisierende Praktiken, z. B. durch die Überbetonung von Schlüsselereignissen wie der Unterzeichnung des Anwerbeabkommens, verschleiert.³⁴

Wie lässt sich von solch einem Verständnis der Situation der Subalternen heraus die inflationäre Analyse der Filme Fatih Akins und anderer deutsch-türkischer Regisseure im akademischen Diskurs bewerten, die die in den Filmen präsentierte Ästhetik und Narration als eine Verabschiedung essentialistischer Kulturentwürfe und eben als «ästhetisierende Interpretation der Postkolonialität» zelebrieren?

Die Überbewertung der deutsch-türkischen Filme im deutschen medialen und akademischen Diskurs und Filmförderungs politik, die die Reproduktion

31 Vgl. Steyerl, Hito: Postkolonialismus und Biopolitik. In: Dies./ Gutiérrez Rodríguez, Encarnación/ Ha, Kien Nghi (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster 2003. S. 38–55; hier S. 41f.

32 Bhabha, Homi K./ Bronfen, Elisabeth/ Schifffmann, Michael/ Freudl, Jürgen: *Die Verortung der Kultur* Tübingen 2000.

33 Vgl. Steyerl 2003, S. 44 ff.

34 Ha, Kien Nghi: Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik. In: Steyerl, Hito/ Gutiérrez Rodríguez, Encarnación/ Ha, Kien Nghi (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster 2003, S. 56–107; hier: S. 56 ff.

nur bestimmter westlich-moderner Vorstellungen und Relevanzen durch Filme vorantreiben, verlagern bewusst und unbewusst Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten, mit denen die soziale Immobilität der Emigranten fortgeschrieben wird. So gesehen bedeutet die Ablösung des «Betroffenheitskinos» durch die «transkulturellen» Filme eben nicht nur eine Ablösung der Viktimisierungsstrategie, sondern es bedeutet nun eine Nivellierung der Problematisierung in harmonisierenden Kulturprodukten, als die man die meist humorvollen Filme der letzten Jahre verstehen kann. Über die Probleme nicht zu reden ist die eine Sache. Mit humorvollen und ironischen Filmen den Eindruck einer Problemlosigkeit durch Zelebration kultureller Hybridität und Transkulturalität zu vermitteln eine andere. Das geschieht durch die Vereinnahmung von Sprechrollen s. g. „nativer“ Intellektueller, die repräsentational das Sprechen für die Subalternen einnehmen und in deren Gewand die transkulturelle Existenz als kulturellen Mehrwert befürworten und dadurch gesellschaftliche Probleme in den Bereich der Unsichtbarkeit drängen. Formen der filmischen Beschäftigung mit den Thematiken um Migration, wie sie Fatih Akin und andere deutsch-türkische Filmemacher realisieren, sind selbstverständlich aner kennenswert und die cineastische wie künstlerische Qualität der Filme steht außer Frage. Problematisch wird es allerdings, wenn die medial erzeugte Omnipräsenz derartiger Filme die gesellschaftlichen Imaginationen spezifisch beeinflusst und sich so konkrete Sichtbarkeiterzeugen, in denen postkoloniale Praktiken wie latenter Rassismus und sozioökonomische Benachteiligungen der Menschen mit türkischem Migrationshintergrund³⁵ nicht mehr als solche erkannt oder gar entstellt werden. Die seit Jahren in der Öffentlichkeit geführte Integrationsdebatte über die so genannten Migranten zeigt, dass die sehr lange fortwährende inverse koloniale Ausbeutung der subalternen Menschen sich in einem gesamtgesellschaftlichen Verständnis von Gesellschaft und Politik auch heute noch fortführt. Kien Nghi Ha zeigt, dass in der Arbeitsmigrationspolitik der Bundesrepublik Deutschland koloniale Strukturen vorhanden waren und auch immer noch sind. Diese sind nicht in der örtlichen kolonialen Beziehung definiert, wie sie zwischen Kolonialmächten und Kolonien üblich ist, sondern die koloniale Beziehung vollzieht sich vielmehr in der «Inversion kolonialer Expansionsformen».³⁶ In den Prämissen des deutsch-türkischen Anwerbeabkommens sieht Ha diese Inversion ideal realisiert: Die Vorzüge kolonialer Beziehungen verwirklichen sich in der Ausnutzung humaner Einsatzkräfte, als

