



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*„Der deutsch-türkische Gegenwartsfilm im Genre-Vergleich.  
Melodram, Komödie, Dokumentarfilm und deren Möglichkeiten und Grenzen in  
der Aufbereitung der Thematiken von Migration, Integration und  
multikultureller Gesellschaft.“*

Verfasserin

Martina Hartl

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt  
Studienrichtung lt. Studienblatt  
Betreuer

A 301 / 295  
Publizistik & Kommunikationswissenschaften / Gewählte Fächer  
Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch



## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere,

dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

dass ich sämtliche Stellen der Arbeit, die den verwendeten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Quellenangaben erkenntlich gemacht habe.

dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, im Juni 2009

---

Unterschrift



Liebe ihr alle,

die ihr euch hier an dieser Stelle völlig zu Recht wieder erkennt:

**Ich danke euch von ganzem Herzen für eure Hilfe und Unterstützung!**

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.1	Bisheriger Forschungsstand, vorgelegte Ergebnisse .....	3
1.2	Themenrelevante Begriffsdefinitionen.....	4
1.3	Forschungsleitende Fragen und Gedanken .....	17
1.4	Aufbereitung der Kapitel.....	18
<b>2</b>	<b>Der Zusammenprall der Kulturen – aus migrations geschichtlicher Perspektive</b> .....	<b>21</b>
2.1	Geschichte der Migration in Deutschland .....	21
2.1.1	Erste Phase: Anwerbephase (1955-1973).....	22
2.1.2	Zweite Phase: Konsolidierung der Ausländerbeschäftigung (1973-1979).....	26
2.1.3	Dritte Phase: Phase der Integrationskonzepte (1979-1981) .....	28
2.1.4	Vierte Phase: Wende in der Ausländerpolitik (1981-1990) .....	30
2.1.5	Fünfte Phase: Asyl- und Aussiedlerpolitik im Brennpunkt (1991-1998).....	33
2.1.6	Sechste Phase: Ausländerpolitik unter Rot-Grün (1998-2005).....	38
2.1.7	Siebte Phase: Derzeitige Ausländerpolitik in Deutschland .....	43
2.1.8	Ausblick auf die weitere Integrations- und Migrationspolitik.....	47
2.2	Die politisch-rechtliche Situation und die wirtschaftlich-sozialen Lebensbedingungen von Migranten .....	50
2.2.1	Die politisch-rechtliche Situation von Migranten .....	51
2.2.2	Die wirtschaftlich-sozialen Lebensbedingungen von Migranten .....	53
2.3	Das Türkenbild der Deutschen - Das Deutschenbild der Türken.....	55
2.3.1	Das Deutschenbild der Türken .....	55
2.3.2	Das Türkenbild der Deutschen .....	57
2.4	Identität.....	59
<b>3</b>	<b>Der Zusammenprall der Kulturen – aus filmgeschichtlicher Perspektive</b> .....	<b>63</b>
3.1	Der moderne Film .....	63
3.1.1	Der italienische Neorealismus .....	64
3.1.2	Die französische Nouvelle Vague .....	65
3.1.3	Das britische Free Cinema.....	68
3.1.4	Das New American Cinema .....	69
3.2	Der deutsche Film .....	72
3.2.1	Entwicklungen und Tendenzen im deutschen Nachkriegsfilm .....	73

3.2.2	Papas Kino ist tot – Erneuerung des Films in den 1960er und 1970er Jahren	99
3.2.3	Die Krise des Films in den 1980er und frühen 1990er Jahren	121
3.2.4	Die DEFA – Das Kino der DDR	126
3.2.5	Aktuelle Tendenzen im deutschen Gegenwartskino	136
3.3	Der türkische Film	144
3.4	Entwicklungen und Tendenzen im deutsch-türkischen Film	151
3.4.1	Vom Gastarbeiterkino der 1960er Jahre zum deutsch-türkischen Gegenwartsfilm	151
3.5	Das Zusammentreffen der Kulturen in anderen Medien, Kunst und Kultur	186
<b>4</b>	<b>Empirie - Filmanalyse</b>	<b>197</b>
4.1	Das Melodram: „ <i>Gegen die Wand</i> “	204
4.1.1	Begründung der Filmauswahl	208
4.1.2	Filmdaten	209
4.1.3	Der Regisseur: Fatih Akin	210
4.1.4	Filmanalyse	212
4.2	Die Komödie: „ <i>Evet, ich will</i> “	240
4.2.1	Begründung der Filmauswahl	242
4.2.2	Filmdaten	244
4.2.3	Der Regisseur: Sinan Akkuş	245
4.2.4	Filmanalyse	246
4.3	Der Dokumentarfilm: „ <i>Wir haben vergessen zurückzukehren</i> “	274
4.3.1	Begründung der Filmauswahl	274
4.3.2	Filmdaten	275
4.3.3	Der Regisseur: Fatih Akin	275
4.3.4	Filmanalyse	276
<b>5</b>	<b>Fazit</b>	<b>293</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>295</b>
	<b>Anhang – Sequenzprotokolle</b>	<b>I</b>
	Sequenzprotokoll „ <i>Gegen die Wand</i> “ (R: Fatih Akin, 2004)	II
	Sequenzprotokoll „ <i>Evet, ich will</i> “ (R: Sinan Akkuş, 2008)	XXXII
	Sequenzprotokoll „ <i>Wir haben vergessen zurückzukehren</i> “ (R: Fatih Akin, 2000)	LX
	<b>Zusammenfassung // Abstract</b>	
	<b>Lebenslauf</b>	





# 1 Einleitung

Fatih Akins Film „*Gegen die Wand*“ wird bei der Berlinale 2004 mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet. Es ist das erste Mal nach 18 Jahren, dass ein „deutscher“ Film wieder derartige internationale Beachtung findet<sup>1</sup>. Der Film eines deutsch-türkischen Regisseurs schafft es, Mainstream zu werden. Fatih Akin gelingt ein einerseits spannendes und andererseits äußerst authentisches Porträt eines möglichen Lebens junger Türken in Deutschland, ein Modell der multikulturellen Gesellschaft mit Abgründen und Lichtblicken. Auch schon in den Jahren zuvor zeigt sich die Kritik über seine Filme begeistert: „*Kurz und schmerzlos*“ (1998), „*Im Juli*“ (2000) und „*Solino*“ (2002). Ihnen allen ist gemein, dass sich die Charaktere immer im Spannungsfeld mehrerer Kulturen und Herkunftsländer bewegen, dass die Kulturen zusammenprallen – in unterschiedlicher Wucht, bisweilen unter Konflikten. Fatih Akin ist mit seinen Filmen allerdings kein Vorreiter, er repräsentiert vielmehr die zeitgemäße Entsprechung einer Film-Art, die in den frühen 1970er Jahren in Deutschland ihren Anfang fand, da mit der zunehmenden Arbeitsmigration die so genannten „Gastarbeiter“ in den Folgejahren nicht nur in der politischen, sondern auch immer mehr in der filmischen Auseinandersetzung ein Thema werden. Ein namhafter Regisseur wie Rainer Werner Fassbinder ist unter anderem einer der ersten, der in seinem Spielfilm „*Angst essen Seele auf*“ (1973) diese Thematik aufgreift.

Auch in anderen Teilen Europas werden einige derartige Filme vorgelegt. So beschäftigt sich beispielsweise der britische Film „*Yasmin*“ mit dem sich verändernden Leben der pakistanischen Bevölkerungsgruppe in London nach den Anschlägen auf das World Trade Center. Wie in Großbritannien in den 1970ern das „Black British Cinema“ und das „Asian British Cinema“ entstehen - Richtungen, die diese Einwanderungsgruppen auch auf der Leinwand repräsentieren - so entwickelt sich auch in Frankreich ein eigenes Genre, das so genannte „Cinéma beur“. Dies meint das, Anfang der 1980er Jahre entstandene, Kino maghrebischer Filmemacher, die sich in ihren Filmen mit den Lebenswelten nach Frankreich eingewanderter Nordafrikaner auseinandersetzen. Sie alle spiegeln den

---

<sup>1</sup> 1986 wurde „*Stammheim*“ von Reinhard Hauff mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet.

Kontrast der afrikanischen Vergangenheit ihrer Elterngeneration und der eigenen Gegenwart, die sich zu oft in den Banlieues französischer Großstädte abspielt, wider.

Das Faible für diese Filme legte eine Beschäftigung im Zuge der Diplomarbeit damit nahe. Anfänglich war ein gesamteuropäischer oder ein Vergleich zwischen Frankreich und Deutschland angedacht, doch sprengt dies einerseits den Rahmen einer Diplomarbeit, andererseits ergab sich die Schwierigkeit der Konkretisierung. Zudem stellte sich die Frage, wie denn beispielsweise zwei Filme zu vergleichen seien, die zum einen von der Freundschaft zweier junger Männer unterschiedlicher Herkunft im sozialen Abseits französischer Vorstadt-Ghettos und zum anderen vom Generationenkonflikt einer türkischen Einwandererfamilie in Deutschland handeln. Auch ein sprachliches Problem kam hinzu, denn wenngleich die französische Alltagsverständigung funktioniert, so stellt die Fachliteratur doch vor nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten.

Aus diesen Gründen wurde die Entscheidung getroffen, im deutschsprachigen Raum zu bleiben und Filme deutsch-türkischer Regisseure zu analysieren. Relevant dafür war insbesondere auch, dass die türkische Bevölkerung die größte Zahl an Immigranten in der Bundesrepublik Deutschland darstellt und hierzu auch mehr Literatur als zu anderen Bevölkerungsgruppen vorhanden ist.

Ein migrationsgeschichtlicher und ein filmgeschichtlicher Zeitstrang von den 1950er Jahren bis heute bilden den theoretischen Abriss der vorliegenden Arbeit. Der methodische Teil greift drei unterschiedliche Genres - den Dokumentarfilm, das Melodram und die Komödie - auf und beleuchtet deren Herangehensweise an die Thematik des Spannungsfelds der vorherrschenden multikulturellen Gesellschaft, der Migration und der Integration. Mittels qualitativer Filmanalyse soll erhoben werden, welche Möglichkeiten jene genannten Genres haben, diese Materie zu transportieren und wo deren Grenzen liegen, welche Themen aufgegriffen und auf welche Weise sie präsentiert werden:

*„Der deutsch-türkische Gegenwartsfilm im Genre-Vergleich.  
Melodram, Komödie, Dokumentarfilm und deren Möglichkeiten und Grenzen in der  
Aufbereitung der Thematiken von Migration, Integration und multikultureller  
Gesellschaft.“*

## 1.1 Bisheriger Forschungsstand, vorgelegte Ergebnisse

Am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften Wien wurden zum Thema „deutsch-türkisches Kino“ bislang keine Diplomarbeiten oder Dissertationen vorgelegt, wemgleich das Thema Multikulturalität mittlerweile Einzug in die wissenschaftliche Auseinandersetzung gefunden hat.

Einige Vorlesungen und Seminare wurden in den vergangenen Jahren abgehalten, im Bereich der Erziehungswissenschaften wurden die Konsequenzen der Multikulturalität auf die Schulpädagogik untersucht und die Germanistik legt mit dem Studienschwerpunkt „Deutsch als Fremd-/Zweitsprache“ bereits seit den 1980er Jahren ein besonderes Augenmerk auf die sich verändernde gesellschaftliche Situation und ihre Herausforderungen. Auch die Politikwissenschaften, die Kultur- und Sozial-Anthropologie, die Psychologie, Philosophie und Gender Studies setzten sich ebenso wie die Wirtschafts- und Rechtswissenschaften mit den Auswirkungen von Multikulturalismus, Migration und Integration global und in ihrem Fach auseinander.

Im Sommer 2006 legte das Filmarchiv Austria<sup>2</sup> einen Schwerpunkt auf das „Kino zwischen den Kulturen“ und organisierte einerseits eine Filmschau, widmete andererseits eine komplette Ausgabe ihres Hefts dieser sehr weiten Thematik.

Noch spezifischer erfolgte die Beschäftigung mit dem konkreten Thema in Deutschland, so haben beispielsweise das Goethe-Institut<sup>3</sup> und die Internet-Plattform filmportal.de<sup>4</sup>, ein Projekt des Deutschen Filminstituts, sich eingehend mit dem Thema Migration im deutschen Kino auseinandergesetzt. Neben einigen Schwerpunkten in (Film-) Zeitschriften<sup>5</sup> oder Sammelbänden<sup>6</sup> bilden sie hier aber noch immer eine Ausnahme in der deutschen Fachliteratur. Monographien, die eingehend die historischen Gegebenheiten und

---

<sup>2</sup> Brennpunkt Orient. Kino zwischen den Kulturen, filmarchiv Nr. 36, 07-09/06

<sup>3</sup> <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/mig/fli/fum/de47146.htm> (+Links) - (Zugriff: 15.02.2007)

<sup>4</sup> <http://www.filmportal.de/df/7d/Artikel,,,,,,,,,EB351B59CD9F2341E03053D50B376A4D,,,,,,,,,,,,,ml> (Zugriff: 15.02.2007)

<sup>5</sup> z.B. Seeblen, Georg: Vertraute Fremde. Das türkische Kino als „Kino der Métissage“, in: Freitag, 17. Mai 2002, S.11-13.

<sup>6</sup> z.B. Karpf, Ernst u.a.(Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

aktuellen Tendenzen und Entwicklungen zum Thema Migration im deutsch-türkischen Kino thematisieren, gab es bis vor kurzem noch nicht.

Einige Bachelorarbeiten, die den deutsch-türkischen Film behandeln, existieren bereits, wie etwa jene von Sophia Greiff<sup>7</sup> und Diana Schäffler<sup>8</sup>, wobei letztere in erweiterter Form 2007 auch als Buch<sup>9</sup> herausgekommen ist. Im selben Verlag erschienen kürzlich auch die Publikationen von Margret Mackut<sup>10</sup> und Kim Brandt<sup>11</sup>. Die an der Universität Wien verfasste Diplomarbeit von Claudia Lerchbaumer<sup>12</sup> behandelt die Rolle der Frau im deutsch-türkischen Film.

In Bezug auf die verwendete Literatur sei hier noch angemerkt, dass besonders die sehr aktuellen Themenkomplexe (etwa seit 2005), die sowohl die Bereiche der gegenwärtigen Migrations- und Integrationspolitik wie auch das derzeitige Filmgeschehen betreffen, wissenschaftlich noch nicht sonderlich ausgiebig behandelt sind. Deswegen wird in diesen Kapiteln häufig auf Zeitungs- und Zeitschriftenartikel wie Internet-Publikationen zurückgegriffen, wobei die Verfasserin aber bemüht ist, sich auf repräsentative Quellen zu beziehen.

## **1.2 Themenrelevante Begriffsdefinitionen**

### **Deutsch-türkisches Kino**

Das Kino der Immigranten in verschiedenen europäischen Ländern findet – abgesehen vom französischen „Cinéma beur“ oder dem „Black British Cinema“ – nicht wirklich Entsprechung in einem Genre. Ein möglicher Terminus ist der vom Filmwissenschaftler Georg Seeblen häufig gebrauchte Ausdruck „Kino der Métissage“, wobei das französische

---

<sup>7</sup> Greiff, Sophia: Wände durchbrechen - (De-)Konstruktionen von ethnischen Identitäten am Filmbeispiel „Gegen die Wand“. Bachelorarbeit, Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder, 2005.

<sup>8</sup> Schäffler, Diana: Das Kino der doppelten Kulturen - Migration als filmisches Thema im deutsch-türkischen Film anhand ausgewählter Beispiele. Bachelorarbeit, Hochschule der Medien, Stuttgart, 2005.

<sup>9</sup> Schäffler, Diana : Deutscher Film mit türkischer Seele: Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

<sup>10</sup> Mackuth, Margret: Es geht um Freiheit. Interkulturelle Motive in den Spielfilme Fatih Akins. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

<sup>11</sup> Brandt, Kim: Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikte im deutsch-türkischen Film. Zur integrativen Wirkung von Film. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

<sup>12</sup> Lerchbaumer, Claudia: Der Wandel der Rolle der türkischen Frau im deutsch-türkischen Film. Von der klischeehaften zur klischeedurchbrechenden Darstellung. Diplomarbeit, Universität Wien, 2007.

Wort „Métissage“ das Leben in zwei Kulturen meint. Exakter noch bezeichnet „Cinéma du métissage“

*„das Kino von Einwanderern und Migrantenkinder in ihrer "zweiten" Heimat bzw. Filme, in deren Vordergrund die Lebensbedingungen transnationaler, multikultureller Grenzgänger (vorwiegend) in der Großstadt stehen. Ausgangspunkt für dieses Konzept eines Kinos der kulturellen Verschmelzung war das "cinema beur", das Kino der maghrebinischen Einwanderer in Frankreich.“<sup>13</sup>*

Um den Fachbegriff „Cinéma du métissage“ regional zu konkretisieren, wird in Ermangelung eines anderen Ausdrucks in weiterer Folge die Formulierung „deutsch-türkisches Kino“ beziehungsweise „deutsch-türkischer Film“ angewandt, wobei es sich bei diesem Terminus allerdings um einen Hilfsbegriff handelt, wie in „*apropos Film 2004*“ zu lesen ist, da der damit umschriebene Gegenstand sich quantitativ wie qualitativ inzwischen als viel zu komplex erweise, um als Ganzes mit wenigen Sätzen oder Kapiteln umschrieben werden zu können. Biografische Hintergründe und künstlerische Praxis heute aktiver Filmemacher fielen dabei unterschiedlich aus und verbieten eigentlich eine Zusammenfassung mit großen Gesten, da die Regisseure in Biografie, Filmsprache und -inhalt auf höchst denkbare Weise differierten.<sup>14</sup>

So kann der deutsch-türkische Film im Kontext des Kinos der Métissage als „*Teil eines internationalen Phänomens*“ betrachtet werden, gleichwohl ist er auch „*Zeichen für ein neues selbstbewusstes Auftreten der Türken innerhalb der deutschen Kulturszene*“<sup>15</sup>.

Blumentrath weist in seinem Text über die Schwierigkeit der Zuordnung ebenso auf diese Komponente hin:

*„... so bleibt doch das Bewusstsein, dass man es mit Entwicklungen und Phänomenen zu tun hat, die neue und andere Begrifflichkeiten und Kategorien erfordern als die herkömmlichen nationalphilologischen Ordnungsmuster.“<sup>16</sup>*

---

<sup>13</sup> <http://www.filmportal.de/df/01/Artikel.....ED2B000244FDE253E03053D50B3718F1.....ht ml> (Zugriff: 14.01.07)

<sup>14</sup> Löser, Claus: Zum Erfolg Fatih Akins und anderer türkischstämmiger Regisseure in der deutschen Filmlandschaft, in: Schenk, Ralf u.a.(Hrsg.): *apropos Film 2004*. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin: Bertz Verlag, 2004, S. 137.

<sup>15</sup> filmportal.de: Sowohl als auch... (Zugriff: 14.01.07)

<sup>16</sup> Blumentrath, Henrik u.a. (Hrsg.): *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff Verlag, 2007, S. 7.

Der Terminus des deutsch-türkischen Kinos ist letztlich ein Hilfsbegriff für ein junges, aber stark ausgeprägtes Phänomen. Er hat sich in den letzten Jahren etabliert und dient so auch der Abgrenzung sowohl zum rein deutschen Kino als auch zum frühen Einwandererkino, das Termini wie „Gastarbeiter- oder Migrantenkino“ verwendete, Begrifflichkeiten, die dem heutigen Film nicht mehr gerecht werden, da eine wie auch immer geartete Umsetzung des interkulturellen Hintergrunds, welche in frühen Filmen die Regel war, heute nicht mehr zwingend ist.<sup>17</sup>

Wie in Kapitel 3.4 ausführlich erläutert ist, hat der deutsch-türkische Film seit seinem ersten Auftauchen in den 1960er Jahren bis zu seinem gegenwärtigen Erscheinungsbild eine große Veränderung durchlaufen. Er hat sich von einem Betroffenheits- zu einem selbstbewussten Kino entwickelt, das eigentlich den Anspruch erhebt, Genrekino zu sein, welches durch seinen multikulturellen Zugang oder sein Thema spezifisch ist.<sup>18</sup>

Angemerkt sei noch, dass deutsch-türkische Filme nicht unbedingt von Deutschen türkischer Herkunft stammen müssen. Dies belegt etwa der deutschstämmige Anno Saul mit seiner sehr erfolgreichen Komödie „*Kebab Connection*“ (2005), die ebenso dieser Strömung zuzurechnen ist.

### **Multikulturalismus**

„Multikulturalismus“, „Interkulturalität“ und „Transkulturalität“ oder aber auch „multikulturelle Gesellschaft“, „Transnationalität“, „Diaspora“ oder „Hybridkultur“ sind in der politischen und gesellschaftlichen Debatte oftmals gebrauchte Termini und auch emotionsgeladene Reizworte, die verwendet werden, „ohne dass diese Begriffe in einem einheitlichen und allgemein verbindlichen Sinn gebraucht oder auf nachvollziehbare Weise differenziert werden“<sup>19</sup> – obgleich sie in den vergangenen Jahrzehnten von den Wissenschaften stark ausdifferenziert worden sind.

Multikulturalismus basiert auf der Idee des Nebeneinander-Existierens verschiedener Kulturen oder Ethnien, wobei im Normalfall eine dominierende Mehrheitsgesellschaft einer oder mehreren Minderheiten gegenüber gestellt ist. Somit ist der Diskurs über

---

<sup>17</sup> vgl. Löser, 2004, S. 137 f. sowie filmportal.de: kino und Migration

<sup>18</sup> Schäffler, 2007, S. 7.

<sup>19</sup> Blumentrath, 2007, S. 7.

Multikulturalismus auch einer, der sich der Idee der Dominanz der Nationalstaatlichkeit entgegenstellt und die Auseinandersetzung mit Verschiedenartigkeiten aufwirft.

Eine sehr allgemeine Definition von Jürgen Miksch lautet:

*„Die multikulturelle Gesellschaft ist eine Gesellschaft, in der Menschen verschiedener Abstammung, Sprache, Herkunft, Rasse, Kultur, Religion so zusammenleben, dass sie deswegen weder benachteiligt noch bevorzugt werden. Zwischen Einheimischen und Fremden findet ständige Kommunikation statt, damit Konflikte, die sich aus den unterschiedlichen Traditionen ergeben, im Dialog gelöst werden können. [Es geht] bei der Diskussion über die multikulturelle Gesellschaft im Wesentlichen um die Frage, unter welchen Gesichtspunkten ein Zusammenleben zwischen einheimischer Bevölkerung und zugewanderten Minderheiten gestaltet werden soll und welche Rolle in diesem Zusammenhang ‚strukturelle‘ Dimensionen (Ökonomie, Politik, Recht usw.) einerseits und kulturelle Dimension andererseits haben.“<sup>20</sup>*

Multikulturalismus ist ein Phänomen, das in offenen Gesellschaften vorherrscht. Gesellschaft meint

*„die Gesamtheit der sozialen Beziehungen innerhalb einer von anderen abgrenzbaren Einheit von Menschen, die einen eigenen geographischen Raum bewohnen und ihr Zusammenleben eigenständig organisieren.“<sup>21</sup>*

Im Gegensatz zu geschlossenen Gesellschaften, die von festen Strukturen, Normen und Ritualen bestimmt sind, gibt es diese festen Strukturen in einer offenen Gesellschaft nicht mehr.<sup>22</sup> Eine solche ist determiniert von äußeren Einflüssen, der ihr inneliegende Kulturbegriff ist als ein „*unabgeschlossenes, prozeßhaftes und in Bewegung befindliches System*“<sup>23</sup> zu begreifen.

Während die deskriptiv-analytische Verwendung des Begriffs Auskunft über den Sachverhalt, also über das Vorliegen von Multikulturalität völlig wertfrei Auskunft gibt, setzt die normative Nutzung des Begriffs Multikulturalismus eine Bewertung voraus, stellt sie als Kontrapunkt zur monokulturellen Gesellschaft dar, bewertet die Art des Zusammenlebens.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Schulte, Axel: Multikulturelle Gesellschaft: Chance Ideologie oder Bedrohung? In: Politik und Zeitgeschichte, Band 24/90, S.3 f.

<sup>21</sup> Beyersdörfer, Frank: Multikulturelle Gesellschaft. Begriffe, Phänomene, Verhaltensregeln. Reihe: Fremde Nähe - Beiträge zur interkulturellen Diskussion. Bd. 21. Münster u.a.: LIT Verlag, 2004, S. 19.

<sup>22</sup> Vgl. Schulte, Axel: Multikulturelle Gesellschaft: Zu Inhalt und Funktion eines vieldeutigen Begriffs. In: Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Abt. Arbeits- und Sozialforschung (Hrsg.): Multikulturelle Gesellschaft: der Weg zwischen Ausgrenzung und Vereinnahmung? Eine Tagung der Friedrich-Ebert-Stiftung am 9. und 10. Dezember 1991 in Bonn. Bonn, 1992, S. 17 f.

<sup>23</sup> Atabay, Ilhami: Ist dies mein Land? Identitätsentwicklung türkischer Migrantenkinder und -jugendlicher in der Bundesrepublik. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag, 1994, S. 30.

<sup>24</sup> Vgl. Mackuth, 2007, S. 23 sowie Beyersdörfer, 2004, S. 43.

Häufig wird Multikulturalität synonym mit Interkulturalität verwendet. Dennoch sind diese beiden Begriffe nicht deckungsgleich, da

*„der Begriff der Interkulturalität bereits auf einen bestimmten Umgang mit der Tatsache der Multikulturalität verweist. Es ist das „Inter“, das Zwischen, worauf sich dieser Umgang bezieht, gegenüber dem „Multi“, dem bloßen „Mehr“.“<sup>25</sup>*

Demnach setzt Multikulturalität nicht zwingend Interkulturalität voraus, Interkulturalität jedoch das Vorhandensein von mindestens zwei Kulturen, wenn auch nicht unbedingt in einer Gesellschaft. Während Multikulturalität zwar davon ausgeht, dass zwischen verschiedenen ko-existierenden Kulturen Verbindungen entstehen, geht Interkulturalität einen Schritt weiter und hinterfragt, wie diese Verbindungen erfolgreich gestaltet werden können.<sup>26</sup> Auch Mall verweist auf den Begriff der Interkulturalität, der für das Zusammenleben in einer multikulturellen Gesellschaft geistig, religiös, ethisch-moralisch, politisch und ökonomisch von Bedeutung ist:

*„Interkulturalität ist nicht eine schwärmerische Romantik der kulturellen Begegnungen; sie ist auch nicht ein Synkretismus der Kulturen, sondern der Name einer inneren, offenen Haltung, Einstellung, die jenseits der Fiktion einer totalen Identität und der einer völligen Differenz das Überlappende in den Kulturen sucht, findet und erweitert und so ein Miteinander ohne Selbstaufgabe ermöglicht und erleichtert. So ist und bleibt die Interkulturalität ein regulatives Ideal, was entdeckt und gepflegt werden muß.“<sup>27</sup>*

Welsch, der sich auf Herders Kulturbegriff bezieht, kritisiert diesen als in sich zu abgeschlossen und verfährt ebenso mit dem Multikulturalitäts-Begriff. Auch dieser geht zwar vom Nebeneinander-Existieren unterschiedlicher Kulturen in ein und derselben Gesellschaft aus, dies jedoch wiederum in der Vorstellung, sie seien homogen in sich abgeschlossen. Welsch bevorzugt den Begriff der Transkulturalität:

*„Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit. Sie haben vielmehr eine neuartige Form angenommen, die ich als transkulturell bezeichne, weil sie durch die traditionellen Kulturgrenzen wie selbstverständlich hindurchgeht. Die kulturellen Verhältnisse sind heute weithin durch Mischungen und Durchdringung gekennzeichnet.“<sup>28</sup>*

---

<sup>25</sup> Beyersdörfer, 2004, S. 43.

<sup>26</sup> Vgl. Beyersdörfer, 2004, S. 44.

<sup>27</sup> Mall, Ram Adhar: Kulturelle Begegnungen aus interkultureller Sicht, in: Karpf, Ernst u.a.(Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995, S. 65.

<sup>28</sup> Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen, in: Schneider, Irmela / Thomson, Christian W. (Hrsg.): Hybridkultur. Medien Netze Künste. Köln: Wienand Verlag 1997, S. 71.



Auch Özkan Ezli beschäftigt sich mit dem Phänomen des Deutsch-Türkischen, sieht aktuell in Bezug auf den Film den Übergang von einem nationalen zu einem internationalen markiert. Er greift in diesem Kontext den Begriff der Diaspora auf:

*„Wenn in der kolonialen oder alten Diaspora Widerstands-, Leidensgeschichten und Heimatverlust, hier bedeutet Diaspora Zerstreung und Dispersion einer Ursprünglichkeit und Zugehörigkeit, im Vordergrund stehen, so steht der neue Diasporabegriff für narrative Neukonstitutionen von Subjekt und Kultur, die performativ und hybrid keine Trauerarbeit mehr leistet.“<sup>29</sup>*

Gerade in der deutschen Multikulturalismus-Debatte fällt immer wieder das Schlagwort der „deutschen Leitkultur“.<sup>30</sup> Oberndörfer kritisiert dies, sieht die damit verbundene Betonung nationaler kultureller Homogenität als „Absage an transnationalen kulturellen Pluralismus“<sup>31</sup> und als ein zähes Festhalten und Beharren an einem überholten nationalstaatlichen Prinzip. Auch Jürgen Habermas wendet sich gegen die Instrumentalisierung des Leitkultur-Begriffs:

*„In einem demokratischen Verfassungsstaat darf auch die Mehrheit den Minderheiten die eigene kulturelle Lebensform - so weit diese von der gemeinsamen politischen Kultur des Landes abweicht - nicht als sogenannte Leitkultur vorschreiben.“<sup>32</sup>*

Während viele Autoren die multikulturelle Gesellschaft als Bedrohung sehen – Keskin verweist etwa auf Samuel Huntingtons Werk „*The Clash of Civilizations?*“<sup>33</sup> – sieht Keskin selbst sie als Chance auf Bereicherung. Trotz möglicher Reibungen auf Grund von Diversitäten sieht er die Lösung darin,

*„zu einem gemeinsamen Wertesystem zu gelangen, welches als gemeinsame humane ‘Oberidentität’ von der ganzen Gesellschaft akzeptiert und getragen werden kann.“<sup>34</sup>*

---

<sup>29</sup> Ezli, Özkan: Narrative Diaspora in der deutsch-türkischen Literatur und im deutsch-türkischen Film. Eine andere deutsche Literatur- und Kulturgeschichte. Universität Konstanz, 2008: <http://www.netzwerk-kulturwissenschaft.de/proezli.pdf>. (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>30</sup> Der Politologe Bassam Tibi führte den Begriff der „europäischen Leitkultur“ ein; dieser beschreibt einen europäischen Wertekonsens. Etwa um 2000 wurde der Begriff der „deutschen Leitkultur“ von vielen deutschen Unionspolitikern im Zusammenhang mit der Zuwanderungsdebatte instrumentalisiert und quasi als Gegenkonzept zum Multikulturalismus zum Schlagwort gemacht, seit 2007 befindet sich das Bekenntnis zur deutschen Leitkultur auch im Grundsatzprogramm der CSU.

<sup>31</sup> Oberndörfer, Dieter: Deutschland ein Mythos? Von der nationalen zur postnationalen Republik, in Bizeul, Yves (Hrsg.): Politische Mythen und Rituale in Deutschland, Frankreich und Polen, Berlin: Duncker & Humblot, 2000, S. 161 ff.

<sup>32</sup> Habermas, Jürgen: Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik? Frankfurt/a.M.: Suhrkamp, 2002, S.13.

<sup>33</sup> Vgl. Keskin, 2005, S. 86 f. Huntington erläutert in diesem Buch in mehreren Thesen (aus amerikanischer Perspektive), dass der westlichen Welt nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems – und damit eines Feindbildes – der konfliktreiche Zusammenprall der Kulturen bevorsteht, da seiner Meinung nach Kulturen – er erwähnt u.a. China und den Islam als Herausfordererkulturen - einerseits ein Feindbild brauchen und es andererseits in deren Natur liege, jenen anderen ihre Werte aufzuzwingen.

<sup>34</sup> Keskin, 2005, S. 83.

Kanada steht exemplarisch für eine Gesellschaft, die den Multikulturalismus seit 1971 auch in der Verfassung festgeschrieben hat. Somit lebt Kanada dieses Konzept sowohl ideell als auch praktisch. Die Philosophie dieses Konzepts lässt sich zu sieben Grundprinzipien zusammenfassen<sup>35</sup>:

1. *Prinzipielles Ja zur ethno-kulturellen Verschiedenheit (diversity)*
2. *Recht auf kulturelle Differenz*
3. *Prinzip der kulturellen Gleichwertigkeit und gegenseitigen Toleranz*
4. *Sicherheit-Kontakt-Hypothese*
5. *Einheit-in-Verschiedenheit (unity-within-diversity)*
6. *Recht auf gleiche Chancen*
7. *Management-Annahme*

Im Gegensatz zur amerikanischen „Schmelztiegel“-Metapher sieht die kanadische Philosophie jene des „ethnischen Mosaiks“ vor. Ganz bewusst soll die

*„Vielfalt der Kulturen nicht in einem "melting pot" eingeschmolzen werden, sondern jede ethno-kulturelle Gruppe soll - wie die Steinchen bzw. Teile eines Mosaiks - ihre spezifische Farbe oder Form erhalten. Alle Gruppen zusammen formieren sich dann mit ihren Besonderheiten zu einem bunten und vielgestaltigen Gesamtbild.“<sup>36</sup>*

## **Migration**

Migration ist so alt wie die Menschheit selbst. Jahrtausendlang folgen Menschen auf der Suche nach Nahrungsmitteln und in Anpassung an Naturgewalten globalen Wegen. Erst mit dem Aufkommen des nationalstaatlichen Gedankens Mitte des 19. Jahrhunderts verändert sich die Auffassung von Migration, manifestiert sie sich von einer relativ dauerhaften Lebensform als eine kurze Episode, als ein Übergang von einem zum anderen Lebensort. Wird ein neuer Ort zum festen Lebensmittelpunkt auf unbestimmte Zeit, so handelt es sich um Emigration, wird der eigentliche Lebensmittelpunkt für kurze Zeit für einen bestimmten Zweck oder aus Gründen der Verfolgung aufgegeben, so handelt es sich um Remigration. Beide Fälle kennzeichnen die Wanderung als einen kurzfristigen, also transitorischen, Zustand und nicht als menschliche Daseinsform, sondern als eine „*Form des Übergangs von einem Vergesellschaftungszusammenhang zum anderen*“.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Vgl. Geißler, Rainer: Multikulturalismus in Kanada - Modell für Deutschland? 2003: [http://www.bpb.de/publikationen/XPXZV2.2.0.Multikulturalismus\\_in\\_Kanada\\_Modell\\_f%C3%9C\\_Deutschland.html#art2](http://www.bpb.de/publikationen/XPXZV2.2.0.Multikulturalismus_in_Kanada_Modell_f%C3%9C_Deutschland.html#art2) (Zugriff: 03.06.2009)

<sup>36</sup> Geißler, 2003 (Zugriff: 03.06.2009)

<sup>37</sup> Vgl. Pries, 2001, S. 5 f.

Migration ist in der allgemeinen Bedeutung als „*Bewegung von Menschen im Raum*“<sup>38</sup> zu definieren. Diese Definition hat eine stark geographische und demographische Dimension. Darüber hinaus vollziehen sich Migrationsprozesse in strukturellen Zusammenhängen, wenngleich sie „*in hohem Maße vom Handeln individueller und kollektiver Akteure bestimmt sind*“<sup>39</sup>.

Broden / Mecheril verweisen auf die mit Migration einhergehenden Wandlungsprozesse:

*„Zugleich bestätigt und modifiziert Migration auch das Bekannte und das Bestehende. Eine Sicht auf Migrationsphänomene, die diese lediglich als Veränderung und Modifikation versteht, greift zu kurz. Migration muss vielmehr als Gegenstand von Diskursen und als Gegenstand politischer und alltagsweltlicher Auseinandersetzungen verstanden werden, in denen die Frage, ob es eher um Erhalt oder Umgestaltung geht, mit unterschiedlichen Ergebnissen zum Thema wird. Durch Migration wird die Frage der Zugehörigkeit individuell, sozial und auch gesellschaftlich zum Thema“*<sup>40</sup>

Heberle (1955, S. 2) definiert den Terminus der Migration als

*„jeder Wechsel des Wohnsitzes, und zwar des de-facto-Wohnsitzes, einerlei ob freiwillig oder unfreiwillig, dauernd oder vorübergehend“*,

Albrecht (1972, S. 23) versteht ihn als

*„die Ausführung einer räumlichen Bewegung, die einen vorübergehenden oder permanenten Wechsel des Wohnsitzes bedingt, eine Veränderung der Position also im physischen und im ‚sozialen Raum‘“*,

Schrader (1989, S. 436) hingegen als

*„das Verlassen des bisherigen und das Aufsuchen eines neuen, als dauerhaft angestrebten Wohnorts in einer signifikanten Entfernung“*.

Ronzani (1980, S. 17) definiert Migration so,

*„daß Individuen aus einem Gesellschaftssystem in ein anderes überwechseln, wodurch direkt oder indirekt in beiden Systemen interne und externe Beziehungs- und Strukturveränderungen induziert werden“*.<sup>41</sup>

Auf dieser Basis definiert Treibel selbst Migration als der

*„auf Dauer angelegte bzw. dauerhaft werdende Wechsel in eine andere Gesellschaft bzw. in eine andere Region von einzelnen oder mehreren Menschen“*<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Pries, 2001, S. 26.

<sup>39</sup> Vgl. Pries, 2001, S. 27.

<sup>40</sup> Broden, Anne / Mecheril, Paul: Migrationsgesellschaftliche Re-Präsentationen. Eine Einführung, in: Broden, Anne / Mecheril, Paul (Hrsg.): Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft. Düsseldorf: IDA-NRW, 2007.

<sup>41</sup> alle zit.n. Treibel, Annette: Migration in modernen Gesellschaften. Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht. Weinheim u. a.: Juventa Verlag, 3. Auflage 2003, S. 19.

Um innerhalb dieser sehr allgemeinen Definitionen die vielfältigen Ausprägungen von Migration differenzieren zu können, wurden Typologien entwickelt:<sup>43</sup>

Der *räumliche Aspekt* unterscheidet zwischen

- Binnenwanderung oder interner Wanderung (meist vom Land in die Stadt) und
- internationaler oder externer Wanderung, letztere kontinental oder interkontinental.

Der *zeitliche Aspekt* unterscheidet zwischen

- begrenzter oder temporärer Wanderung (etwa Saisonarbeiter) oder
- dauerhafter oder permanenter Wanderung (Aus-, Einwanderung und Niederlassung)

*Wanderungsursachen oder –entscheidungen* werden unterteilt in

- freiwillige Wanderung (Arbeitsmigration) und
- erzwungene Wanderung (Flucht, Verfolgung, Vertreibung)

Der *Aspekt des Umfangs* der Migration differenziert zwischen

- Einzel- beziehungsweise Individualwanderung
- Gruppen- oder Kollektivwanderung
- Massenwanderung.

Mit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts hat die internationale Migration unter dem Schlagwort der Globalisierung eine neue Dimension erreicht, aus dieser heraus sich neue soziale Wirklichkeiten und Verflechtungszusammenhänge ergeben. Die klassischen Theorien beschäftigen sich mit den Fragen, warum welche Bevölkerungsgruppen in welcher Form wandern, welche sozialen, kulturellen, ökonomischen und politischen Wirkungen dies auf die Herkunfts- und die Ankunftsgesellschaft hat und wie sich die Migranten in die Aufnahmegesellschaft integrieren.

Pries stellt die klassischen Theorien der internationalen Migrationsforschung – hier mit Hauptaugenmerk auf die Arbeitsmigration und weniger auf Flucht oder Asyl – vor:

Die „*neoklassische und neue Ökonomie*“ der Arbeitsmigration stützt sich auf den Faktor der individuellen ökonomischen Nutzenmaximierung. Das Push/Pull-Kräftefeld rund um den Produktionsfaktor Arbeitskraft und Differenziale der Lohnhöhen und Beschäftigungschancen sind über Marktsignale vermittelte Gründe für eine Wanderung aus

---

<sup>42</sup> Treibel, 2003, S. 21.

<sup>43</sup> vgl. Treibel, 2003, S. 20.