die die Gastarbeiter imaginiert wurden, auch ohne dass ein koloniales Abhängigkeitsverhältnis zwischen Deutschland und der Türkei bestand. Die deutsche Wirtschaft konnte dank ihnen auf Humankräfte für die Erledigung schwerer körperlicher Tätigkeiten zurückgreifen, ohne eine spätere finanzielle Last durch die Inanspruchnahme von hohen Sozialleistungen wie Pflege und Rente zu befürchten, die durch die Rückreise der Gastarbeiter auf das Herkunftsland abgewälzt würde. Insofern hätten sich die Ausbeutungsmechanismen realisiert, die man aus der Kolonialpolitik kennt, ohne das dem Kolonialismus inhärente geopolitische Abhängigkeitsverhältnis, das zwischen einem überlegenen Staat und den Völkern eines geographisch entfernteren Landes bestünde. Deswegen ist es ein inverser Kolonialismus. Auch sollte man hier nicht die Verantwortung der türkischen Seite schmälern, die die Interessen der Arbeitsemigranten bis heute kaum vertreten und das Anwerbeabkommen und die sie betreffenden desaströsen Bedingungen ausgehandelt hat.

Darauf zu insistieren, dass diese Menschen ihre Vergemeinschaftung und Integration durch eigenständige Bestrebungen zu erbringen haben, so wie es durch Politik und Öffentlichkeit dargestellt und eingefordert wird, widerspricht dem Verständnis eines Nationalstaats, der sich über einen Begriff der «Schicksalsgemeinschaft» definiert. Denn was ist aus staatlich ökonomischer Sicht die Teilhabe am wirtschaftlichen Erfolg über körperliche Arbeit anderes als der einer Beteiligung an einem volkswirtschaftlich erfolgreichen Schicksal? Das Verschulden einer mangelnden Integration den Subalternen zuzuschreiben bedeutet eine Selbstoffenbarung die zeigt, dass die Migranten per se und auch nach mehr als 50 Jahren als «nicht zur Gemeinschaft gehörend» verstanden werden. Die Nicht-Sichtbarkeit dieser Verhältnisse zeigt, dass Fragen nach Kategorien der Sichtbarkeit, der Visualität, nach einem «Doing Migrant» sowie nach materiellen und immateriellen Bildern gestellt werden müssen. In derartigen Perspektiven ist das visuelle Feld zu untersuchen, nämlich insbesondere im Hinblick darauf, wie sich daraus das Soziale konstruiert.³⁷ Wie wird der türkisch-deutsche Emigrant als Objekt über Filme und visuelle Artefakte in den Imaginationen der Menschen erzeugt? Es geht nicht um «Mehr-Sichtbarkeit» der «richtigen» Probleme, sondern es geht darum, die Praktiken der Sichtbarkeit in ein solches Licht zu rücken, dass hegemoniale Sichtbarkeitsmuster nicht mehr die Unterdrückung der Minorisierten bzw. der Subalternen fortsetzen, als die ich *auch* den Transkulturalitätsdiskurs an den Filmen zu entlarven versucht habe.

Die vorgebrachten Thesen und Argumente verifizieren sich dadurch, dass es bisher nicht eine einzige deutschsprachige Monographie zur türkischen Filmgeschichte, sehr wohl aber eine englischsprachige Publikation zur türkischen

35 Für eine Einschätzung, dass die gouvernementalen Strategien Deutschlands an den Menschen mit türkischem Hintergrund nekropolitische Züge zeigt, siehe Topal, Çağatay: Necropolitical Surveillance: Immigrants from Turkey in Germany. In: Ticineto Clough, Patricia/ Wilse, Craig (Hg.): *Beyond Biopolitics. Essays on the Governance of Life and Death*. Durham 2011, S. 238–357.

36 Vgl. Ha 2003.

37 Mitchell, William J. Thomas: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main 2008, S. 325.

Filmgeschichte gibt.³⁸ Zu stellen wäre hier also die Frage, weshalb in Deutschland, in dem die größte türkische Migrationsbevölkerung lebt, die türkische Filmkultur keine entsprechende wissenschaftliche Aufarbeitung findet. Weder als Teil eines *World Cinema*, noch als Teil eines *National* oder *Transnational Cinema* hat man sich wenigstens auf das dargestellte Ereignis der Emigration im türkischen Kino konzentriert. Kann man da von einem umfassenden oder gar einem filmhistorischen Verständnis der deutsch-türkischen Emigration im Film sprechen? Mehr als 50 Jahre sind vergangen und es gibt keine deutsch- oder englischsprachige monographische Aufarbeitung dieser Filme. Die Diskussionen um den deutsch-türkischen Film, wie sie derzeit geführt werden, offenbaren einen «ästhetisierenden Gebrauch postkolonialer Theorie».³⁹ Die vorgebrachte Kritik, dass die oftmals viktimisierenden und essentialisierenden Darstellungen in den frühen Filmen des deutsch-türkischen Kinos eine einfache Repräsentationspolitik manifestieren, besitzt eine Kehrseite. Durch solche Kritiken und eine solche Kategorisierung vergangener Filme, so ehrbar sie gemeint sind und so simpel sie mit den Filmen umgehen, werden Wahrnehmungen und Kenntnisaufnahmen von *anderen* und älteren Filmen zu voreilig diskreditiert. Das durchaus angebrachte Argument, dass die früheren deutschen Filme eine «subnationale Mitleidskultur» produzieren, impliziert andere Folgen. Die Bevorzugung oder die Behauptung der kulturellen Emanzipation durch die Produktion ironischer und subversiver Filme und Kulturprodukte, wie sie oftmals als Gegenstrategie artikuliert und analysiert wird, bedeutet *ebenfalls keine* Tilgung der Viktimisierung der Subalternen, sondern hat wiederum andere Benachteiligungen zu Folge: die Behauptung, dass Transkulturalität gesellschaftliche Realität ist, die sich an den Filmen zeigt, führt dazu, dass Themen der Altersarmut von Menschen mit Migrationshintergrund oder latenter Rassismus, wie er sich in den NSU-Fällen offenbart, nicht umfassend problematisiert werden. Insbesondere müsste man meinen, dass in den gefestigten sozialen und familiären Verbündnissen türkischer Migranten, wie sie sich in den neueren komödiantischen Filmen zeigt, die Pflege älterer Personen bzw. der körperlich angeschlagenen ersten Generation durch die zweite und dritte Generation gewährleistet sein müsste.⁴⁰ Sozioökonomische Interessen verhindern, dass man z.B. etwa die Möglichkeit des Bezugs von Grundsicherung für Menschen mit niedrigen Renten⁴¹ extensiv kommuniziert. Die folgende Sta-

38 Gemeint ist die Monographie: Arslan, Savaş: *Cinema in Turkey. A New Critical History*. New York, 2011.

39 Vgl. Steyerl 2003, S. 44.

40 Reinprecht, Christoph: <http://www.bpb.de/apuz/59741/verwundbarkeit-des-alters-in-der-migration-lebensrealitaeten-der-tuerkeistaemmigen-aelteren-bevoelkerung?p=all> (13.05.2015)

41 Roth, Eva: <http://www.fr-online.de/arbeits-soziales/migranten-in-deutschland-altersarmut->

tistik zeigt, dass der Anteil der Einwohner in Deutschland mit eigenem Migrationshintergrund, der von Altersarmut gefährdet ist, fast drei Mal so hoch ist wie der Anteil an denjenigen ohne Migrationshintergrund insgesamt (hier sind allerdings auch nicht-türkische Migranten erfasst).⁴² Solche Statistiken rufen Foucault'sche Formeln zur Biopolitik auf den Plan («[Deutsches Leben] leben machen, [Türkisches Leben] sterben lassen»⁴³), die die Notwendigkeit auch einer medial fiktionalen Thematisierung solcher Probleme jenseits eines Betroffenheitskinos interessant und notwendig machen können.⁴⁴