ökonomischem Kalkül im Sinne einer Einkommensverbesserung. Dem gegenüber steht die mehr individualistisch angelegte „Wert-Erwartungstheorie“, die neben rein ökonomischen auch soziale und psychische Aspekte in die Entscheidung für eine Wanderung miteinbezieht, allerdings unter subjektiven Wahrscheinlichkeitszuweisungen. Der „Mikro-Makro-Ansatz struktureller / anomischer Spannungen“ beruft sich auf strukturelle Spannungen eines in einen größeren Zusammenhang eingebundenen Individuums, das diese erfährt, wenn es selbst nicht mehr jene Faktoren erfüllt, die für den Großteil des Netzwerks als normal gelten. Das Individuum reagiert entweder durch Absenken des eigenen Erwartungsniveaus oder mit Anpassung an die größere Gruppe. Die „struktur- und systemorientierten Perspektiven“ internationaler Migration sind eingebunden in die Weltsystemtheorie, die Arbeitsmigration im Kontext segmentierter Arbeitsmärkte, internationaler Arbeitsteilung und Machtstrukturen analysiert. Die Theorie besagt, dass Migrationen auch auf Rückwirkungen der Lohnrelationen des primären Arbeitsmarktsegments zurückzuführen seien. Die Theorie der „demographischen und geographischen Gesetzmäßigkeiten“ lehnt sich stark an der allgemeinen Definition an. Sie stellt, unter Berücksichtigung der bisher vorgestellten Theorien, Migrationsströme in den Kontext von Nationalidentitäten und Politik als objektive Tatsachen, die über einem zahlenmäßigen Bevölkerungsnettofluss stehen. „Handlungsorientierte, interpretative Ansätze“ hingegen versuchen, anders als die bisherigen, Migrationsprozesse nicht aus dem Wirken objektiver Faktoren oder Strukturgesetzen, sondern von den handelnden Subjekten her zu verstehen. Diese Ansätze stellen sich gegen das Realitätsmoment bei potentiellen Migrationsentscheidungen.<sup>44</sup>

Seit den 1980er Jahren erfahren diese, seit etwa 1900 aufgestellten Theorien, Erweiterungen beziehungsweise Verschiebungen, da Migration in diesen jüngeren Ansätzen nicht mehr als unidirektionaler, einmaliger Ortswechsel verstanden wird, sondern auch

„als ein dauerhafter Zustand und damit als eine neue soziale Lebenswirklichkeit für eine wachsende Anzahl von Menschen“<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Vgl. Pries, 2001, S. 13-30.

<sup>45</sup> Pries, 2001, S. 32.

Pries versteht (Arbeits-)Migration hierbei als „einen in Raum und Zeit kontinuierlichen Prozess“<sup>46</sup>. Neuere Ansätze gehen von „Migrationsnetzwerken und –kreisläufen“ aus. Migranten sind hier in ein kalkulierbareres, engmaschiges Netz von *communities* zwischen Herkunfts- und Ankunftsregion eingebunden. Die neuen Ansätze arbeiten, um Komplexitätsreduktion zu erreichen, auch mit „Typologien“, ausgehend von den vier Idealtypen Emigrant, Remigrant, Diaspora-Migrant und Transmigrant. „*Cummulative Causation*“ geht davon aus, dass jeder Migrationsakt den Rahmen, in dem weitere Migrationsentscheidungen getroffen werden, verändert. Dies umfasst jegliche Veränderungen: von der Beeinflussung lokaler Herkunftsökonomien durch Geldflüsse zwischen Ankunfts- und Herkunftsregion wie auch etwa veränderte Gender-Beziehungen. „*Internationale Migrationssysteme*“ befassen sich mit durch Migrationshandeln und –politik historisch gewachsenen Strukturen, ihren Praktiken und ihrer Form der Regulierung. Der Ansatz „*Globalisierung und internationale Migration*“ beschäftigt sich mit dem engen Zusammenhang zwischen globalen Arbeitskräfteströmen und Waren- und Kapitalströmen, nimmt aber, mehr als die klassische Theorie, die mit Migrationsprozessen einhergehenden Politiken mit in den Diskurs. Das Spezifikum „*Transnationalismus und Transmigration*“ geht nicht mehr vom ein- oder zweimaligen Ortswechsel aus, sondern vom häufigen Hin und Her zwischen zwei oder mehreren Orten in einem kontinuierlichen Lebenslauf, in dem die Wanderung keine Übergangs-, sondern eine Daseinsform darstellt, Wanderung aber auch nicht das völlig ortsungebundene Umherschweifen bedeutet. Die sozialräumliche Konfiguration des Migranten wird hier als pluri-lokal verstanden. Transnationalismus ist somit als Prozess zu verstehen, der durch Alltagspraxis und soziale wie wirtschaftliche Beziehungen Nationalstaatlichkeit überschreitet und durch die Mehrstaatlichkeit und deren Phänomene auch nicht mit den sozialwissenschaftlichen Konzepten von Ethnie, Rasse oder Nation angemessen analysiert werden kann. Die *transnational community* gilt als das Nationalstaat und –gesellschaft übersteigende Feld. Gesellschaft, Gemeinschaft und Nationalstaat sind über diesen Transformationsprozess aus dieser sozialwissenschaftlichen Perspektive einer Rekonzeptualisierung unterworfen.<sup>47</sup>

Seit 2000 gibt das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge im Auftrag der deutschen Bundesregierung einen Migrationsreport heraus, um über die Entwicklung der

---

<sup>46</sup> Pries, 2001, S. 32.

<sup>47</sup> Vgl. Pries, 2001, S. 34-53.

Zuwanderung in die und aus der Bundesrepublik Überblick zu geben. Der Migrationsreport 2007 besagt,

*„dass man von Migration spricht, wenn eine Person ihren Lebensmittelpunkt räumlich verlegt. Geschieht dies über Staatsgrenzen hinweg, so spricht man von internationaler Migration.“<sup>48</sup>*

Darin beruft der Report sich auf Zahlen des Statistischen Bundesamtes. Nach dieser Definition haben auch die Kinder von bereits in Deutschland geborenen Eltern, die durch Einbürgerung Deutsche wurden, einen Migrationshintergrund. Dadurch wird auch deutschen Kindern der dritten Generation, die weder selbst, noch deren Eltern zugewandert sind, ein Migrationshintergrund zugeschrieben. Nach Auffassung des Bundeslands Nordrhein-Westfalens geht diese Definition zu weit. Kindern von deutschen Eltern, die selbst schon in Deutschland geboren wurden, sollte demnach kein Migrationshintergrund zugewiesen werden.

Die erzielte Einigung besagt nun, dass die Definition des Migrationshintergrunds, wie sie vom Statistischen Bundesamt für die Auswertung des Mikrozensus entwickelt wurde, zur Grundlage von länderübergreifenden Erhebungen und statistischen Auswertungen genommen werden soll. Demnach haben nun Ausländerinnen und Ausländer, im Ausland Geborene und nach dem 1. Januar 1950 Zugewanderte, Eingebürgerte sowie Kinder, bei denen mindestens ein Elternteil in eine der genannten Kategorien fällt, einen Migrationshintergrund.<sup>49</sup> Nur Immigranten der ersten Generation geben nach dieser Definition die Zugehörigkeit zu dieser Bevölkerungsgruppe an ihre Kinder weiter.

### **Integration**

Nach Fernández de la Hoz sieht Costa-Lascoux in Integration einen Prozess, in dem jeder akzeptiert, zu einem Teil des Ganzen zu werden und sich verpflichtet, die Integrität des Ganzen zu respektieren. Um diesen Prozess sicherzustellen, muss ein neuer sozialer Vertrag entwickelt werden. Wichtige Bestandteile des Prozesses sind die politische

---

<sup>48</sup> Bundesamt für Migration und Flüchtlinge: Migrationsreport 2007. Herausgegeben im Auftrag der deutschen Bundesregierung, S. 12.

<sup>49</sup> [http://www.migration-info.de/mub\\_artikel.php?Id=081002](http://www.migration-info.de/mub_artikel.php?Id=081002) (Zugriff: 07.06.2009)

Integration von Migranten und die Gleichstellung mit den Staatsangehörigen des Aufnahmelandes.<sup>50</sup>

Der Begriff Integration ist immer normativ zu verstehen und daher besonders anfällig für verschiedene politische oder ideologische Einstellungen, sehr oft wird in der gesellschaftspolitischen Debatte von Integration gesprochen und Assimilation verlangt. Auch der Anti-Rassismus-Verein ZARA definiert Integration und verweist in dieser auf den genannten anderen Terminus. Laut ZARA bezeichnet Integration (auch Zusammenhalt oder Hereinnahme)

*„all jene Prozesse, durch die EinwanderInnen zu anerkannten Mitgliedern der aufnehmenden Gesellschaft werden. Integration ist ein gegenseitiger Prozess, der sowohl von MigrantInnen als auch von der aufnehmenden Gesellschaft Bemühungen und Entgegenkommen verlangt (im Gegensatz zu Assimilation)“<sup>51</sup>, welche den „Vorgang der umfassenden Übernahme von Sprache, kulturellen Traditionen, Wert- und Verhaltensmustern der aufnehmenden Gesellschaft durch zuwandernde Personen“<sup>52</sup> bezeichnet.*

Auch der Islamexperte Bassam Tibi verweist auf das Naheverhältnis der Begriffe Assimilation und Integration und das hohe normative Potential dieser Begriffe. Nach seiner Einschätzung verstünden sich viele in Deutschland geborene Türken in erster Linie als Türken, seien aber eigentlich Deutsche türkischer Abstammung. Das liege aber nicht nur an deren mangelndem Integrationswillen, sondern auch daran, dass die Gesellschaft sie als Türken betrachtet. Assimilierung bedeute die totale Aufgabe aller Herkunftsbezüge, also auch eine Teils der eigenen Identität. Integration hingegen lasse einem die eigene Identität, fordere aber zugleich, die Werte des Grundgesetzes zu akzeptieren und die Sprache des Gastlandes zu beherrschen.<sup>53</sup>

Dass Integration ein zwei- oder mehrseitiger Prozess ist, darauf verweist auch Bade. Zwischen Befürwortern und Gegner bestehe indes Konsens,

*„dass es sich bei Integration nicht um eine Einbahnstraße mit einseitigen Anpassungsleistungen von Zuwanderern handelt, wenngleich ihr Beitrag zu diesem wechselseitigen Prozess stets der größere ist. Vielmehr ist Integration ein "gesellschaftliches Unternehmen auf Gegenseitigkeit", das beide Seiten, also Aufnahmegesellschaft wie Einwanderer, verändert.“<sup>54</sup>*

<sup>50</sup> zit. n. Fernández de la Hoz, Paloma: Migrantenfamilien und Integration in den EU-Mitgliedsstaaten. Ein Report der Europäischen Beobachtungsstelle zur Sozialen Situation, Demographie und Familie; Zusammenfassung. Wien: Österr. Inst. für Familienforschung, 2002, S. 22.

<sup>51</sup> [http://www.zara.or.at/materialien/gleiche-chancen/elearning/bd/e\\_integration.htm](http://www.zara.or.at/materialien/gleiche-chancen/elearning/bd/e_integration.htm) (Zugriff: 07.06.2009)

<sup>52</sup> [http://www.zara.or.at/materialien/gleiche-chancen/elearning/bd/e\\_assimilation.htm](http://www.zara.or.at/materialien/gleiche-chancen/elearning/bd/e_assimilation.htm) (Zugriff: 07.06.2009)

<sup>53</sup> vgl. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/739201/> (Zugriff: 07.06.2009)

<sup>54</sup> [http://www.bpb.de/themen/48QVFC,0,0,Neue\\_Integrationsdebatten\\_und\\_politik.html](http://www.bpb.de/themen/48QVFC,0,0,Neue_Integrationsdebatten_und_politik.html) (Zugriff: 07.06.2009)



Die offizielle Definition der Bundesregierung lautet:

*„Integration ist ein langfristiger Prozess. Sein Ziel ist es, allen Menschen, die dauerhaft und rechtmäßig in Deutschland leben, in die Gesellschaft einzubeziehen. Zuwanderern soll eine umfassende und gleichberechtigte Teilhabe in allen gesellschaftlichen Bereichen ermöglicht werden. Sie stehen dafür in der Pflicht, Deutsch zu lernen sowie die Verfassung und die Gesetze zu kennen, zu respektieren und zu befolgen.“<sup>55</sup>*

Integrationsleistungen, die durch Medien erfolgen, werden in der medienpolitischen Debatte oft als obsolet bezeichnet. Im Diskurs wird häufig auf die Unmöglichkeit, zu gültigen Aussagen oder empirischen Befunden über das Integrationsvermögen von Massenmedien zu gelangen, hingewiesen, ebenso wie auf die fortschreitende gesellschaftliche Pluralisierung und die selektive Nutzung von Medienangeboten. Nichtsdestotrotz sieht Jarren, gerade im normativen Verständnis des Begriffs, Integrationsleistungen durch Medien als relevant:

*„Integration als Konstruktion sozialer Realität vollzieht sich im Wesentlichen durch Kommunikation. Da die Kommunikation in der modernen Gesellschaft sich weitgehend über Medien vollzieht, kommt den Massenmedien eine zentrale Funktion für (Integrations-)Diskurse (als Vermittler) und auch als soziostruktureller Infrastrukturfaktor zu. [...] Da sich Integration immer in konkreten Gesellschaften in bestimmten Macht- und Erwartungsstrukturen vollzieht, kann dieser soziale Prozess kaum inhaltlich neutral gesehen und beurteilt werden.“<sup>56</sup>*

### 1.3 Forschungsleitende Fragen und Gedanken

Die junge Nachwuchs-Regisseurin Canan Yilmaz spricht in ihrem vierminütigen Kurzfilm „Ben Kimim“ (2003) genau jene Fragen an, die diese Arbeit leiten. Eine junge Frau mit Dreadlocks dreht sich im Raum und fragt: „Ben Kimim? - Wer bin ich?“ und gibt sich gleichermaßen selbst die Antwort:

*„Ich bin eine Deutsche! Eine Türkin! Eine deutsch-türkische Bürgerin. Eine Deutschtürkin, eine in Deutschland geborene Türkin. Eine türkischstämmige Deutsche, eine Halbdeutsche. Deutsch, Türkisch, Deutsch-Türkisch?“<sup>57</sup>*

Am Ende des Films dreht sie sich wieder im Raum, nun mit Kopftuch und trägt auf Türkisch ein Gedicht vor:

*„Der Tag wird kommen, da wirst auch du wissen, was du bist. Mein Herz blutet, mein Herz brennt. Was bin ich? Wo komme ich her, wo gehe ich hin? Wer bin ich?“<sup>58</sup>*

---

<sup>55</sup> Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung (Hrsg.): Ungenutzte Potentiale. Zur Lage der Integration in Deutschland. Berlin, 2009, S. 12.

<sup>56</sup> Jarren, Otfried: Gesellschaftliche Integration durch Medien? Zur Begründung normativer Anforderungen an Medien, in: Langenbacher, Wolfgang R. (Hrsg): Elektronische Medien, Gesellschaft und Demokratie. Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 11. Wien: Braumüller, 2003, S. 235.

<sup>57</sup> Ben Kimim? R: Canan Yilmaz, 2003.

Dieser kurze Film mit all seinen Fragen zeigt die Widersprüchlichkeit auf, die das Leben in oder zwischen zwei Kulturen mit sich bringt, zeigt, wie hybrid es ist. Er demonstriert, wie wenig sich – seien sie nun Deutsch-TürkInnen genannt oder Deutsche türkischer Herkunft – auf Stereotypen festnageln lassen (wollen) und in welche Schubladen sie doch so häufig gesteckt werden oder sich im Film auch manchmal selbst stereotypisiert darstellen.

Diese (Selbst-)Darstellungen und transportierten Eigen- und Fremdbilder sowie die filmische Konstruktion der offenbaren Gesellschaft sollen - in Abhängigkeit vom jeweiligen Genre - geprüft werden. Film wird dabei als quasi sozialgeschichtliches Dokument verstanden, als Kulturprodukt einer Gesellschaft und, analog zu Kracauer, als Spiegel und Reaktion auf eine vorherrschende Realität<sup>59</sup>. Zugleich wird in der Rezeption darauf geachtet, nicht dem, von den jungen deutsch-türkischen Regisseuren abgelehnten vereinfachten Deutungsmuster zu unterliegen, dass Filme, die von und mit *"Ausländern"* verwirklicht werden, per se *"sozialkritische Werke über in Deutschland lebende Migranten"* seien.<sup>60</sup>

## 1.4 Aufbereitung der Kapitel

Das Thema Migration ist ein komplexes, und nicht nur die Politik im deutschsprachigen, sondern auch die im globalen Raum weiß seit Jahren nicht, wie sie den mit der Einwanderung einhergehenden Problemen Herr werden soll. Die Krawalle und Gewaltausschreitungen in den französischen Banlieues des Jahres 2006 zeugen ebenso davon wie die häufig in Problem-Kontext übermittelte Medienberichterstattung. Spätestens zu jedem neuerlichen Wahlkampf wird das „Ausländer-Thema“ wieder aufgegriffen und polemisierend und an den Tatsachen vorbei oft wenig lösungsorientiert diskutiert.

Diese Arbeit befasst sich in Kapitel 2 mit politischen und geschichtlichen Realitäten. Die Migrationsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland seit 1955 wird beschrieben, es wird offen gelegt, aus welchen Gründen Deutschland derart offensiv begann, zunächst aus

---

<sup>58</sup> Ben Kimim? R: Canan Yilmaz, 2003.

<sup>59</sup> Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 279. (Essay: „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“, 1927).

<sup>60</sup> Vgl. Tadrowski, Kajetan: Ist der neue deutsche Film türkisch? Freie Universität Berlin, 25.04.2002: <http://www.uni-protokolle.de/nachrichten/id/775/> (Zugriff: 16.06.2009)

arbeitsmarktpolitischen und ökonomischen Beweggründen, Arbeitskräfte aus anderen Ländern anzuwerben und welche Auswirkungen das auf die künftigen Phasen der Migrationspolitik hatte. Bilder, die Türken und Deutsche voneinander haben, werden gegenübergestellt, der Begriff Identität findet Erwähnung.

Kapitel 3 beschäftigt sich zum einen allgemein mit dem modernen Film an sich, mit ausgewählten Strömungen und Schulen verschiedener Länder in der Nachkriegszeit, und konzentriert sich schließlich auf das Filmland Deutschland und seine Entwicklung seit dem Oberhausener Manifest, welches die Abkehr von den Heimatfilmen der (Nach)-Kriegsära einläutet und Impulse für den „neuen“ Spielfilm schafft, der in den 1980er Jahren in einer Krise schlittert und schließlich in der Gegenwart mündet. Parallel dazu erfolgt eine Darstellung der Entwicklung des türkischen Films.

In weiterer Folge wird explizit auf das Filmschaffen von Migranten eingegangen beziehungsweise auf Filme von Deutschen oder von Deutschen türkischer Herkunft, die deren Lebensalltag thematisieren. Mittlerweile existieren bereits nahezu drei Generationen an deutsch-türkischen Filmemachern. Auf Grund dessen ist eine Entwicklung und Veränderung, die der deutsch-türkische Film durchlaufen hat, auszumachen. Diese wird eingehend beschrieben. Überblicksmäßig wird in diesen Unterkapiteln auch immer wieder Auskunft über die Produktionsbedingungen beziehungsweise über die Entwicklung des Filmmarkts generell gegeben.

Der letzte Teil des dritten Kapitels beschäftigt sich ausschnittsweise mit anderen Medien und Formaten und auch Kunst und Kultur, in die Multikulturalismus beziehungsweise Culture Clash Einzug gefunden haben, da diese Themen nicht nur im Kino, sondern auch in vielen anderen Bereichen medial verarbeitet werden.

Kapitel 4 leitet schließlich den empirischen Teil der Arbeit ein. Einer Erläuterung der methodischen Vorgangsweise folgen die Begründung für die Auswahl der analysierten Filme sowie jeweils genaue Angaben zu Filmdaten und –inhalt und eine Kurzbiografie der Regisseure. Mittels Filmanalyse wird herausgearbeitet, wie in den unterschiedlichen Genres Melodram, Komödie und Dokumentarfilm inter- bzw. transkulturelle Motive im deutsch-türkischen Film verarbeitet werden. Neben dem Blick auf die dramaturgischen wie gestalterischen Merkmale stehen besonders die handlungsleitenden Themen und die

Zeichnung der Figuren im Erkenntnisinteresse wie auch ihre Repräsentation im real gesellschaftspolitischen Kontext.

Das abschließende fünfte Kapitel resümiert in einem Fazit die vorliegenden Ergebnisse in Bezug auf das Erkenntnisinteresse.

Wo die männliche Form verwendet wurde ist implizit auch die weibliche gemeint. Aus Gründen der Lesbarkeit wurde jedoch explizit auf die Nennung der weiblichen Form verzichtet.

## 2 Der Zusammenprall der Kulturen – aus migrations geschichtlicher Perspektive

„Wir wollten Arbeitskräfte importieren - und es kamen Menschen.“<sup>61</sup>

Auf Grund des dynamischen Wirtschaftswachstums der Nachkriegszeit kommt es in Deutschland während der 1950er Jahre zu folgereichen Veränderungen und der zuvor noch herrschende Arbeitskräfteüberschuss schlägt, wenn auch regional unterschiedlich, merklich in einen Arbeitskräftemangel um. Daraus entsteht der Bedarf nach neuen Arbeitskräften und die Idee, so genannte „Gast-Arbeiter“<sup>62</sup> zu beschäftigen.

### 2.1 Geschichte der Migration in Deutschland

Die Geschichte der Migration in Deutschland verlief in mehreren Phasen. Sie ist in den ersten Jahren von dem gegenseitigen Bedarf und Nutzen sowohl der Anwerbeländer als auch der Bundesrepublik Deutschland gekennzeichnet. Es kann, wenngleich auch nicht immer die besten Arbeitsbedingungen gegeben waren, doch von einem Funktionieren und von gleichermaßen symbiotischen Bedingungen ausgegangen werden. Umbrüche ergaben sich durch die Erholung des innerdeutschen Arbeitsmarktes sowie durch die Krisen der Wirtschaft in den 1970er Jahren, die den Bedarf an neuen Arbeitskräften natürlich regulierte. Erst zu dieser Zeit begann es, dass Ausländer, die nun zum Teil schon eine Generation im Gebiet der Bundesrepublik gelebt und Kinder zur Welt gebracht hatten und

---

<sup>61</sup> Ursprünglich von Max Frisch – zit. v. Ernst Schnydrick (Deutscher Caritasverband), 1961; zit. n.: Meier-Braun, Karl-Heinz: Deutschland, Einwanderungsland. Frankfurt/Main, 2002, S. 40.

<sup>62</sup> vgl. Bade, Klaus J.: Ausländer, Aussiedler, Asyl. Eine Bestandsaufnahme. München, 1994, S. 41. Der Begriff entstammte der Umgangssprache und wurde nie amtlich bestätigt. Die einschlägig amtliche Bezeichnung war und blieb „ausländische Arbeitnehmer“ oder „Arbeitnehmer aus den Anwerbeländern.“ – dazu auch aus der Frankfurter Rundschau vom 25. Juni 1966, zit. n.: Jung, Matthias: u.a. (Hrsg.): Ausländer und Migranten im Spiegel der Presse. Ein diskurshistorisches Wörterbuch zur Einwanderung seit 1945. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 2000, S. 59: „Es ist bezeichnend für uns Deutsche, dass daraus [aus der Gastarbeiteranwerbung] sogar ein Stück ‚unbewältigte Gegenwart‘ geworden ist. Das fängt schon bei dem Namen an, den wir den AUSLÄNDISCHEN ARBEITNEHMERN gegeben haben: ‚GAST-ARBEITER. Das Wort ist verräterisch. Einerseits wollen wir diese Menschen – in Erinnerung an die 5 Millionen ZWANGSARBEITER, die unter Hitler während des Krieges nach Deutschland verschleppt wurden – nicht ‚FREMDARBEITER‘ nennen. Andererseits können wir uns offenbar auch nicht entschließen, ihnen gar keinen besonderen Namen zu geben, sondern sie schlicht als das zu bezeichnen, was sie sind: AUSLÄNDER, die bei uns arbeiten. [...] ‚GASTARBEITER‘ ist ein Verlegenheitsausdruck, zur Hälfte von einem Schuldgefühl, zur anderen Hälfte von dem – zumindest im Unterbewusstsein vorhandenen – Willen diktiert, diese Menschen nicht für dauernd bei uns aufzunehmen. Das enthebt uns dann auch der Mühe, sie in unsere Gesellschaft einzugliedern. In dieser Beziehung betrachten wir die AUSLÄNDISCHEN ARBEITER als GÄSTE. Ansonsten ist die Bezeichnung ‚GASTARBEITER‘ ziemlich verlogen.“

mitunter auch hier alt geworden waren, zum „Ausländer-Problem“ wurden. Eine zum Teil völlig falsche und vor allem zu spät einsetzende Migrationspolitik trug in weiteren Phasen nicht zu einer Verbesserung der Situation bei. Auch das jahrelange Verweigern Deutschlands, sich selbst als Einwanderungsland anzuerkennen<sup>63</sup> – zu den „Gast-Arbeitern“ waren mittlerweile auch eine große Zahl von Asyl-Bewerbern und Aussiedlern dazugekommen – erschwerte den ohnehin schon als kompliziert anzusehenden Zusammenprall der Kulturen.

### **2.1.1 Erste Phase: Anwerbephase (1955-1973)**

Auf Grund des bereits erwähnten Arbeitskräftemangels, begann die Bundesrepublik Deutschland 1955 mit Italien, 1960 mit Griechenland und Spanien, 1961 mit der Türkei, 1963 mit Marokko, 1964 mit Portugal, 1965 mit Tunesien und 1968 mit Jugoslawien<sup>64</sup> Anwerbevereinbarungen über eine kontrollierte Zuführung von ausländischen Arbeitskräften auf den deutschen Arbeitsmarkt abzuschließen. Dies geschah einerseits aus dem Bestreben der deutschen Arbeitgeber heraus, die Verhandlungen kamen aber schließlich auf Initiative der Anwerbeländer zustande, deren Motivation in ökonomischen Gründen wie Unterbeschäftigung, Arbeitslosigkeit und Devisenbeschaffung zu finden war. Auswirkungen dieser Anwerbepolitik wurden nicht angedacht, auch öffentliche fremdenfeindliche Äußerungen auf die vermehrt einsetzenden Arbeitswanderungen waren nicht zu vernehmen.

In dieser Phase waren ökonomische Interessen entscheidend und zumal kein Ende der Expansion abzusehen war, gab es kaum Versuche, die Arbeiter-Ströme zu lenken, außer durch diverse Klauseln in den Anwerbeverträgen, die von Land zu Land variierten. So sahen zum Beispiel die Verträge mit der Türkei und Marokko eine Erteilung der Arbeitserlaubnis für nur zwei Jahre vor, enthielten aber auch die Möglichkeit, die Aufenthaltsdauer zu verlängern, die Chance auf Familiennachzug beinhalteten hingegen nur die Verträge mit Spanien, Portugal, Griechenland und Italien<sup>65</sup>.

Da der Eindruck der dringenden Arbeitskräftenachfrage bestehen blieb, strich die Bundesrepublik 1964 nach Verhandlungen mit der türkischen Regierung allerdings die Beschränkung der Aufenthaltsdauer auf zwei Jahre und tat einen großen Schritt, der vom

---

<sup>63</sup> vgl. Meier-Braun, 2002, S. 54.

<sup>64</sup> vgl. Yano, Hisashi: Migrationsgeschichte, in: Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart u.a, 2000, S. 2.

<sup>65</sup> vgl. Yano, 2000, S. 3.

Rotationsprinzip hin zu längerfristigen Anstellungsverhältnissen ausländischer Arbeitnehmer wegführte. Wie gefragt ausländische Arbeitnehmer – und insbesondere Türken – waren, zeigt auch folgender Zeitungsausschnitt:

*„Türken am meisten gefragt. Besonders gefragt sind von der deutschen Industrie wieder die Gastarbeiter, Türken werden nach Angaben der Bundesanstalt für Arbeitsvermittlung am meisten angefordert. Deshalb sind sie auch am schwersten zu haben. Zehn Wochen müssen die Firmen allein auf Hilfsarbeiter warten. Türkinnen sind dagegen schon eher zu bekommen, vor allem die Analphabetinnen. Insgesamt stehen die Gastarbeiter in diesem Sommer hoch im Kurs.“<sup>66</sup>*

Eine erste Rezession 1966/67 führte zu einer kurzfristigen Abnahme ausländischer Arbeitnehmer, die wirtschaftliche Situation ging aber bald wieder in eine bis 1973 andauernde Hochkonjunktur über, sodass die Bundesregierung die Ausländerbeschäftigung weiterhin nach „Laissez-faire“-Motto und rein arbeitsmarktpolitischen Gesichtspunkten regelte. So lag es nahe, da den Arbeitgebern an einer möglichst geringen Fluktuation ihrer Arbeitskräfte lag, dass 1971 erneut die Arbeitserlaubnis-Regelungen verändert wurden: ausländische Arbeitnehmer, die länger als fünf Jahre ununterbrochen sowie rechtmäßig in Deutschland gearbeitet hatten, erhielten eine besondere Arbeitserlaubnis, die ihnen unabhängig von konjunkturellen Schwankungen und ohne Bindung an einen bestimmten Betrieb oder Beruf den Aufenthalt in Deutschland garantierte<sup>67</sup>.

Nachzug von Verwandten beziehungsweise die Niederlassung neuer ausländischer Arbeitnehmer in der Nähe von Verwandten führten in weiterer Folge zum Phänomen der „Kettenmigration“<sup>68</sup>. Dies, sowie auch der nachvollziehbare Wunsch der ausländischen Bevölkerung, nicht nur zum Arbeits- sondern auch zum sozialen und gesellschaftlichen Leben beizutragen, führte in den frühen 1970er Jahren zu ersten Überfremdungs-Ängsten in der deutschen Gesellschaft. Die Debatte um die „Gastarbeiterfrage“<sup>69</sup> begann heftiger zu werden – denn

*„weder entsprach die Erwartung, dass Arbeitsmigration nur temporär war, der Wirklichkeit noch war sie auf rein ökonomische Aspekte begrenzt. Das Bild vom jungen Arbeitsmigranten, der heute kommt, um Geld zu verdienen, und morgen geht, um sich eine eigene Zukunft im Herkunftsland aufzubauen, stimmte schon in der Anwerbezeit nicht.“<sup>70</sup>*

---

<sup>66</sup> Meier-Braun, 2002, S. 36f.

<sup>67</sup> vgl. Yano, 2000, S. 4.

<sup>68</sup> siehe Yano, 2000, S. 5.

<sup>69</sup> siehe Yano, 2000, S. 5.

<sup>70</sup> Motte, Jan u.a. (Hrsg.): 50 Jahre Bundesrepublik – 50 Jahre Einwanderung. Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte. Frankfurt u.a.: Campus Verlag, 1999, S. 15 f.

Rund 14 Millionen Ausländer waren 1955-1973 ins Bundesgebiet gekommen, rund 11 Millionen (ca.80 Prozent) davon wieder zurückgekehrt. Annähernd der Abfolge der Anwerbeverträge entsprechend hatten sich bis dahin auch die Nationalitätenanteile in der Gastarbeiterbevölkerung verschoben: Der zunächst dominierende Anteil der Italiener war auf 10 Prozent gesunken, derjenige der Türken auf ca.30 Prozent gestiegen<sup>71</sup>.

Als die Bundesregierung am 23.November 1973 auf Grund von Wirtschaftsrezession und Erdöl-Schock einen Anwerbestopp verordnete und somit die Anwerbephase in der Ausländerpolitik beendet war, lag die Zahl der in Deutschland beschäftigten Ausländer bei 2 595 000.<sup>72</sup>

### **Exkurs über die deutsch-türkischen Anwerbevereinbarungen**

Das Motiv der damaligen türkischen Militärregierung, Arbeitskräfte zu entsenden, lag in ihrer angestrebten Modernisierungspolitik. Dringend benötigte Devisen sollten über, durch den Auslandsaufenthalt qualifizierte, Rückkehrer ins Land gebracht werden. Zudem sollte die befristete Emigration den Arbeitsmarkt von überschüssigen Arbeitnehmern entlasten und die bis zu diesem Zeitpunkt relativ unregelte Abwanderung unter staatliche Kontrolle gebracht werden.

Die Türkei hingegen zählte nicht zu den von Deutschland favorisierten Anwerbeländern, sie bevorzugten zunächst Arbeitskräfte aus europäischen Ländern, wozu sie die Türkei nur zum Teil zählten.<sup>73</sup> Dass die Türkei schließlich doch vor anderen Bewerberländern im außereuropäischen Raum bevorzugt wurde, verdankte sie ihrer NATO-Zugehörigkeit.<sup>74</sup>

Das am 30.Oktober 1961 getroffene Anwerbeabkommen zwischen Deutschland und der Türkei unterschied sich jedoch in einigen wesentlichen Punkten von Vereinbarungen, die mit anderen Staaten getroffen worden waren:

So wurde beispielsweise der Arbeits- und Aufenthaltstitel auf maximal zwei Jahre beschränkt, mit der Begründung, „*dass eine Dauerbeschäftigung türkischer Arbeitnehmer im Bundesgebiet und eine Einwanderung, auf die auch von der Türkei kein Wert gelegt wird, nicht vorgesehen sind*“. Aus ähnlichen Motiven wurde auch der Verweis auf die Möglichkeit des Familiennachzugs gestrichen, denn die Einwanderung sollte laut

---

<sup>71</sup> Gerster, Johannes: Illusion oder realistisches Ziel? Ausländerintegration als wichtige Zukunftsaufgabe, in: Die Neue Ordnung, 42, 4/1988, S. 272.

<sup>72</sup> Yano, 2000, S. 4.

<sup>73</sup> Vgl. Motte, 1999, S. 146f.

<sup>74</sup> Vgl. Steinert, Johannes-Dieter: Migration und Politik. Westdeutschland – Europa – Übersee 1945-1961. Osnabrück: Secolo Verlag, 1995, S. 305 f.



Begründung nicht „gefördert oder erleichtert“ werden. Weiters legte das Abkommen fest, dass die Ärzte der türkischen Verbindungsstelle in ihren Untersuchungen nicht nur die gesundheitliche Eignung der Bewerber „für die angebotene Beschäftigung“, sondern ausdrücklich auch für „den Aufenthalt in der Bundesrepublik Deutschland“ feststellen sollten<sup>75</sup>:

*„Hierdurch soll klargestellt werden, dass die ärztliche Untersuchung nicht nur auf die Arbeitsverwendungsfähigkeit [!] hin, sondern auch zum Schutz der Bevölkerung aus seuchenhygienischen [!] Gründen vorgenommen wird.“<sup>76</sup>*

Diese Beschränkungen diskriminierten Arbeitnehmer aus der Türkei offensichtlich, einfache Klauseln, etwa Menschen mit ansteckenden Krankheiten (zum Beispiel Tuberkulose) auszuschließen, wie es auch im Vertrag mit Italien der Fall war, hätten gereicht.<sup>77</sup> Da mit zunehmendem Maße der Arbeitsmigration türkische Arbeitnehmer eine immer größere Bedeutung für den deutschen Arbeitsmarkt darstellten und den Arbeitgebern der deutschen Wirtschaft – wie auch schon im vorherigen Kapitel erwähnt – an einer möglichst geringen Fluktuation ihrer Arbeitskräfte lag, trat am 30. September 1964 eine Neufassung der deutsch-türkischen Anwerbevereinbarung in Kraft. Die zuvor von der türkischen Regierung als diskriminierend empfundenen Artikel waren nicht enthalten und auch die Beschränkung des Aufenthalts auf zwei Jahre fiel ersatzlos weg, womit ein erster Schritt zur möglichen Niederlassung und De-facto-Einwanderung getan war.<sup>78</sup>

Eine Rückkehr, die für viele Arbeitnehmer zu Beginn ihrer Migration das Ziel war – um sich zunächst überhaupt auf das Abenteuer einzulassen, später um nicht den Eindruck einer möglichen Abkehr von den türkischen Traditionen zu erwecken und des Weiteren, um sich psychologisch vor Fremdenfeindlichkeit zu schützen – wurde oftmals aufgeschoben und später ganz fallen gelassen.<sup>79</sup> Auch von türkischer Seite war dies nicht mehr so gewünscht wie anfangs erwartet, denn

*„auch die Arbeitgeber der Anwerbestaaten hatten ihre eigenen Vorstellungen: Sie hatten an eventuellen Rückkehrern kein Interesse. Deren Lohnerwartungen und*

---

<sup>75</sup> Motte, 1999, S. 148.

<sup>76</sup> Vgl. Motte, 1999, S. 148 sowie Direktzitate aus den Akten des Bundesministeriums für Arbeit und Sozialordnung, zit. n. Motte, 1999, S. 148.

<sup>77</sup> Vgl. Motte, 1999, S. 149.

<sup>78</sup> Vgl. Motte, 1999, S. 150.

<sup>79</sup> Vgl. Motte, 1999, S. 161 ff.

*gesellschaftspolitischen Vorstellungen passten nicht mehr in die – vor allem auch türkische – Betriebslandschaft.*<sup>80</sup>

### **2.1.2 Zweite Phase: Konsolidierung der Ausländerbeschäftigung (1973-1979)**

Als Folge des Anwerbestopps nahm die Ausländerbeschäftigung zwischen September 1973 und September 1980 um etwa 20 Prozent von ca. 2,6 Millionen auf ca. 2,1 Millionen Personen ab, während im gleichen Zeitraum die ausländische Wohnbevölkerung um 12,3 Prozent von ca. 3,5 Millionen bis auf ca. 4,5 Millionen anwuchs<sup>81</sup>. Dies liegt darin begründet, dass durch den Anwerbestopp nun keine Rückkehrmöglichkeit nach Deutschland mehr bestand und viele Arbeiter daher entschieden, sich nun dauerhaft in Deutschland niederzulassen – selbst wenn sie gerade arbeitslos waren und als stille Arbeitsmarktreserve verblieben<sup>82</sup> – und vor allem auch ihre Familien nachzuholen.

Diese Entwicklung des absehbaren langfristigen Verbleibs der ausländischen Arbeitnehmer sowie aufkeimende Furcht vor sozialen Konflikten in Teilen der Bevölkerung führte Anfang der 1970er Jahre zu ersten Auseinandersetzungen über die Folgen der Ausländerbeschäftigung. Da klar wurde, dass es sich hierbei nicht um ein zeitlich begrenztes Phänomen handeln würde, schien es notwendig – abseits rein ökonomischer Gesichtspunkte – Konzepte zu Ausländerpolitik und Integration zu finden. „*Zuwanderungsbegrenzung, Rückkehrförderung und soziale Integration auf Zeit*“<sup>83</sup> waren die drei Schlagworte der zweiten Phase der Ausländerbeschäftigung in Deutschland.

Diese ersten Konzepte schienen zum Teil allerdings wenig durchdacht. So schlug beispielsweise der Baden-Württemberg'sche Ministerpräsident Filbinger (CDU) – und frühere NS-Richter<sup>84</sup> – 1973 vor, vermehrt das Rotationsprinzip anzuwenden:

*„... das beste System mit den Gastarbeitern besteht darin – und zwar in beiderseitigem Interesse -, dass nach einiger Zeit, vielleicht nach drei Jahren, die Gastarbeiter wieder nach Hause zurückkehren zu ihren Familien, sofern sie die Familie dabei haben, diese mit nach Hause nehmen und dass die dann ersetzt werden durch neue und junge Gastarbeiter, die dann zu uns kommen.“*<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Andres, Gerd: Einwanderungsland Deutschland: Bisherige Ausländer- und Asylpolitik - Lebenssituation der ausländischen Arbeitnehmer und ihrer Familien. In: <http://library.fes.de/fulltext/asfo/01011001.htm#LOCE9E2> (Zugriff: 20.02.2007)

<sup>81</sup> Yano, 2000, S. 5.

<sup>82</sup> Vgl. Yano, 2000, S. 5.

<sup>83</sup> vgl. Bade, 1994, S. 54 sowie Yano, 2000, S. 5.

<sup>84</sup> Nghi Ha, Kien: Ethnizität und Migration reloaded – Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2004, S. 30.

<sup>85</sup> Meier-Braun, 2002, S. 43.

Die Rotation sollte die ökonomische Rentabilität und Flexibilität des deutschen Gastarbeitersystems erhöhen. Langfristige Sozialkosten wie Arbeitslosengeld, Gesundheitsversorgung, Rentenanspruch etc. sollte so auf die Herkunftsländer abgewälzt und notwendige Infrastrukturmaßnahmen durch Niederlassung und Familienzusammenführung vermieden werden.<sup>86</sup> Arbeitgeber, Opposition und Gewerkschaft kritisierten diesen Vorschlag allerdings heftig.