Während die Filme des Betroffenheitskinos noch durch ihre Problematisierungen politische Fragestellungen in das öffentliche Bewusstsein getragen haben – bei all der Ambivalenz, die man ihnen zusprechen kann – mangelt es im aktuellen deutsch-türkischen Kino genau an jener politischen Sphäre. Kien Nghi Ha beschreibt die Verwertung von Fatih Akins internationalem Erfolg als nationalstaatliche Einverleibung und zeigt, dass selbst Hybridität als Widerstandsstrategie, als die sie Homi K. Bhabha konzipiert hatte,⁴⁵ dem Nationalstaat zuarbeitenden neoliberalen Gestus nicht entkommen kann:

Im deutschen Feuilleton ist der Triumph des Filmemachers Fatih Akin bei der Berlinale 2004 nicht selten deutsch eingerahmt und in den Dienst der Nationalkultur gestellt worden. Statt wie bei anderen Preisträgern die individuellen Leistungen zu betonen, entwickelt sich ein merkwürdiger Diskurs, der die kulturelle Zwischenstellung der Filme von Fatih Akin nicht zuletzt als Nachweis für die Leistungsfähigkeit und internationale Konkurrenzfähigkeit des ‚deutschen Kinos‘ und der deutschen Förderpolitik anführt. Zu den wiederkehrenden Bildern in der Inszenierung junger, moderner und erfolgreicher Migrant/-innen gehört der individuelle Aufstieg, der oftmals auch als Teil der nationalen Erfolgsgeschichte Deutschlands erzählt wird. Unter diesen Umständen schlägt die frühere Abwertung in eine selektive Integration in die Nation um, die sich die hybriden Potentiale des Anderen einverleibt.⁴⁶

trifft-besonders-migranten,1473632,23630732.html (30.05.2015).

42 <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61788/armut-von-migranten> (13.05.2015)

43 Foucault beobachtet eine «Transformation des politischen Rechts im 19. Jahrhundert» und formuliert die Machtdynamik einer Souveränitätspolitik, die sich durch die Formel Leben lassen und über Sterben entscheiden charakterisieren lässt, in die hier zitierte um. Foucault, Michel; Ott, Michaela: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Frankfurt am Main 1999; hier: S. 276f. .

44 Dass eine reine Sichtbarmachung solcher Verhältnisse trotzdem ambivalent in seiner Produktivität sein kann und einer komplexen Erörterung bedarf, zeigt Schaffer 2008 .

45 Bhabha beschreibt z. B. die mögliche Haltungswiese britischer Bergarbeiterfrauen im Hinblick auf ihren Klassenkampf gegen strukturelle Unterdrückung. vgl. Bhabha 2000, S. 42

46 Ha, Kien Nghi: *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen «Rassenbastarde»*. Bielefeld 2010, S. 251.

Insofern verstehe ich die aktuellen um die deutsch-türkischen Filme kreisenden Diskurse als mehr oder weniger unbeabsichtigte postkoloniale Dynamiken, in denen die kritischen Aspekte der Thematisierung der *Lebenswirklichkeiten* subalternen Menschen – und dazu gehört latenter alltäglicher Rassismus und ihre Kategorisierung als Problembevölkerung – aus der gesellschaftlichen Wahrnehmung getilgt werden. Dies geschieht durch die Betonung des hybriden und transkulturellen Moments in den Filmen, die eine «ästhetisierende» und keine kritische Interpretation des Postkolonialismus ist.