Im Juni 1973 wurde ein Papier des Bundesarbeitsministeriums zur Ausländerpolitik vorgelegt, in welchem die Probleme, die sich durch die Ausländerbeschäftigung ergeben hatten, nach jahrelangem „*Laissez-faire*“ nun überdeutlich angesprochen wurden. So war beispielsweise von bedenklichen gesellschaftspolitischen Missständen die Rede, davon, die Rückkehr der Arbeiter in ihre Herkunftsregion zu fördern, indem die Regierung nach dem Motto „Maschinen zu den Menschen“ die Schaffung von Arbeitsplätzen im Ausland vorschlug und auch eine Regionalsteuerung von Arbeitskräften – Zuzugssperren zu Ballungsräumen mit einem Ausländeranteil von über 12 Prozent wie etwa Frankfurt/Main, Offenbach, Stuttgart – wurden angedacht<sup>87</sup>. Eben dieses Vorhaben misslang, zum einen wiederum auf Initiative vieler Arbeitgeber, die Ausnahmen durchsetzten, und zum anderen, da der Grundsatz der Bewegungsfreiheit für EG-Ausländer (zum Beispiel Spanier und Griechen, aber auch für mehr als fünf Jahre in der BRD lebende türkische Arbeitnehmer) verletzt wurde<sup>88</sup>.

Eine der aussagekräftigsten Studien wurde 1975 vom Deutschen Caritasverband herausgegeben. Der Bericht, der sich mit den gesellschaftlichen Problemen der zweiten in Deutschland aufwachsenden Ausländergeneration auseinandersetzte, mahnte bereits damals auf Basis schlechter schulischer Leistungen vor einer „*Generation ohne Perspektiven*“, sprach sich verstärkt für Integrationsmaßnahmen für Kinder und Jugendliche aus<sup>89</sup>.

Fast zum gleichen Zeitpunkt wurden von der Bundesregierung die Kindergeldsätze für die in der Heimat verbliebenen Kinder verringert, was die Bevölkerung allerdings weiter ansteigen und nicht wie erwartet absinken ließ, da die Familien vermehrt ihre Kinder

---

<sup>86</sup> Nghi Ha, 2004, S. 30.

<sup>87</sup> Vgl. Meier-Braun, 2002, S. 43 f. sowie Bade, 1994, S. 55.

<sup>88</sup> Vgl. Yano, 2000, S. 5.

<sup>89</sup> Vgl. Meier-Braun, 2002, S. 44 f.

nachholten. „Viele ausländerpolitische Maßnahmen erreichten so im Lauf der Jahre genau das Gegenteil dessen, was beabsichtigt worden war“<sup>90</sup> und „die Bundesrepublik war jetzt faktisch zum Einwanderungsland geworden“<sup>91</sup>: zwischen 1973 und 1980 erhöhte sich der Anteil derjenigen, die schon länger als zehn Jahre in Deutschland lebten von 16 Prozent auf 38 Prozent, etwa zwei Drittel aller in der Bundesrepublik lebenden Ausländer waren seit über sechs Jahren da.<sup>92</sup>

### 2.1.3 Dritte Phase: Phase der Integrationskonzepte (1979-1981)

Mit „*Wir sind Einwanderungsland*“<sup>93</sup> sorgte 1979 der baden-württembergische Lothar Späth (CDU) für Erstaunen – dennoch steht sein Ausspruch für ein erstes Umdenken in der Ausländerpolitik der BRD und so kann von der dritten Phase auch als einer Phase der Integrationskonzepte gesprochen werden. Bereits Ende 1978 wurde Heinz Kühn (SPD) erster „Beauftragter der Bundesregierung für die Integration der ausländischen Arbeitnehmer und ihrer Familienangehörigen“. Zugeordnet war sein kleines ehrenamtlich geführtes Amt dem Bundesarbeitsministerium. Im September 1979 legte er seine Denkschrift über „*Stand und Weiterentwicklung der Integration der ausländischen Arbeitnehmer und ihrer Familien in der Bundesrepublik Deutschland*“<sup>94</sup> vor. Hierin wurden die Voraussetzungen und Auswirkung der Zuwanderung erstmals realistisch prognostiziert und es kann von echten Integrationsansätzen gesprochen werden.<sup>95</sup>

In diesem so genannten „Kühn-Memorandum“ kritisierte er die bisherige Ausländerpolitik und schlug, statt weiterer Restriktionen, für die künftige Politik einen Perspektivenwechsel vor, da

*„eine nicht mehr umkehrbare Entwicklung eingetreten ist, und die Mehrzahl der Betroffenen nicht mehr einfach ‚Gastarbeiter‘, sondern ‚Einwanderer‘ sind, für die eine Rückkehr in ihre Herkunftsländer aus den verschiedensten Gründen nicht wieder in Betracht kommt.“*<sup>96</sup>

Damit bezog er sich im Besonderen auf die heranwachsende zweite Generation, auf Kinder und Jugendliche, die in Bundesrepublik geboren und aufgewachsen waren.

---

<sup>90</sup> Meier-Braun, 2002, S. 45.

<sup>91</sup> Yano, 2000, S. 6.

<sup>92</sup> Vgl. Yano, 2000, S. 6.

<sup>93</sup> Meier-Braun, 2002, S. 46.

<sup>94</sup> Yano, 2000, S.6.

<sup>95</sup> Vgl. Yano, 2000, S. 6.

<sup>96</sup> Bade, 1994, S. 56.

*„Die unvermeidliche Anerkennung der faktischen Einwanderungssituation macht eine Abkehr von den Konzepten der Integration ‚auf Zeit‘ erforderlich. An ihre Stelle muss ein Maßnahmenbündel treten, das den Bleibewilligen die Chance zu einer vorbehaltlosen und dauerhaften Eingliederung eröffnet“<sup>97</sup>,*

da

*„das, was die Bundesregierung heute nicht für Lehrer ausgabe, um diese jungen Menschen in die Gesellschaft zu integrieren, morgen für Polizisten ausgegeben werden müsste [...], „Mit diesem Bild will ich die Gefahr verdeutlichen: was wir nicht in Schulen hineinstecken, müssen wir später in Strafvollzugsanstalten stecken.“<sup>98</sup>*

Kühn forderte unter anderem auch ein Optionsrecht der in der Bundesrepublik geborenen und aufgewachsenen Jugendlichen auf Einbürgerung, eine grundlegende Reform des Ausländerrechts, das kommunale Wahlrecht für Ausländer, Intensivierung der (vor)schulischen Integration, Realisierung des Anspruchs der Jugendlichen auf ungehinderten Zugang zu Arbeits- und Ausbildungsplätzen und Religionsunterricht für muslimische Kinder im deutschen Regelunterricht<sup>99</sup>. Die SPD-FDP-Bundesregierung war allerdings außerstande, diese Vorschläge aufzugreifen und umzusetzen und blieb weit hinter Kühns Forderungen zurück. Wiederum lief es auf eine um Integrationskonzepte erweiterte Arbeitsmarktpolitik hinaus, sodass eine Bestandsaufnahme der Ausländerpolitik Ende 1980 zu jener prekären Erkenntnis führte:

*„Die primär einer arbeitsmarktorientierten Grundhaltung verhaftete Ausländerpolitik war bisher außerstande, die sozial- und gesellschaftspolitische Herausforderung und Aufgabe, zu der sich die Gastarbeiterfrage als ohnehin schon nicht mehr nur arbeitsmarktpolitische Größe inzwischen endgültig wandelte, angemessen aufzunehmen und zu bewältigen.“<sup>100</sup>*

Kühn hatte weiters dazu aufgerufen, dass die Medien Verantwortung übernehmen sollten und die Öffentlichkeit sachlich informiert werden müsste. Gerade in dieser Phase erreichten allerdings die Gewaltanschläge auf Unterkünfte von Türken und asiatisch-afrikanischen Flüchtlingen ihren Höhepunkt. Bis zur Jahreswende 1982/83 beherrschte das „Türkenproblem“ mit immer schärfer und kritischer werdenden Beiträgen die öffentliche Diskussion. Zu dieser gesellschaftlichen Kontroverse kamen die seit Anfang der 1970er Jahre vermehrt auftretenden Generationenkonflikte innerhalb eingewanderter Familien hinzu.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Zit.n.: Bade, 1994, S. 56.

<sup>98</sup> Zit.n.: Meier-Braun, 2002, S. 47.

<sup>99</sup> Vgl. Bade, 1994, S. 55 f., Yano, 2000, S. 6 f. und Meier-Braun, 2002, S. 46 f.

<sup>100</sup> Bade, 1994, S. 57.

<sup>101</sup> Vgl. Yano, 2000, S. 6 f.

#### 2.1.4 Vierte Phase: Wende in der Ausländerpolitik (1981-1990)

Stand die vorangegangene Phase der deutschen Ausländerpolitik noch unter den Vorzeichen von Integrationskonzepten, so begann die Politik ab 1981 wesentlich schärfer und restriktiver eine Begrenzungs- und Abgrenzungspolitik zu werden. Die Kompetenzen verlagerten sich vom Bundesarbeits- ins Bundesinnenministerium, die Ausländerpolitik war nun weniger einer arbeitsmarktpolitischen, denn einer ordnungspolitischen Instanz untergeordnet.

Das Migrationsgeschehen in dieser Phase war „dominiert durch den Zuzug nachziehender Familienangehöriger aus den Anwerbeländern“<sup>102</sup> und zusätzlich zu diesen war auch eine Vielzahl von Asylwerbern ins Bundesgebiet gekommen. Dies führte in der Bevölkerung aufgrund stagnierender Wirtschaftslage und steigender Arbeitslosigkeit zu massiven Überfremdungsängsten in der Gesellschaft, denen seitens der Medien zum Teil mit Polemik, seitens der Politik mit Konzeptlosigkeit begegnet wurde.

Eine erste Wende wurde 1981 eingeleitet. Gegenüber Ausländern von Nicht-EG-Mitgliedsstaaten wurden erste Begrenzungsmaßnahmen eingeleitet, wie etwa die Beschränkung des Ehegattennachzugs oder die Herabsetzung des Nachzugsalters für Kinder auf das sechzehnte Lebensjahr<sup>103</sup>, eine Maßnahme, die bis in das Jahr 2002 immer wieder diskutiert wurde und welche in verschärfter Version sogar vorsah, das Nachzugsalter von Kindern auf sechs Jahre herabzusetzen. Auch die Wohnraumrichtlinien wurden verschärft. In Baden-Württemberg beispielsweise mussten Ausländer zwölf Quadratmeter Wohnfläche pro Familienmitglied vorweisen, egal, ob diese in Deutschland lebten oder nicht – eine Voraussetzung, die selbst 1,2 Millionen Deutsche nicht erfüllten.<sup>104</sup>

Diesen Kurswechsel begründete die Bundesrepublik mit der Furcht vor sozialen und politischen Spannungen, in einem internen Kabinettpapier der Bundesregierung hieß es dazu wie folgt:

*„Sämtliche Möglichkeiten, deren Realisierung einen geringeren Anstieg der Ausländerzahlen als angenommen zur Folge hätten, müssen ausgeschöpft werden. [Es] könnte auch die Schwelle erreicht werden, ab der das Unbehagen beträchtlicher Teile der deutschen Bevölkerung in offene Abwehrhaltung umschlägt. Die Folgen wären soziale und*

---

<sup>102</sup> Vgl.

[http://www.bpb.de/themen/6XDUPY.4.0.Von\\_der\\_GastarbeiterAnwerbung\\_zum\\_Zuwanderungsgesetz.html#art4](http://www.bpb.de/themen/6XDUPY.4.0.Von_der_GastarbeiterAnwerbung_zum_Zuwanderungsgesetz.html#art4) (Zugriff: 23.10.2008)

<sup>103</sup> Vgl. Yano, 2000, S. 7.

<sup>104</sup> Vgl. Meier-Braun, 2002, S. 50 f.

*politische Spannungen, die den gesellschaftlichen Frieden in der Bundesrepublik gefährden werden.*<sup>105</sup>

Im Fahrtwind dieser Stimmungen kamen 1982 erneut rückkehrfördernde Maßnahmen, 1983 das Gesetz zur Förderung der Rückkehrbereitschaft in die öffentliche Diskussion. Jene Maßnahmen – Prämien sowie eine vorzeitige, sofortige Erstattung von Arbeitnehmerbeiträgen aus der Rentenversicherung – fanden kaum Resonanz bei den ausländischen Arbeitnehmern. Vielmehr führten diese Maßnahmen zu weiterem Familiennachzug und zu einer weiteren Verfestigung ihres Aufenthalts in Deutschland.<sup>106</sup> Treibel sieht dieses Gesetz in erster Linie an türkische Arbeitskräfte gerichtet, die man für „integrationsunfähig“ hielt und denen mit der Aufforderung zur Rückkehr ihre Unerwünschtheit signalisiert werden sollte.<sup>107</sup>

Sogar die deutsche Teilung wurde als Argument gegen die Integration der ausländischen Bevölkerung eingebracht:

*„Die Rolle der Bundesrepublik Deutschland als nationaler Einheitsstaat und Teil einer gespaltenen Nation erlaubt nicht die Einleitung einer unumkehrbaren Entwicklung zum Vielvölkerstaat.“*<sup>108</sup>

Und auch das Heidelberger Manifest, eine pseudowissenschaftliche Schrift einiger Intellektueller, richtet sich, in einer Sprache, die an frühere Zeiten erinnert, gegen die:

*„Unterwanderung des Deutschen Volkes durch Ausländer, gegen die Überfremdung unserer Sprache, unserer Kultur und unseres Volkstums.“*<sup>109</sup>

Nicht nur diese, sondern auch weitere Intellektuelle spielten den Politikern oder auch Rechtsradikalen im Lauf der Zeit immer wieder Argumente gegen Ausländerbeschäftigung und Asylwerber zu, so beispielsweise Golo Mann, selbst Sohn einer Emigrantenfamilie, zum Thema Türken in einem Zeitungsinterview:

*„So recht wohl fühle ich mich dabei nicht. Und ich weiß nicht, wie andere Länder sich dabei fühlen. Mir wäre es lieber, sie blieben zuhause. Auf der anderen Seite ist es sicher gut für sie, wenn sie einen völlig anderen Kulturkreis gründlich kennen lernen. Wenn sie dann nach Hause zurückkehren und dort berichten, kann das einen Fortschritt in ihrem Land bedeuten. Aber: sie sollten zurückkehren.“*<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> Meier-Braun, 2002, S. 51.

<sup>106</sup> Vgl. Yano, 2000, S. 7.

<sup>107</sup> Vgl. Treibel, 1990, S. 48.

<sup>108</sup> Meier-Braun, 2002, S. 53.

<sup>109</sup> Meier-Braun, 2002, S. 53

<sup>110</sup> Meier-Braun, 2002, S. 53 f.

Generell lässt sich die Stimmung als sehr aufgeheizt beschreiben:

Martin Neuffer (SPD) bezeichnete Türken als eine „im Ganzen wenig assimilationsfähige Minderheit“, der bayrische Ministerpräsident Franz-Josef Strauß meinte, dass „die Familien zu Tausenden hereinströmen und dass, wenn die Situation in Neukaledonien sich zuspitze, Deutschland bald die Kanaken im Land habe“. Der Berliner CDU-Fraktionschef Landowsky sprach von „Ausländern, die bettelnd, betrugend, auch messerstechend durch die Gegend zögen, festgenommen werden und nur, weil sie das Wort ‚Asyl‘ rufen, dem Steuerzahler in einem siebenjährigen Verfahren auf der Tasche liegen“.<sup>111</sup>

Auch in Wahlkämpfen, beispielsweise jenem in Baden-Württemberg 1980, spielte die Ausländerpolitik eine besondere Rolle. Es wurde befürchtet, dass der Flughafen Stuttgart bei der Ankunft weiterer Flüchtlinge zusammenbrechen könnte, es war die Rede davon, dass die „Asylantenlawine ein Zufluss- und ein Abflussproblem hat“, bei einer Wahlkampfveranstaltung über das Ausländerwahlrecht hieß es von Innenminister Palm:

„Soll deutsches Schicksal von Leuten entschieden werden, die weiter Türken bleiben wollen?“ In einzelnen Kindergärten müsse sich mitunter „bei zuviel Muselmanen“ die Kindergärtnerin fragen, „ob sie noch das christliche Weihnachtsfest“ feiern könne.“<sup>112</sup>

Die Dringlichkeit eines zeitgemäßen Ausländergesetzes war somit seit den 1980er Jahren gegeben, es scheiterte jedoch immer wieder am Widerstand der Opposition oder gesellschaftlicher Gruppen. Erst Bundesinnenminister Wolfgang Schäuble gelang es im Frühjahr 1990 parlamentarische Mehrheit für seinen Entwurf zu finden, der am 1. Jänner 1991 in Kraft trat.<sup>113</sup>

Das neue Ausländergesetz sah unter anderem die Aufenthaltsverfestigung und den geregelten Familiennachzug vor und bot der Zweiten Generation erstmal eine Art Einwanderungsstatus. Es erleichterte die Einbürgerung von in Deutschland aufgewachsenen Jugendlichen und von bereits lange in der Bundesrepublik lebenden Zuwanderern. Der Schutz von Ehepartnern und Kindern politisch Verfolgter wurde ausgedehnt, eine so genannte Altfallregelung für geduldete Asylbewerber wurde

---

<sup>111</sup> alle. Meier-Braun, 2002, S. 54.

<sup>112</sup> Meier-Braun, 2002, S. 54 f.

<sup>113</sup> Vgl. [http://www.bpb.de/themen/6XDUPY,4,0,Von\\_der\\_GastarbeiterAnwerbung\\_zum\\_Zuwanderungsgesetz.html#art4](http://www.bpb.de/themen/6XDUPY,4,0,Von_der_GastarbeiterAnwerbung_zum_Zuwanderungsgesetz.html#art4) (Zugriff: 24.10.08)



eingeführt. Zugleich erweiterten sich jedoch auch die Ermessensspielräume der Ausländerbehörden und es wurden die Ausweisungsbefugnisse verschärft.<sup>114</sup>

Beurteilt wurde das Gesetz sehr ambivalent. Es sei „*besser als sein Ruf*“, meinte der Rechtswissenschaftler Helmut Rittstieg:

*"Seine Vorschriften über die Aufenthaltsverfestigung, den Familiennachzug, die Rechtsansprüche der jungen Generation und die Einbürgerung verschaffen den ehemaligen Gastarbeitern, ihren Ehegatten und Kindern und sonstigen Inländern fremder Staatsangehörigkeit erstmals auf der gesetzlichen Ebene den Einwandererstatus."*

Aber:

*"Das neue Ausländergesetz behandelt Inländer fremder Staatsangehörigkeit freilich nach wie vor als potentielle Gefahr für die Gesellschaft. Es unterstellt sie in §§ 75, 76 behördlichen Mitteilungs- und Überwachungsvorschriften, die von einem totalitären Überwachungswahn getragen sind."*<sup>115</sup>

### **2.1.5 Fünfte Phase: Asyl- und Aussiedlerpolitik im Brennpunkt (1991-1998)**

Die Jahre 1990/1991 läuteten in der Migrationsgeschichte der wieder geeinten Bundesrepublik Deutschland erneut eine Wende ein. Zuwanderung blieb ein heißes und polarisierendes Thema in der politischen Debatte, doch kamen zuvor in ihrer Zahl noch marginale Protagonisten dazu. Asylbewerber sowie zurückkehrende, deutschstämmige Aussiedler traten als weitere Ausländergruppen dominierend in den Vordergrund – und dienten besonders in Wahlkampfphasen immer wieder als Mittel zum Zweck.

Besonders bezeichnend für diese Phase war die Änderung des in Artikel 16 des Grundgesetzes festgelegten Asylrechts. Bei seiner Formulierung 1948 meinte der SPD-Politiker Carlo Schmid über das Recht politisch Verfolgter auf Asyl:

*„Ob man das Asylrecht, wenn man es wirksam machen will, auf bestimmte Gruppen beschränken kann, weiß ich nicht. Die Asylrechtsgewährung ist immer eine Frage der Generosität, und wenn man generös sein will, muss man riskieren, sich gegebenenfalls in der Person geirrt zu haben. Das ist die andere Seite davon, und darin liegt vielleicht auch die Würde eines solchen Aktes. Wenn man eine Einschränkung vornimmt, etwa so: Asylrecht ja, aber nur soweit uns der Mann politisch nahe steht oder sympathisch ist, so nimmt das zuviel weg“*<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Vgl. [http://www.bpb.de/themen/6XDUPY\\_4.0,Von\\_der\\_GastarbeiterAnwerbung\\_zum\\_Zuwanderungsgesetz.html#art4](http://www.bpb.de/themen/6XDUPY_4.0,Von_der_GastarbeiterAnwerbung_zum_Zuwanderungsgesetz.html#art4) (Zugriff: 24.10.2008)

<sup>115</sup> Bade, Klaus J.: Ausländer- und Asylpolitik in der Bundesrepublik Deutschland: Grundprobleme und Entwicklungslinien, in: Mehrländer, Ursula u.a. (Hrsg.), Einwanderungsland Deutschland. Neue Wege nachhaltiger Integration. Bonn: Dietz Verlag, 2001. S. 61.