6. Fazit: Rewriting der deutsch-türkischen Filmgeschichtsschreibung

Die deutsch-türkische Filmgeschichte muss umgeschrieben werden. Denn nur ein wirkliches Interesse an transnationalen, aber auch nationalen Filmkulturen wie der der Auswanderungsheimat der Emigranten legitimiert die Nutzung der Transkulturalitäts- und Hybriditätsdiskurse. Andernfalls ist der Bezug auf diese Diskurse ein ästhetisierender Gebrauch postkolonialer und poststrukturalistischer Theorie um der akademischen Selbstgefälligkeit und Selbstproduktion willen. Aktuelle wissenschaftliche Entwicklungen spiegeln somit eine bestimmte Haltung oder Mentalität wider, die in ihrer Essenz *den Migranten* ebenfalls, aber nur auf andere Weise, zum Schweigen bringt. Zudem behaupte ich, dass ein humoristisches, ironisches und vermeintlich reflektiertes Kino, wie es Deniz Göktürk und einige andere fordern, nicht dazu beitragen kann, auf der Ebene der visuellen Kultur die gesellschaftlichen Essentialisierungen zu durchbrechen. Die Probleme sind komplexer. Vielmehr bin ich der festen Überzeugung, dass durch die Überbewertung der filmischen Diskurse um subversive und transkulturelle Grenz- und Identitätsrollen und die spezifische Art und Weise der Filmgeschichtsschreibung des deutsch-türkischen Kinos, wie ich sie nachzuzeichnen versucht habe, die postkoloniale Oppression der subalternen Migranten unterstützt wird.

Ich schlage eine intellektuelle Auseinandersetzung vor, in der mal mittelbar, mal unmittelbar auf die Problematik der sozialen Immobilität der deutsch-türkischen Subalternen *aller Generationen* auf verschiedenen Ebenen Bezug genommen wird. Dabei sollte man sowohl in kulturwissenschaftliche Diskurse ausholen, als auch speziell die Filmwissenschaft betreffende Mikrotheorien und Reformulierungen vorschlagen: in der Hoffnung die Wirkmechanismen des vermeintlich proaktiven deutsch-türkischen Diskurses in Öffentlichkeit, Politik, Kultur und Wissenschaft als *postkolonialen*, reproduzierenden Machtdiskurs zu entlarven, der an der Konstruktion der so genannten Migranten teilhat. Hierbei scheint mir insbesondere die Berücksichtigung aktueller kritischer Soziologie, wie sie unter anderem in den *Critical Whiteness Studies* verfolgt wird, sinnvoll. Ich argumentiere hier also nicht für oder gegen eine Form der Filme, sondern für eine Überprüfung der Filme hinsichtlich ihrer Konstrukti-

onsqualität. Dabei sind möglichst *alle* filmischen Formen des Umgangs mit der Emigration im deutsch-türkischen Kontext, also des türkischen, deutschen und deutsch-türkischen Films, ohne simplifizierende Kategorisierungen einzubeziehen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

An- und Aussichten

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Umschlagfoto: IM SCHATTEN von Thomas Arslan (D 2010)
Druck: Booksfactory
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-990-5

Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Bd. 26
ISSN 1867-3724

Philipp Blum / Monika Weiß (Hg.)

An- und Aussichten

Dokumentation des 26. Film- und Fernseh-
wissenschaftlichen Kolloquiums

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Umschlagfoto: IM SCHATTEN von Thomas Arslan (D 2010)
Druck: Booksfactory
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-990-5

Inhalt

<i>Vorwort</i> An- und Aussichten. Eine Einleitung in die Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums vom vierten bis zum sechsten März 2013 in Marburg.....	7
<i>Philip Dreher</i> Edgar Morins Le cinéma ou l'homme imaginaire und der Film als Spiegel – Versuch einer theoriegeschichtlichen Verortung.....	10
<i>Markus Kuegle</i> Auteur – Akteur – Aktant: Wie Dokumentarfilme «laborantisch» werden... ..	24
<i>Karina Kirsten</i> Film noir, Gangsterfilm und Heist-Movie. Die «multiple Genrehaftigkeit» von Thomas Arslans IM SCHATTEN.....	42
<i>Ömer Alkin</i> Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den «verstummten» türkischen Emigrationsfilmen.....	59
<i>Ulrike Mothes</i> Perspektiven im aktuellen indischen Dokumentarfilm.....	78
<i>Danila Lipatov</i> Berliner Schule: Möglichkeiten und Grenzen der Ästhetik des Minimalismus im Spielfilm.....	86

<i>Lars Robert Krautschick</i> «Geh' nicht ins Licht, Carol Anne!» – Was das Medium «Licht» im Horrorfilm zu erzählen weiß.....	93
<i>Ates Gürpınar</i> Filmspezifische Erkenntnisvermittlung? Reflexionen über Gut und Böse anhand Sergio Leones IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO.....	106
<i>Fabian Rudner</i> The Trip – oder Michael Winterbottoms Liebeserklärung an die Heimat.....	117
<i>Peter Podrez</i> «Are you ready to kill each other?» Körperlicher Exzess im Metal-Konzert und im Konzertvideo.....	127
<i>Sonja Czekaj</i> Audiovisionen des Weltalls. Modale Faktoren eines Subensembles der Non-Fiction.....	142
<i>Alexander Kreische</i> Lesbare Körper? Präsentifikation und Explikation von Gestik und Mimik.....	153
<i>Tim Raupach</i> Vom Kampf an Körpergrenzen. Zur frühen Semantisierungsgeschichte von AIDS am Beispiel der Kriegsmetapher.....	165
<i>Bernd Leiendecker</i> Pulpo Fiction – WM-Krakenorakel Paul im medialen Kontext.....	177
Autorinnen und Autoren.....	192

Vorwort

An- und Aussichten.

Eine Einleitung in die Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums vom vierten bis zum sechsten März 2013 in Marburg

Das 26. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium (FFK) fand nach 1990 und 2003 nun 2013 zum dritten Mal in seiner Geschichte in Marburg statt. Das FFK kann sicherlich und zweifelsfrei als die bedeutendste medienwissenschaftliche Fachtagung für den wissenschaftlichen Nachwuchs im deutschsprachigen Raum gelten. Und ebenso zweifelsfrei ist die thematische Ungebundenheit und Zugangsfreiheit eine, wenn nicht die größte, Stärke dieser Tagung. Erlaubt diese Freiheit doch prinzipiell Themen und Interessen öffentlich zu vertreten und vorzustellen, die sonst Gefahr laufen, ungehört zu bleiben. Gleichzeitig erschwert aber genau diese Offenheit, dem anschließenden Dokumentationsband Form und Richtung zu geben – allein schon auf der Ebene des Titels.

Wir haben uns aus guten Gründen für «An- und Aussichten» entschieden und hoffen, dass diese Gründe in den nun folgenden Ausführungen deutlich werden: Eine Ansicht etwa kann einerseits mit der Meinung, dem Standpunkt und der persönlichen meinungsbildenden Perspektive des forschenden Subjekts synonymisiert werden, andererseits repräsentieren Darstellungen, und solche aus Film und Fernsehen allzumal, Ansichten im Sinne ihrer sinnlichen Erscheinung. Ein Portrait vermittelt, ob nun in der Malerei oder als Einstellungsgröße des Cadre, in diesem Sinne eben eine spezifische Ansicht eines Kopfes. Nicht weniger vieldeutig ist der Begriff der Aussicht, die bekanntlich ja gut oder schlecht sein kann. Die Aussicht bezeichnet einerseits den visuellen Eindruck von einem bestimmten Punkt aus, der ihre Bewertung entscheidend beeinflusst. Das gilt nicht nur für den in der Landschaft verbreiteten Aussichtspunkt, sondern markiert im wissenschaftlichen Feld auch die theoretische, methodische und/oder historische Verortung, von der aus der Gegenstand in den Blick gerät. Eine Aussicht kann aber eben auch eine Zukunftserwartung und -prognose meinen. Die TV-Nachrichten sind von heiter bis wolkig voll davon. Mit der Erwartung einer Zukunft auf Sicht verbindet sich aber immer auch die Gegenwartsdiagnose, von der aus die Aussicht ihren semantischen Gehalt bestimmend erhält. In diesem Sinne vermitteln die Vorträge auf dem FFK und die Beiträge in diesem Band An- und Aussichten