<sup>116</sup> Meier-Braun, 2002, S. 72.

Durch zahlreiche Änderungen war dieses Grundgesetz im Laufe der Jahre immer mehr ausgehöhlt und eingeschränkt worden, am 1. Juli 1993 kam es schließlich auf Bestreben der CDU, einem Richtungswechsel der FDP und einer sich dem „*Druck der Straße beugenden SPD*“ zu einer Novellierung des Asylverfahrensrechts – dem sogenannten „*Asylkompromiss*“<sup>117</sup>. Dieser sah zwar weiterhin in Art. 16a, Abs. 1 die Anerkennung von Asylrecht für politisch Verfolgte vor, schränkte dies jedoch über drei Unterpunkte in Abs. 2 wesentlich ein: Erfolgt die Einreise über einen „*sicheren Drittstaat*“ – und Deutschland ist umgeben von einem Gürtel an sicheren Drittstaaten – oder kommt der Einreisewillige aus einem „*sicheren Herkunftsland*“ – wobei dies über Lageberichte des Auswärtigen Amtes entschieden wird – so gilt ein Asylantrag als „*offensichtlich unbegründet*“. Zudem wurden beschleunigte Verfahren für ohne Ausweis besitzende Asylsuchende im Transitbereich eines Flughafens eingeführt.<sup>118</sup>

*„Überspitzt ausgedrückt: Asylbewerber müssen mit einem Fallschirm über Deutschland abspringen, um einen Asylantrag stellen zu können, oder illegal einreisen und vor allem ihren Fluchtweg verschleiern. Das deutsche Asylrecht orientiert sich sozusagen nicht mehr an der Schutzbedürftigkeit des Asylbewerbers, sondern am Fluchtweg und am gewählten Transportmittel. Es ist neu in Deutschland, dass man Gesetze brechen muss, um ein Grundrecht, das nach wie vor in der Verfassung steht, beanspruchen zu können.“<sup>119</sup>*

Nach dieser Novellierung sank die Zahl der Asylbewerber von 440 000 im Jahr 1992 auf jeweils 120 000 in den Jahren 1994 und 1995<sup>120</sup>.

Nachdem es somit an der Asylfront etwas ruhiger geworden war, trat 1996 die Aussiedlerpolitik in den Brennpunkt der politischen Diskussion. Zu Beginn stand die Politik diesen Aussiedlern positiv gegenüber, wie diese Aussage Horst Waffenschmidts (CDU) von 1989 untermauert:

*„Man darf jetzt nicht nur sehen, was diese Aussiedler in der Eingliederungsphase kosten, sondern man muss auch einmal sehen, dass sie auf Dauer ein großer Gewinn für uns sind. Sie sind Wirtschaftsbürger und erbringen etwas für unser wirtschaftliches Leben. Aber dazu kommt natürlich ein viel größerer Gewinn noch: sie sind ein großer kultureller Beitrag. Sie bringen ihre Tradition, ihren Glauben mit. Das macht sich schon positiv bemerkbar in manchen Städten und Dörfern. Und, was ich ganz wichtig finde, sie sind Menschen, die große Familien haben, viele Kinder mitbringen. Allein die Kinder sind schon ein Schatz für unser Zusammenleben. Also weit über das materielle hinaus sind sie ein Schatz für unser Zusammenleben.“<sup>121</sup>*

<sup>117</sup> [http://www.bpb.de/themen/6XDUPY\\_5,0,Von\\_der\\_GastarbeiterAnwerbung\\_zum\\_Zuwanderungsgesetz.html#art5](http://www.bpb.de/themen/6XDUPY_5,0,Von_der_GastarbeiterAnwerbung_zum_Zuwanderungsgesetz.html#art5) (10.01.2009)

<sup>118</sup> vgl. Meier-Braun, 2002, S. 75 f.

<sup>119</sup> Meier-Braun, 2002, S. 76.

<sup>120</sup> vgl. Meier-Braun, 2002, S. 76.

<sup>121</sup> zit. n. Meier-Braun, 2002, S. 78.

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion und dem Ansteigen der in die Bundesrepublik zurückkehrenden Aussiedler auf rund 400 000 Personen im Jahre 1990<sup>122</sup> kehrte sich diese Sicht der Dinge bald um. Zwar gab es für die Aussiedler und ihre Kinder im Vergleich zu „normalen“ Arbeitsmigranten und Asylanten von Beginn an bessere Integrationskonzepte und auch das Recht auf eine unproblematische Einbürgerung, ihre Probleme im Lebensalltag – Sprachschwierigkeiten, Arbeitslosigkeit, Ghettoisierung in Ballungszentren etc. – ähnelten jedoch denen der anderen Ausländergruppen. Zunehmende Konflikte zwischen Deutschen und Fremden, aber auch innerhalb der immer heterogeneren Gruppe der Ausländer waren die Folge. So empfanden es beispielsweise viele Gastarbeiterfamilien als befremdlich, dass die Aussiedlerkinder als „Goldstücke“, ihre eigenen Kinder – wie es von Politikern oft formuliert wurde - als „Belastung für die Gesellschaft“ angesehen wurden<sup>123</sup>. Auch folgende Aussagen einer 1992 vom Sozialministerium Nordrhein-Westfalens in Auftrag gegebenen Studie belegen das wachsende Konfliktpotential zwischen den einzelnen Gruppen: So meinte zum Beispiel ein junger Türke über Aussiedler: *„Sie haben einen deutschen Pass, halten sich für deutsch, obwohl sie nicht Deutsch sprechen können. Ich bin hier geboren und die schreien schon ‚Ausländer raus‘“*, eine Aussiedlerin hingegen äußerte sich über Ausländer folgendermaßen: *„Es sind zu viele. Die ganze Welt lebt ja in Deutschland. Wir vermeiden Kontakte mit ihnen. Das, was man so hört, reicht uns schon.“* Zudem offenbarte die Untersuchung auch von deutscher Seite die Befürchtung verdrängt zu werden und damit einhergehend einen Verlust an Wohn- und Lebensqualität.<sup>124</sup>

Die regierende Koalition sah sich weiterhin nicht wirklich bemüht, diesen Problemen mit langfristigen, gesamtgesellschaftlichen Konzepten zu begegnen, Talkshows hingegen und die Sensationspresse griffen das Reizthema ebenso wie engagierte Gruppen aus unterschiedlichen Wissenschaften auf. In einem Statement dieser hieß es:

*„Wir warnen davor, das zentrale Politikfeld der Zuwanderung und der Eingliederung zugewanderter Minderheiten weiterhin zu vernachlässigen. Die Probleme der Zuwanderung und der Eingliederung zugewanderter Minderheiten müssen endlich als entscheidende Zukunftsaufgabe deutscher und europäischer Politik begriffen und mit*

---

<sup>122</sup> vgl. Meier-Braun, 2002, S. 79.

<sup>123</sup> vgl. Meier-Braun, 2002, S. 80.

<sup>124</sup> vgl. Meier-Braun, 2002, S. 79.

*umfassenden Konzepten gestaltet werden. Die Lage wird sich zuspitzen, wenn nicht vorausschauend politisch gehandelt wird.*<sup>125</sup>

Die Lage spitzte sich tatsächlich zu und dieses von Ängsten und Rassismus konfliktgeladene Klima schlug sich in ausländerfeindlich begründeten Anschlägen nieder. Nach Angaben des Bundesinnenministeriums wurden allein 1991 2351 dermaßen motivierte Gewalttaten<sup>126</sup> begangen, wobei bei 80 Prozent deren Aufklärung nicht möglich war. Die Anschläge und Morde in Hoyerswerda, Mölln und Solingen zählen sicherlich zu den negativen Höhepunkten dieser Zeit. Im Jahresbericht des Verfassungsschutzes Nordrhein-Westfalens 1993 heißt es dazu, dass sich mit dem Brandanschlag von Solingen das Ausmaß von latenter Fremdenfeindlichkeit und alltäglichem Rassismus nicht länger relativieren lasse.<sup>127</sup> Aber nicht nur das, auch die „fremdenfeindliche Gewaltakzeptanz“<sup>128</sup>, die in Teilen der Bevölkerung vorherrschte und das Versäumnis mancher Politiker, mit adäquaten Stellungnahmen rechtzeitig auf den Pogrom zu reagieren, trug dazu bei.

Auf der anderen Seite gab es eine breite Masse in der Bevölkerung, die mit Anti-Rassismus-Demonstrationen und Lichtermeeren für die Opfer öffentlich-gesellschaftlich reagierten. Auch Stimmen aus der Wirtschaft äußerten sich, wenngleich mit Augenmerk auf den ökonomischen Aspekt, so zum Beispiel der Soziologe Ulrich Beck: „Eine Exportnation wie Deutschland, die vom freien Austausch der Waren buchstäblich lebt, zerstört mit Fremdenhass und –hatz ihre eigenen Geschäftsgrundlagen“ und Michael Fuchs, der Präsident des Bundesverbandes des Deutschen Groß- und Außenhandels betonte, dass das „Gütesiegel „Made in Germany“ nicht zu einem Kainsmal verkommen“ dürfe.<sup>129</sup>

Über diese Reaktionen fand das verharmloste und oft nur in Wahlkämpfen als Reizthema aufgegriffene Schlagwort Zuwanderung wieder Eingang in die politisch-inhaltliche Debatte. Die neue Ausländerbeauftragte der Bundesregierung, Cornelia Schmalz-Jacobsen – Liselotte Funcke war aus Protest gegenüber der „konzeptionellen Sprachlosigkeit“<sup>130</sup> wenige Monate zuvor zurückgetreten - sprach an, dass die doppelte Staatsbürgerschaft keine Antwort auf Mölln oder Solingen sei, sondern

---

<sup>125</sup> zit. n. Bade, 1994, S 80.

<sup>126</sup> Bade, 1994, S. 80.

<sup>127</sup> vgl. Meier-Braun, 2002, S. 84 ff.

<sup>128</sup> Bade, 1994, S. 71.

<sup>129</sup> Bade, 1994, S. 82.

<sup>130</sup> Bade, 1994, S. 77.

*„sie ist die notwendige, längst überfällige Konsequenz aus der mittlerweile beinahe vierzigjährigen Einwanderungsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland.“<sup>131</sup>*

Mit der doppelten Staatsbürgerschaft – und Einbürgerungserleichterungen in weiterer Folge – sprach sie einen Punkt an, der neben der Anerkennung Deutschlands als Einwanderungsland in den meisten der nun vorgelegten Konzeptentwürfe Priorität hatte. Die CDU/CSU blieb in ihren Statements der Problematik gegenüber weiterhin sehr defensiv und verhalten:

*„Deutschland ist kein Einwanderungsland. Wir haben in der Vergangenheit nie eine gezielte Zuwanderungspolitik betrieben. Selbst die Anwerbung ausländischer Arbeitnehmer war mit der Vorstellung eines zeitlich begrenzten Aufenthalts verknüpft.“<sup>132</sup>*

Teile der CDU rund um Heiner Greißler stellten sich allerdings gegen das Ignorieren der Tatsache, dass die Bundesrepublik Deutschland längst ein Einwanderungsland geworden sei, Johannes Rau (SPD) rief dazu auf, endlich mit der „Lebenslüge“ Schluss zu machen, Deutschland sei „kein Einwanderungsland“<sup>133</sup>. Die FDP forderte eine „neue Gesamtstrategie“ in Bezug auf die „Ausländerfrage“, SPD und Bündnis90/Die Grünen legten Gesetzesentwürfe vor, die konkrete Handhaben in Bezug auf Einbürgerung vorschlugen<sup>134</sup>, denn,

*„wer in Deutschland geboren und aufgewachsen ist, der ist kein ‚Gast‘, auch wenn er, des antiquierten deutschen Staatsangehörigkeitsrechts wegen, noch keinen deutschen Pass hat.“<sup>135</sup>*

Aus Sorge um die mangelhafte politische Gestaltung der Migration und ihrer Folgen griffen auch Wissenschaftler 1994 im „Manifest der 60“ die Forderung nach einer umfassenden Gesetzgebungskonzeption von Zuwanderung und Eingliederung in Deutschland auf. Ihrem Plädoyer, das sich für einen Paradigmenwechsel in der Einwanderungspolitik aussprach, schlossen sich auch viele Bürger an. Trotzdem fand es lange keine Beachtung in der politischen Agenda.<sup>136</sup>

---

<sup>131</sup> Bade, 1994, S. 85.

<sup>132</sup> Manfred Kanthner/CDU am 28.04.1995 in: Die Welt – zit. n. Jung u.a., 2000, S. 70.

<sup>133</sup> vgl. Jung u.a., 2000, S. 70.

<sup>134</sup> zit. n. Bade, 1994, S. 84 ff.

<sup>135</sup> Süddeutsche Zeitung, 05.03.1997, zit. n. Jung u.a., 2000, S. 71.

<sup>136</sup> [http://www.bpb.de/themen/6XDUPY,5.0,Von\\_der\\_GastarbeiterAnwerbung\\_zum\\_Zuwanderungsgesetz.ht ml#art5](http://www.bpb.de/themen/6XDUPY,5.0,Von_der_GastarbeiterAnwerbung_zum_Zuwanderungsgesetz.ht ml#art5) (Zugriff:13.01.2009)

Ein im Herbst 1997 vorgelegtes Europarechtsabkommen, das die doppelte Staatsbürgerschaft erleichtern sollte, konnte in dieser Legislaturperiode allerdings nicht mehr umgesetzt werden. Es sollte erst der folgenden, rot-grünen Regierungskoalition gelingen, das seit 1913 gültige Staatsbürgerschaftsgesetz zu reformieren.<sup>137</sup>

### 2.1.6 Sechste Phase: Ausländerpolitik unter Rot-Grün (1998-2005)

Mit der Abwahl der CDU/CSU/FDP-Regierung im Jahr 1998 stieg die Hoffnung auf einen Paradigmenwechsel, vor allem in der Migrations- und Asylpolitik. Zum ersten Mal bekannten sich die beiden Regierungsparteien (SPD und Bündnis90/Die Grünen) eindeutig dazu, dass die Bundesrepublik Deutschland faktisch ein Einwanderungsland geworden war. Zudem wurde auch die Tatsache, dass in Deutschland ein unumkehrbarer Zuwanderungsprozess stattgefunden hat, anerkannt und eine durchdachte Integrationspolitik folgen muss, festgelegt.<sup>138</sup>

Folgende Punkte sollten die zukünftige Migrationspolitik der neuen Regierung unter Rot-Grün bestimmen:<sup>139</sup>

- *Integration der auf Dauer in Deutschland lebenden Zuwanderer*
- *Schaffung eines modernen Staatszugehörigkeitsgesetzes bzw. die Novellierung des aus dem Jahr 1913 stammenden Reichs- und Staatsangehörigkeitsgesetzes (RuStAG)*
- *Einführung des Kommunalwahlrechts für Nicht-EU-AusländerInnen*
- *Verbesserung des eigenständigen Aufenthaltsrechts für EhegattInnen*
- *Gleichberechtigung und gesellschaftliche Teilhabe von Minderheiten mit dem „Gesetz gegen Diskriminierung und zur Förderung der Gleichbehandlung“*
- *Beachtung der Genfer Flüchtlingskonvention und der Europäischen Menschenrechtskonvention*

Zudem wurde ein weiteres Ziel, das der Doppelstaatsbürgerschaft, anvisiert. Es scheiterte jedoch daran, dass CDU/CSU die Reformen blockierten. Folgende Gründe wurden von CDU/CSU angeführt, warum für sie eine Doppelstaatsbürgerschafts-Lösung nicht in Frage kam:<sup>140</sup>

1. *Die Einbürgerung von Migranten muss am Ende der Integration stehen und nicht, wie geplant, am Anfang.*

---

<sup>137</sup> Vgl. D'Amato, Gianni: Die politisch-rechtlichen Bedingungen, in: Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler, 2000, S. 33.

<sup>138</sup> Vgl. Reißlandt, Carolin: Rot-Grüne Migrationspolitik und die Zuwanderungsdebatte, in: [http://www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls\\_uploads/pdfs/Veranstaltungen/2002/Kommen\\_und\\_Bleiben/reisslandt\\_03.PDF](http://www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Veranstaltungen/2002/Kommen_und_Bleiben/reisslandt_03.PDF) (Zugriff: 13.01.2009)

<sup>139</sup> Vgl. Reißlandt, 2002. (Zugriff: 13.01.2009)

<sup>140</sup> Vgl. Keskin, Hakki: Deutschland als neue Heimat. Eine Bilanz der Integrationspolitik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, 36 ff.

2. *Eine Doppelstaatsbürgerschaft ist nicht sinnvoll, da die jeweiligen Menschen nicht zwei Ländern gleich loyal gegenüberstehen können.*
3. *Eine Doppelstaatsbürgerschaft wird von der Mehrheit der deutschen Bevölkerung abgelehnt.*
4. *Die Doppelstaatsbürgerschaft gefährdet die innere Sicherheit in Deutschland.*
5. *Die Doppelstaatsbürgerschaft ist gesetzeswidrig.*
6. *Die Doppelstaatsbürgerschaft führt zu Masseneinwanderung.*

Diese vorgeschobenen Argumente dienten nur dazu, die wahren Gründe für die Blockade zu verschleiern. Nach diesem Gesetzesvorschlag wären vier Millionen Migranten dazu berechtigt gewesen, die Doppelstaatsbürgerschaft zu beantragen. Dies hätte zu einer erheblichen Beeinflussung des nächsten Wahlergebnisses geführt.<sup>141</sup>

Aus diesen angeführten Gründen wurde 1999 das von der FDP vorgeschlagene Optionsmodell umgesetzt. Dies beinhaltete als Hauptbestandteil die Umwandlung des jus sanguinis (Recht des Blutes) in das jus soli (Recht des Geburtsorts). Jus soli bedeutet, dass jeder Mensch die deutsche Staatsbürgerschaft erhält, der in diesem Land geboren ist oder sich zur Verfassung bekennt. Eine wichtige Ausnahme wurde jedoch im Gesetz verankert. Kinder von ausländischen Eltern durften bis zum 18. Lebensjahr eine Doppelstaatsbürgerschaft besitzen, mussten sich aber zwischen ihrem 18. und 23. Lebensjahr entscheiden, welche Staatsbürgerschaft sie annehmen möchten. Geschehe dies nicht, so verfiel das Recht auf die deutsche Staatsbürgerschaft. Dabei handelte es sich um die so genannte Optionspflicht.<sup>142</sup>

Im Jahr 2000 schlugen Wirtschafts- und Marktforschungsinstitute Alarm, da Deutschland ca.80.000 Fachkräfte in der Informationstechnologiebranche fehlten. Der damalige Bundeskanzler Gerhard Schröder nahm diese Zahlen zum Anlass und führte zum 1.August 2000 eine Green-Card für ausländische Spezialisten ein. Diese Green-Card ermöglichte es Deutschland, 20.000 IT-Spezialisten zur Unterstützung der Wirtschaft ins Land zu holen. Diese Green-Card war auf fünf Jahre befristet und schloss einen Familiennachzug aus. Zum ersten Mal seit den 1950er Jahren wurde die Ausländerpolitik mit deutschen Interessen in Verbindung gebracht und nicht mit deutschen Verpflichtungen. Zahlen über benötigte qualifizierte Arbeitskräfte schwankten zwischen 150.000 bis 400.000.<sup>143</sup>

Die Jahre 2000 bis 2004 waren geprägt von ständiger politischer Diskussion um den Neu-Entwurf des Zuwanderungsgesetzes, das schließlich im Jänner 2005 verabschiedet wurde.

---

<sup>141</sup> Vgl. Keskin, 2005, S. 41.

<sup>142</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>143</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

Im Juli 2000 setzte der damalige Bundesinnenminister Otto Schily eine „Unabhängige Kommission ‚Zuwanderung‘ der Bundesregierung“ ein, die 21 Mitglieder umfasste. Vorsitzende der Kommission war Prof. Dr. Rita Süßmuth (CDU), die sich vor allem mit den Fragen der Migration und Integration beschäftigte und Empfehlungen zur politischen Gestaltung eines Gesamtkonzeptes abgeben sollte. Ein Hauptaugenmerk wurde auf die Analyse der Integrationssituation von Familien gelegt, die zu Arbeitszwecken nach Deutschland gekommen waren. Diese Analyse umfasste die Chancen, aber auch die Risiken, Defizite und deren Ursachen für Migranten durch Integration. Somit erfuhr die Integrationsförderung eine neue Aufwertung.<sup>144</sup>

Im November 2000 wurde von der Oppositionspartei CDU, unter dem Vorsitz vom saarländischen Ministerpräsidenten Peter Müller, eine Zuwanderungskommission ins Leben gerufen, deren Ergebnisse Ende April beziehungsweise Anfang Mai 2001 veröffentlicht wurden. Unterstützt wurde diese Kommission von der bayrischen Schwesterpartei CSU unter dem Vorsitz von Günther Beckstein. Das Ergebnis dieser Zuwanderungskommission war das umfassende CDU-Konzept *„Zuwanderung steuern, Integration fördern“*. Dieses Konzept war geprägt von Aufgeschlossenheit und Modernität und überraschte selbst Kritiker. Nach einigen Anmerkungen und Veränderungen durch die kritische CDU-Basis, wurde das Positionspapier vom Bundesausschuss der CDU am 7. Juni 2001 in seiner endgültigen Form beschlossen.<sup>145</sup>

Auch andere Parteien nahmen durch Positionspapiere Stellung zum Thema Migration und Integration. So verabschiedete die Regierungspartei Bündnis90/Die Grünen ein *„Drei-Säulen-Modell“*. Die FDP legten den Entwurf eines *„Zuwanderungssteuerungs- und Integrationsgesetzes“* vor. Die PDS hatte ebenfalls ein Positionspapier verfasst mit dem Titel *„Eckpunkte für eine menschliche Zuwanderungspolitik“*. Somit geriet die Kanzlerpartei SPD immer mehr unter Zugzwang und war starker Kritik auf Grund fehlender Stellungnahmen zu diesem Thema ausgesetzt. Die SPD verwies jedoch auf die *„Unabhängige Kommission ‚Zuwanderung‘ der Bundesregierung“*, die an der Erstellung eines Berichtes arbeitete.

---

<sup>144</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>145</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)



Am 4. Juli 2001 wurde der Bericht mit dem Titel „Zuwanderung gestalten – Integration fördern“ von Rita Süssmuth vorgelegt und präsentiert. Er befasste sich vor allem mit der Analyse von zentralen Fragestellungen der Integration.

Der Bericht „Zuwanderung gestalten – Integration fördern“ umfasste folgende Punkte:<sup>146</sup>

- *Sicherung des langfristigen Wohlstandes*
- *Humanitär handeln*
- *Miteinander leben*
- *Umsetzung der neuen Zuwanderungspolitik*
- *Gesetzliche Regelung von Migration nach Deutschland*
- *Integrationsmaßnahmen für Migranten*
- *Nachholende Integrationsförderung für bereits in Deutschland lebende Migranten*
- *Rechte und Pflichten von zugewanderten Personen*
- *Rechte und Pflichten der deutschen Gesellschaft*

### **Sicherung des langfristigen Wohlstandes**

Demographische und wirtschaftliche Entwicklungen sowie Globalisierung beeinflussten besonders dieses Thema. Die Veralterung der deutschen Bevölkerung und das Fehlen von qualitativen Spitzenkräften veranlassten die Kommission dazu, folgende Punkte als unbedingt notwendig zu definieren:<sup>147</sup>

- *Erleichterung der dauerhaften Zuwanderung von hoch qualifizierten Arbeitskräften für die Bereiche Wirtschaft, Wissenschaft und Forschung.*
- *Hoch qualifizierte Arbeitskräfte sollen eine Aufenthaltsperspektive erhalten, um ein dauerhaftes Bleiben zu sichern. Dies geschieht mit Hilfe eines Punktesystems.*
- *Die Green Card berechtigt nur die Zuwanderung nach Deutschland für Arbeitskräfte, wenn ein Stellenangebot vorliegt, bleibt aber weiterhin auf fünf Jahre begrenzt.*
- *Recht auf befristete Zuwanderung zu Ausbildungszwecken oder eines Studiums mit der Möglichkeit zwei Jahre Berufserfahrung zu sammeln.*

### **Humanitär handeln**

In diesem Bereich beschäftigte sich die Kommission vor allem mit den Themen Asyl und Flucht und gab Empfehlungen für eine humanitär begründete Zuwanderung ab:<sup>148</sup>

- *Beschleunigung des Asylverfahrens*
- *Einführung von Maßnahmen gegen unberechtigten Aufenthalt*
- *Verbesserung der Schutzgewährung*
- *Entwicklung eines gemeinsamen europäischen Asylsystems*

---

<sup>146</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>147</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>148</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

## **Miteinander leben**

Integrationspolitische Ziele und Empfehlungen waren ein wichtiger Bestandteil dieses Teils des Berichts der Kommission, die zu folgenden Schlüssen kam:<sup>149</sup>

- *Förderung der Integration im schulischen, beruflichen, gesellschaftlich-kulturellen und politisch-demokratischen Bereich.*
- *Nachholende Integration für bereits in Deutschland lebende Migranten*

## **Umsetzung der neuen Zuwanderungspolitik**

Die Kommission unter dem Vorsitz von Rita Süssmuth kam zu dem unbedingten Schluss, die Regierung müsse ein Bundeszuwanderungs- und Integrationsgesetz schaffen. Zudem sollte eine Neuordnung und Vereinfachung des Ausländerrechts durchgesetzt werden um die Vielzahl von Aufenthaltstiteln auf einige wenige zu reduzieren.<sup>150</sup>

Alles in allem war die politische Landschaft in Deutschland im Sommer 2001 von tief greifenden Debatten über Zuwanderung, Integration und Migration geprägt.

Gleichzeitig zum Bericht der Kommission „*Zuwanderung gestalten – Integration fördern*“ ließ Bundesinnenminister Otto Schily (SPD) – unter Ausschluss der Öffentlichkeit – ein „*Gesetz zur Steuerung und Begrenzung der Zuwanderung und zur Regelung des Aufenthalts und der Integration (Zuwanderungsgesetz – ZuwG)*“ ausarbeiten. Dieses Gesetz sollte innerhalb von drei Monaten den Bundestag passieren, wurde aber durch die Vorfälle des 11. Septembers 2001 aufgehalten.<sup>151</sup>

Die oben genannten Vorfälle veranlassten Bündnis90/Die Grünen, aber auch die CDU/CSU zu harscher Kritik, der sich Otto Schily schließlich beugen musste. Im Februar und März 2002 wurde der geänderte Gesetzesentwurf im Bundesrat eingebracht. Durch ein umstrittenes Abstimmungsverfahren im Bundesrat kam es jedoch zur Nichtigerklärung des Gesetzes durch das Bundesverfassungsgericht im Dezember 2002.<sup>152</sup>

Das Jahr 2003 war vor allem durch politische Diskussionen um das Zuwanderungsgesetz geprägt, wobei die Parteien auf ihren Standpunkten beharrten. Im Mai 2003 beschloss der Bundestag den unveränderten Gesetzesentwurf erneut, der wiederum vom Bundesrat im

---

<sup>149</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>150</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>151</sup> Vgl. Reißlandt, 2002 (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>152</sup> Vgl. [www.zuwanderung.de](http://www.zuwanderung.de) (Zugriff: 18.04.2009)

Juli 2003 erneut abgelehnt wurde. Daraufhin wurde von der Bundesregierung der Vermittlungsausschuss ausgerufen.<sup>153</sup>

Zu einer Einigung auf einen Kompromiss zum Zuwanderungsgesetz kam es im Mai 2004. Nach Verhandlungen von Bundeskanzler Gerhard Schröder (SPD) und den Vorsitzenden von Bündnis90/Die Grünen, FDP und CDU/CSU wurde schließlich Bundesinnenminister Otto Schily (SPD), in Zusammenarbeit mit dem saarländischen Ministerpräsidenten Peter Müller (CDU) und dem bayrischen Innenminister Günther Beckstein (CSU), beauftragt, einen Gesetzesentwurf zu formulieren. Dieser Gesetzesentwurf wurde im Juli 2007 vom Bundestag verabschiedet und noch im selben Monat vom Bundesrat angenommen. Schließlich und endlich trat das Zuwanderungsgesetz mit dem 1. Jänner 2005, nach langen schwierigen Verhandlungen, in Kraft.<sup>154</sup>

Das Zuwanderungsgesetz von Anfang 2005 unter der rot-grünen Regierung stellte somit die grundlegenden Weichen für eine neue Migrationspolitik. Erstmals wurde ein Konsens erzielt, dass sich Deutschland zu einem Einwanderungsland entwickelt hatte. Das Zuwanderungsgesetz war ein großer Erfolg des neu entstandenen Migrationsgedanken in Deutschland. Zum ersten Mal regelte ein Gesetz umfassend alle Bereiche der Migration – vom Arbeitsmarkt über humanitär begründete Zuwanderung bis hin zu einer Integrationspolitik durch die Bundesregierung:<sup>155</sup>

*„Es handelt sich dabei um ein so genanntes Artikelgesetz, welches einerseits mehrere, bereits bestehende Vorschriften änderte und andererseits zwei gänzlich neue Gesetze schuf. Der volle Name lautet "Gesetz zur Steuerung und Begrenzung der Zuwanderung und zur Regelung des Aufenthalts und der Integration von Unionsbürgern und Ausländern (Zuwanderungsgesetz - ZuWG)".<sup>156</sup>*

### **2.1.7 Siebte Phase: Derzeitige Ausländerpolitik in Deutschland**

Seit November 2005 regiert in Berlin wieder die große Koalition mit den Parteien CDU/CSU und SPD. Die beiden großen Parteien haben sich darauf geeinigt, Deutschland wirtschaftlich, sozial und finanziell auf Vordermann zu bringen. Dazu ist vor allem eine strategisch durchdachte Migrationspolitik von Nöten. Migrations-, aber vor allem auch

---

<sup>153</sup> Vgl. [www.zuwanderung.de](http://www.zuwanderung.de) (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>154</sup> Vgl. [www.zuwanderung.de](http://www.zuwanderung.de) (Zugriff: 18.04.2009)

<sup>155</sup> Vgl. Reißlandt, Carolin: Neue Zuwanderungs- und Integrationspolitik seit 2005. 20. Juli 2007, in: [http://www.bpb.de/themen/0MOQFQ,0,0,Neue\\_Zuwanderungs\\_und\\_Integrationspolitik\\_seit\\_2005.html](http://www.bpb.de/themen/0MOQFQ,0,0,Neue_Zuwanderungs_und_Integrationspolitik_seit_2005.html) (Zugriff: 19.04.2009).

<sup>156</sup> Schneider, Jan: Rückblick: Zuwanderungsgesetz 2005. 15. Mai 2007, in: [http://www.bpb.de/themen/TLG91N,0,0,R%FCckblick%3A\\_Zuwanderungsgesetz\\_2005.html](http://www.bpb.de/themen/TLG91N,0,0,R%FCckblick%3A_Zuwanderungsgesetz_2005.html) (Zugriff: 23.04.2009)

Integrationspolitik sind ständige feste Bestandteile der politischen Diskussion, nicht nur in Deutschland, sondern überall in Europa.

Gerade mit dem Machtwechsel in Deutschland im Jahre 2005 erfuhr die Migrations- und Integrationspolitik eine neue Aufwertung. Folgende Entwicklungen ergaben sich in den bundespolitischen Handlungsfeldern:

### **Ämter und Vorhaben der großen Koalition**

Einhergehend mit dem Regierungswechsel folgte auch ein Personalwechsel in den integrations- und migrationsrelevanten Aufgabenbereichen. Ein wichtiger Aufgabenbereich war jener der Beauftragten der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration, das vom Amt einer Staatssekretärin zur Staatsministerin für Integration im Kanzleramt politisch aufgewertet wurde.

Mit dem Koalitionsvertrag wurden zwei wichtige Schritte geregelt. Einerseits soll eine stärkere Integration der Migranten und Migrantinnen gefördert werden und andererseits soll die weitere Zuwanderung bewusst gesteuert werden.<sup>157</sup>

### **Neue Integrationsdebatten und -politik**

Mit dem Motto „*Fördern und Fordern*“ hat die große Koalition den wichtigsten Kernpunkt ihrer Migrationspolitik definiert – die Gestaltung der Integration. Mit dem Zuwanderungsgesetz wurde erstmals festgelegt, dass die Integration eine Aufgabe des Bundes ist und die große Zukunftsfrage ist, wie 15 Millionen Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland gefördert und gefordert werden, in die Gesellschaft eingebunden zu werden.<sup>158</sup>

Um die Bedeutung der Integration zu unterstreichen, wurde im Juni 2006 auf Initiative der Bundesregierung und des Kanzleramtes ein erster Integrationsgipfel, der sich vor allem mit den Themen Integration und Leben von Migranten beschäftigte, ins Leben gerufen. Daraufhin entstand aus einer engen Zusammenarbeit mit Migrant\*innenorganisationen ein „*Nationaler Integrationsplan*“. Die Schwerpunkte dieses Planes lagen vor allem im Dialog mit Muslimen – die selbst in Deutschland eine heterogene Gruppe bilden – und in der Einberufung eines Islamgipfels, der schließlich im Sommer 2006 stattfand. Ziel des

---

<sup>157</sup> Vgl. Reißlandt, 2007 (Zugriff: 19.04.2009).

<sup>158</sup> Vgl. Reißlandt, 2007 (Zugriff: 19.04.2009).

„Nationalen Integrationsplanes“ war eine durchdachte, strukturell geplante Umsetzung der Integrationspolitik.<sup>159</sup>

### **Novelle des Zuwanderungsgesetzes 2007**

Anfang 2007 wurde schließlich eine Novellierung des Zuwanderungsgesetzes von 2005 durch den Innenminister Wolfgang Schäuble eingeleitet. Diese Novellierung wurde jedoch sehr kritisch von Migrantenorganisationen, Flüchtlingsinitiativen, Wohlfahrtsverbänden und auch der Opposition im Bundestag begleitet. Schließlich einigten sich alle Beteiligten und die große Koalition Ende März 2007 auf die Novellierung des Zuwanderungsgesetzes, das schließlich am 28. August 2007 in Kraft trat.<sup>160</sup>

Folgende Kernpunkte behandelt die Novelle des Zuwanderungsgesetzes 2007:

#### **Bleiberecht**

Die Novelle fixiert eine Übergangsregelung, die besagt, dass langjährig geduldete Flüchtlinge nun zu einem Aufenthaltsanspruch kommen können, wenn sie sich seit mindestens acht Jahren in Deutschland aufhalten. Leben minderjährige Kinder im gemeinsamen Haushalt, so gilt eine Mindestaufenthaltsdauer von sechs Jahren. Stichtag ist der 1. Juli 2007. Zusätzlich muss gewährleistet sein, dass der Antragsteller über ausreichend Wohnraum verfügt und in der Lage ist, seinen Lebensunterhalt durch eigene Erwerbstätigkeit bestreiten zu können. Von entscheidender Bedeutung sind ebenfalls grundlegende Deutschkenntnisse, auf Anfrage der Nachweis des Schulbesuchs der eigenen Kinder. Ein letzter Satz beinhaltet, dass der Antragsteller weitgehend straffrei sein muss und keine Beziehungen zu Organisationen unterhält, die als extremistisch oder terroristisch eingestuft wird. Sind all diese Voraussetzung erfüllt, erhält der Antragssteller eine Aufenthaltserlaubnis „auf Probe“. Eine Verlängerung dieser Aufenthaltserlaubnis wird nur gestattet, wenn gewährleistet wird, dass sein Lebensunterhalt durch eigene Arbeit bis 31. Dezember 2009 gewährleistet ist.

Geduldete Flüchtlinge, die keinen Anspruch auf Aufenthalt haben, erhalten dennoch einen Zugang zum deutschen Arbeitsmarkt, wenn sie mindestens vier Jahre in Deutschland leben. Betroffen von dieser Regelung sind ca. 180.000 Menschen. Wie vielen dieser

---

<sup>159</sup> Vgl. Reißlandt, 2007 (Zugriff: 19.04.2009).

<sup>160</sup> Vgl. Schneider, Jan: Die Novellierung des Zuwanderungsgesetzes 2007, 15. Mai 2007, in: [http://www.bpb.de/themen/OGZA5T,0,0,Die\\_Novellierung\\_des\\_Zuwanderungsgesetzes\\_2007.html](http://www.bpb.de/themen/OGZA5T,0,0,Die_Novellierung_des_Zuwanderungsgesetzes_2007.html) (Zugriff: 23.04.2009).

Menschen es jedoch gelingen wird, einen Arbeitsplatz zu finden, ist schwer abzuschätzen. Die Integrationsbeauftragte der Bundesregierung, Maria Böhmer (CDU), appellierte an die Arbeitgeber, Bewerber mit Anspruch auf Bleiberecht gleich wie andere Arbeitsplatzanwärter zu behandeln. Kritiker gehen davon aus, dass es nur wenige Tausend Menschen schaffen werden, einen Arbeitsplatz zu finden.<sup>161</sup>

### **Integration**

Jene Gesetzesstellen, die sich mit Integration beschäftigen, werden ständig diskutiert und teilweise scharf kritisiert. Vor allem zwei Themen stehen immer wieder im Mittelpunkt von Diskussionen: Antragssteller auf Einbürgerung sollen in Zukunft ein detailliertes Fachwissen und Kenntnisse über die deutsche Verfassung und Rechtsordnung vorweisen können. Zudem besteht ab sofort die Möglichkeit von finanziellen Strafen und Sanktionen, sollte ein Antragsteller seine Teilnahmepflicht an Integrations- und Deutschkursen verletzen. Dies kann sogar so weit führen, dass es zu Kürzungen von Sozialleistungen kommt.<sup>162</sup>

### **Einbürgerung**

Für jene Migranten, die unter 23 Jahren alt sind, gelten ab sofort weitgehend die gleichen Einbürgerungsvoraussetzungen wie für ältere Erwachsene. Bisher mussten junge Migranten, die unter 23 Jahre alt waren, nicht komplett für ihren Lebensunterhalt aufkommen. Dies ist nun eine entscheidende Änderung, um die Voraussetzungen zu erfüllen, die deutsche Staatsbürgerschaft und somit einen deutschen Pass zu erhalten.<sup>163</sup>

### **Ehegattennachzug**

Die Gesetzesstellen, die sich mit dem Ehegattennachzug beschäftigen, beinhalten vor allem einen wichtigen Punkt. Ehepartner aus Nicht-EU-Ländern dürfen erst nach Deutschland nachziehen, wenn sie das 18. Lebensjahr vollendet haben. Zudem müssen sie Kenntnisse der deutschen Sprache nachweisen können. Alle diese Maßnahmen wertete Bundes-

---

<sup>161</sup> Vgl. Schneider, 2007 a (Zugriff: 23.04.2009)

<sup>162</sup> Vgl. Schneider, 2007 a (Zugriff: 23.04.2009)

<sup>163</sup> Vgl. Schneider, 2007 a (Zugriff: 23.04.2009)

Innenminister Wolfgang Schäuble als einen Beitrag zur Integration sowie zur Vermeidung „arrangierter Ehen“.<sup>164</sup>

### **Kritik an der Novelle des Zuwanderungsgesetzes 2007**

Schon während der Entwurfsphase, aber auch nach Beschluss der Novelle, gab es von einigen Seiten immer wieder heftige Kritik. Türkische Gemeinden wiesen in offenen Briefen die Bundeskanzlerin Angela Merkel (CDU) darauf hin, dass die Gesetzesentwürfe das Gegenteil von dem bewirken würden, was eigentlich das Ziel war. Die Novelle zum Zuwanderungsgesetz 2007 trage nicht zur Integration bei und stünde im „krassen Gegensatz“ zu den Intentionen des Integrationsgipfels.<sup>165</sup>

*„Die bereits im Zuwanderungsgesetz angelegten Grundzüge des Ausländer- und Aufenthaltsrechts wurden darin weiterentwickelt, neu justiert und - wie nichtstaatliche Organisationen betonen - zum Teil verschärft.“<sup>166</sup>*

Pro Asyl, ein Förderverein zum Schutz von Flüchtlingen, äußerte ebenfalls seinen Unmut über den Gesetzesentwurf, der „zum Teil ein rechtsstaatswidriges Abschottungswerk“<sup>167</sup> sei und die Bleiberechtsregelung nur ungenügend umsetzte.<sup>168</sup>

Ebenfalls zum Gegenstand einer intensiven Debatte wurde das Thema der Zuwanderung von Selbständigen und qualifizierten Fachkräften. Mit der Novelle wurde zwar die Zuwanderung nach Deutschland erleichtert, die Mindestverdienstgrenze für ausländische Fachkräfte blieb jedoch bei 84.000 Euro pro Jahr bestehen. Durch diesen Gesetzestext erhielten in den Jahren 2005 bis 2007 nur wenige Hundert qualifizierte Fachkräfte eine dauerhafte Aufenthaltserlaubnis.<sup>169</sup>

### **2.1.8 Ausblick auf die weitere Integrations- und Migrationspolitik**

Integration kann nur gelingen, wenn die Migration gesteuert und begrenzt wird. Die Integration von Ausländern, die in Deutschland leben, muss immer mehr als Querschnittsaufgabe vieler oder sogar aller Politikfelder gesehen werden. Hierbei spielt

---

<sup>164</sup> Vgl. Schneider, 2007 a (Zugriff: 23.04.2009)

<sup>165</sup> Vgl. Schneider, 2007 a (Zugriff: 23.04.2009)

<sup>166</sup> Vgl. Reißlandt, 2007 (Zugriff: 19.04.2009).

<sup>167</sup> Burckhardt, Günter: Presseerklärung: Bundestagsabstimmung über Änderung des Zuwanderungsrechts. 14. Juni 2007, in:

[http://www.proasyl.de/de/archiv/presseerklaeungen/presse-detail/news/bundestagsabstimmung\\_ueber\\_aenderung\\_des\\_zuwanderungsrechts/back/64/pS/1167606000/cha sh/6bb89f8954/index.html?tx\\_ttnews\[pL\]=31535999&tx\\_ttnews\[arc\]=1](http://www.proasyl.de/de/archiv/presseerklaeungen/presse-detail/news/bundestagsabstimmung_ueber_aenderung_des_zuwanderungsrechts/back/64/pS/1167606000/cha sh/6bb89f8954/index.html?tx_ttnews[pL]=31535999&tx_ttnews[arc]=1) (Zugriff: 19.04.2009)

<sup>168</sup> Vgl. Schneider, 2007 a (Zugriff: 23.04.2009)

<sup>169</sup> Vgl. Schneider, 2007 a (Zugriff: 23.04.2009)

das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge in Nürnberg als Kompetenzzentrum eine immer bedeutender werdende Rolle. Zudem ist der interreligiöse und interkulturelle Dialog ein wichtiger Bestandteil der Integrationspolitik. Dieser Dialog muss vor allem mit den großen christlichen Kirchen, aber auch mit Juden und Muslimen geführt werden.<sup>170</sup>

Das Staatsangehörigkeitsrecht soll in naher Zukunft eine Vereinheitlichung der Verwaltungspraxis regeln. Somit soll gewährleistet sein, dass bei Einbürgerungen ein klarer und nachvollziehbarer Prozess abläuft. Zudem sollen sich Antragssteller zu einer freiheitlich-demokratischen Grundordnung bekennen müssen.<sup>171</sup>

Die derzeit bestehenden Hindernisse bei der Abschiebung von Straftätern sollen beseitigt werden. Zudem soll eine gemeinsame Warndatei aller Auslandsvertretungen und –behörden eingerichtet werden, zu der alle Verantwortlichen und Sicherheitsbehörden einen Zugang erhalten.<sup>172</sup>

Ein sehr wichtiges Thema für die Bundesregierung ist die Gleichstellung von Frauen und Mädchen mit Migrationshintergrund. Das große Ziel ist es, eine gleichberechtigte Teilnahme am politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Leben zu gewährleisten. Da auch ein Einstieg in das Berufsleben von besonderer Bedeutung ist, spielt vor allem die Vermittlung der deutschen Sprache eine wichtige Rolle.

Zudem widmet die Bundesregierung ihr Augenmerk auch dem Problem der Zwangsverheiratungen. Es soll die Rechtsstellung der betroffenen Frauen und Mädchen verbessert werden, sowie ein breiteres Angebot an Beratungsstellen und -zentren eingerichtet werden. Zudem soll Zwangsverheiratung als eigener Tatbestand in das Strafgesetzbuch aufgenommen werden.<sup>173</sup>

Nicht nur die Mindestverdienstobergrenze, wie bereits oben erwähnt, macht es für qualifizierte ausländische Fachkräfte schwierig, sich in Deutschland niederzulassen, auch die derzeitige demographische Entwicklung verlangt es, Lösungen zu finden, um den Wirtschaftsstandort Deutschland zu sichern und bestenfalls attraktiver zu machen.

Ein besonders gravierendes Problem stellen die zunehmende Veralterung der deutschen Bevölkerung und die abnehmende Bevölkerungsanzahl dar. Aus diesem Grund ist Deutschland auch in Zukunft auf qualifizierte ausländische Fachkräfte angewiesen. Es stellt sich natürlich die Frage, warum diese Nachfrage nicht aus der deutschen

---

<sup>170</sup> Vgl. Reißlandt, 2007 (Zugriff: 19.04.2009).

<sup>171</sup> Vgl. Reißlandt, 2007 (Zugriff: 19.04.2009).

<sup>172</sup> Vgl. Reißlandt, 2007 (Zugriff: 19.04.2009).

<sup>173</sup> Vgl. Reißlandt, 2007 (Zugriff: 19.04.2009).



Bevölkerung gedeckt werden kann. Dies ist vor allem auf Fehlentwicklungen in der Schul-, Hochschul-, Aus- und Weiterbildungspolitik zurückzuführen, was aber nicht Gegenstand dieser Arbeit sein soll.<sup>174</sup>

Deutschland war und wird immer auf eine Zuwanderung von qualifizierten Fachkräften und Selbständigen angewiesen sein, denn ohne weitere Zuwanderung, bei gleich bleibender Kinderzahl pro Frau, würde die Bevölkerung Deutschlands von derzeit 82 Millionen auf 60 Millionen im Jahre 2050 sinken. Die Zahl der Erwerbstätigen würde dramatisch von 41 Millionen auf 26 Millionen abnehmen.<sup>175</sup> Dies ginge mit erheblichen Finanzproblemen der Renten-, Pflege- und Krankenkassen einher. Zudem müsste die Bundesregierung erhebliche Einnahmeverluste durch Steuern verzeichnen.

Zuwanderung und Integration von Arbeitskräften hat sehr viele Vorteile, die eindeutig auf der Hand liegen. Neben kultureller Vielfalt und dem Entstehen eines Europagedankens, zählen hierzu vor allem ökonomische Vorteile, die durch eine strategische Migrationspolitik erzielt werden können. Der Begriff „strategisch“ bedeutet vor allem, das politisch Machbare, völkerrechtlich Mögliche, ökonomisch Finanzierbare und gesellschaftlich Konsensfähige zu einem Ziel zusammenzufassen. Dazu müssten gesetzliche und wirtschaftliche Handlungsspielräume und Rahmenbedingungen geschaffen werden um dieses übergeordnete Ziel zu erreichen.<sup>176</sup>

Entscheidend ist vor allem, nicht Zuwanderung zu verhindern, sondern Rahmenbedingungen für eine kontrollierte Zuwanderung zu schaffen, da es immer wichtiger wird, für leistungsbereite, motivierte, gut qualifizierte Menschen und Arbeitskräfte aus aller Welt offen und attraktiv zu sein.<sup>177</sup>

Gerade im Wettbewerb um die besten Arbeitskräfte spielt eine strategisch durchdachte Migrationspolitik eine Schlüsselrolle. In kaum einem anderen politischen Handlungsfeld wird eine schlechte Politik so sehr bestraft und eine gute Politik so sehr belohnt. Geht man vom Optimum aus, kommen und bleiben die talentiertesten Arbeitskräfte aus aller Welt, was neuen Schwung, Kreativität, Ideen und Innovationen mit sich bringt. Diese

---

<sup>174</sup> Vgl. Keskin, 2005, S. 193 f.

<sup>175</sup> Vgl. Unabhängige Kommission "Zuwanderung": Zuwanderung gestalten, Integration fördern. Berlin 2001, S. 28.

<sup>176</sup> Vgl. Straubhaar, Thomas: Strategische Migrationspolitik. Wirtschaftsdienst, 86. Jahrgang, Heft 8, August 2006, in:

[http://209.85.129.132/search?q=cache:jMgG8oEC\\_YoJ:www.hwwi.de/uploads/tx\\_wilpubdb/HWWI\\_Standpunkt24.pdf+straubhaar+strategische+Migrationspolitik&cd=2&hl=de&ct=clnk&gl=de](http://209.85.129.132/search?q=cache:jMgG8oEC_YoJ:www.hwwi.de/uploads/tx_wilpubdb/HWWI_Standpunkt24.pdf+straubhaar+strategische+Migrationspolitik&cd=2&hl=de&ct=clnk&gl=de) (Zugriff: 26.04.2009)

<sup>177</sup> Vgl. Straubhaar, 2006. (Zugriff: 23.04.2009)

Entwicklung zeigen heute die früheren klassischen Einwanderungsländer wie die USA, Kanada oder Australien. Sollte keine strategische Migrationspolitik verfolgt werden, kann es durch die unkontrollierte Zuwanderung und fehlende Integration zu ethnischen Konflikten, sozialen Spannungen und wirtschaftlichen Kosten kommen. Wie oben bereits erwähnt, kann durch die Integration der Menschen und Arbeitskräfte auch ein großes Problem gelöst werden: Die entstehenden ökonomischen und demographischen Klüfte können geschlossen werden, die sich durch die geringeren Geburtenraten und die mangelnde berufliche oder geographische Mobilität der deutschen Bevölkerung auf tun.<sup>178</sup>

## **2.2 Die politisch-rechtliche Situation und die wirtschaftlich-sozialen Lebensbedingungen von Migranten**

Seit Beginn der Migrationspolitik in Deutschland werden Migranten in Arbeitsverhältnisse mit schlechten Konditionen gedrängt. Es handelt sich dabei um körperlich anstrengende, gesundheitsbelastende Tätigkeiten, die in der Regel für die deutsche Bevölkerung inakzeptabel sind. Somit fand man Beschäftigte mit Migrationshintergrund in den 1960er und 1970er Jahren vor allem in den untersten Betriebshierarchien. Nach Schätzungen von Friedrich Heckmann (1981) konnten sich geschätzte 2,3 Millionen deutsche Bürger an diesen Beschäftigten bereichern und sozial aufsteigen.<sup>179</sup>

In den Jahren 1974/75 waren Migranten einem vier Mal höheren Entlassungsrisiko ausgesetzt als deutsche Bürger. Sie dienten als „*Konjunkturpuffer, Sicherheitsventil, Sündenbock und Steigbügel*“<sup>180</sup> für die deutsche Arbeitsgesellschaft. Dieses Ungleichgewicht wurde sogar noch von der deutschen Arbeitsmarktpolitik gefördert und zwar durch das Arbeitsförderungsgesetz (AFG). Dieses Gesetz beinhaltet ein so genanntes „*Inländerprimat*“, das besagt, dass deutsche Arbeitskräfte bevorzugt gegenüber, ihnen gleichgestellten, EU-Bürgern behandelt werden sollen. Dieses Gesetz lässt einen rassistisch geteilten Arbeitsmarkt entstehen mit ungleichen Arbeitsbedingungen und Lebenschancen.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Vgl. Straubhaar, 2006 (Zugriff: 23.04.2009)

<sup>179</sup> Vgl. Nghi Ha, 2004, S. 31 ff.

<sup>180</sup> Nghi Ha, 2004, S. 31.

<sup>181</sup> Vgl. Nghi Ha, 2004, S. 31 ff.

Auf diese Weise dienen Migranten seit je her sowohl als Aneignungsobjekt als auch als Sündenböcke. Diese Produktivkräfte steigern den Profit deutscher Unternehmen und maximieren das nationale Wachstum.<sup>182</sup>

### **2.2.1 Die politisch-rechtliche Situation von Migranten**

Wie bereits in den Kapiteln 2.1.6. und 2.1.7. erwähnt, hat sich in den letzten Jahren die politisch-rechtliche Situation von Migranten stark verändert. Gerade in den Bereichen Kommunalwahlrecht, Einbürgerung, Aufenthaltstitel und Kindergeld konnten die politisch-rechtlichen Rahmenbedingungen verbessert werden:

#### **Kommunalwahlrecht**

Bis zum Beginn der 1990er Jahre war das Thema „politisches Mitbestimmungsrecht von Ausländern“ von langen Debatten geprägt. Auf Druck der EU wurden schließlich Richtlinien umgesetzt, die es EU-Bürgern ermöglichten, am politischen Leben auf Kommunalebene teilzunehmen. Die ersten Bundesländer in Deutschland waren der Stadtstaat Hamburg und Schleswig-Holstein, die diese Richtlinien umsetzten. Diese neuen Rechte bezogen jedoch nur EU-Bürger mit in das politische Leben ein, Ausländer aus Drittstaaten wurden hingegen ausgeschlossen.<sup>183</sup>

Bis heute ist das Kommunalwahlrecht für Ausländer zum politischen Spielball geworden. Noch immer haben Ausländer aus Drittstaaten kein politisches Mitbestimmungsrecht. So äußerte sich die SPD-Politikerin Ulrike Gottschalck im April 2009 für ein Wahlrecht für Ausländer, da dies unbedingt notwendig für eine funktionierende Integration sei. Jeder Migrant, der in Deutschland lebt und seine Pflichten erfüllt, soll auch seine Rechte zugesprochen bekommen, so die Meinung von Ulrike Gottschalck. Bis wann es jedoch eine rechtliche Grundlage für ein Kommunalwahlrecht gibt, steht noch nicht fest.<sup>184</sup>

#### **Einbürgerung und Aufenthaltstitel**

Mit der Novelle des Zuwanderungsgesetzes haben sich die Bedingungen für eine Einbürgerung erleichtert. Dies ist detailliert im Kapitel 2.1.7. beschrieben. Hier muss noch angeführt werden, welche Aufenthaltstitel für Migranten möglich sind. Diese

---

<sup>182</sup> Vgl. Nghi Ha, 2004, S. 25.

<sup>183</sup> Vgl. D'Amato, 2000, 26 f.

<sup>184</sup> Vgl. Gottschalck, Pressemitteilung „Kommunalwahlrecht erweitern“ vom 15. April 2009 in: [http://www.ulrike-gottschalck.de/presse/kommunalwahlrecht\\_erweitern.htm](http://www.ulrike-gottschalck.de/presse/kommunalwahlrecht_erweitern.htm) (Zugriff 12. 6. 2009)

Aufenthaltstitel sind im Ausländergesetz geregelt, spezielle Regelungen für EU-Bürger sind zusätzlich im Aufenthaltsgesetz/EWG zu finden. Folgende Aufenthaltstitel sind entscheidend für eine Einbürgerung:<sup>185</sup>

- *Aufenthaltserlaubnis*
- *Aufenthaltsberechtigung*

Die Aufenthaltserlaubnis kann befristet oder unbefristet erteilt werden und ist nicht an einen bestimmten Zweck gebunden. Die Aufenthaltserlaubnis ist eine Form eines Aufenthaltstitels, der einen späteren dauerhaften Aufenthalt möglich macht. Zu Beginn wird die Aufenthaltserlaubnis üblicherweise auf ein bis zwei Jahre befristet ausgestellt. Nach Ablauf dieser Zeit kann eine weitere Befristung oder eine unbefristete Aufenthaltserlaubnis erteilt werden. Voraussetzung für die erstmalige Erteilung sind vor allem der Nachweis eines gesicherten Unterhalts und ausreichend Wohnraum. Wird die befristete Aufenthaltserlaubnis in eine unbefristete umgewandelt, so handelt es sich hierbei um die erste Stufe der so genannten Aufenthaltsverfestigung. Voraussetzungen dafür sind ein gesicherter Lebensunterhalt, Sprachkenntnisse, ausreichend Wohnraum und das Nicht-Vorliegen eines Ausweisungsgrundes. Werden alle diese Voraussetzungen erfüllt, so ist der nächste Schritt zur Einbürgerung die Aufenthaltsberechtigung.<sup>186</sup>

Die Aufenthaltsberechtigung ist die höchste Stufe eines Aufenthaltstitels, die Ausländer aus Drittstaaten erreichen können. Damit verbunden ist ein uneingeschränktes Aufenthaltsrecht, ein verstärkter Schutz vor Ausweisung und sie ist zeitlich unbefristet. Voraussetzungen für eine Erteilung sind der achtjährige Besitz einer Aufenthaltserlaubnis oder der dreijährige Besitz einer unbefristeten Aufenthaltserlaubnis, ein gesicherter Lebensunterhalt, keine Straffälligkeit und mindestens 60 Monate Pflichtbeiträge zur gesetzlichen Rentenversicherung. Derzeit besitzen ca. 10 Prozent aller in Deutschland lebenden Ausländer eine Aufenthaltsberechtigung.<sup>187</sup>

Es sind noch weitere Aufenthaltstitel gesetzlich geregelt, die hier nicht angeführt wurden, da diese Titel nicht zur Einbürgerung oder zum dauerhaften Aufenthalt berechtigen.

---

<sup>185</sup> Vgl. Beger, 2000, S. 47 ff.

<sup>186</sup> Vgl. Beger, 2000, S. 47 ff.

<sup>187</sup> Vgl. Beger, 2000, S. 47 ff.

## **Kindergeld**

Der Besitz einer Aufenthaltserlaubnis oder einer Aufenthaltsberechtigung berechtigt zum Erhalt von Kinder- und Erziehungsgeld. Ziel dieser gesetzlichen Regelung ist es, dass jene Migranten in den Genuss von sozialen Transferleistungen kommen, die rechtlich die Möglichkeit haben, dauerhaft in Deutschland sesshaft zu werden. Ein weiterer Grund dafür ist, dass Sozialhilfebezug ein Ausweisungsgrund sein kann. Um dem entgegen zu wirken führen die gesetzlichen Regelungen dazu, bestimmte Einkommenssituationen zu verbessern, den Sozialhilfebezug abzuwenden und die Armutsschwelle zu überspringen.<sup>188</sup>

### **2.2.2 Die wirtschaftlich-sozialen Lebensbedingungen von Migranten**

Die aktuelle Situation von Migranten zu beschreiben fällt sehr schwer, da es auch immer wieder Ausnahmen gibt. Grundsätzlich sind jedoch sehr viele Faktoren für die allgemeinen Lebensbedingungen verantwortlich, wie zum Beispiel Bildung, Ausbildung, Sprachkenntnisse aber auch Mobilität. Entscheidend für eine allgemeine Integration ist primär die Integration in den deutschen Arbeitsmarkt. Eine unzureichende Arbeitsmarktintegration führt zu einer „*Unterschichtung*“ der zugewanderten Gesellschaft und in weiterer Folge zu einer Desintegration der Migranten. In wirtschaftlich schweren Zeiten mit hoher Arbeitslosigkeit steigt zusätzlich die Anfälligkeit der ansässigen Bevölkerung für Fremdenfeindlichkeit.<sup>189</sup>

Wie bereits oben erwähnt, gehören Bildung und Ausbildung zu den wichtigsten Bedingungen für Integration. Die Teilnahme an Bildung garantiert den Migranten und deren Kindern eine Teilhabe am sozialen System Deutschlands und führt so zu einer Integration, die sich später auch auf den Arbeitsmarkt auswirkt. Zudem werden die Kenntnisse der deutschen Sprache verbessert um die Chancen im späteren Berufsleben zu steigern. Vor allem in Mittel- und Berufsschulen ist dieser Bevölkerungsteil verstärkt zu finden. Den geringsten Anteil von Migranten und deren Kindern gibt es im Hochschulbildungssystem, woraus geschlossen werden kann, dass sich dieser Bevölkerungsteil eher in der sozialen Mittel- und Unterschicht befindet.<sup>190</sup>

Angehörige der zweiten Generation von Migranten haben zwar bessere Chancen aus der sozialen Unterschicht aufzusteigen, erreichen jedoch nur in den seltensten Fällen hohe oder

---

<sup>188</sup> Vgl. Bremer, 1999, S. 110 ff.

<sup>189</sup> Vgl. Beger, 2000, S. 47 ff.

<sup>190</sup> Vgl. Beger, 2000, S. 47 ff.

höchste Einkommensklassen. Im Gegensatz zur deutschen Bevölkerung besteht eher sogar eine Gefahr wieder von der Mittelschicht in die Unterschicht abzustiegen.<sup>191</sup>

Aus der teilweise schlechten bis mittelmäßigen Bildung und Ausbildung ergibt sich auch ein Unterschied im allgemeinen Einkommen von Migranten. Vor allem Asylsuchende und Flüchtlinge müssen sich mit einem sehr niedrigen Einkommensniveau zufrieden geben. Doch auch im Vergleich zu Zuwanderern aus EU-Staaten haben Migranten aus Drittländern eine deutlich schlechtere Einkommensposition.<sup>192</sup>

Ein Ungleichgewicht auf dem Arbeitsmarkt kann jedoch auch durch fehlende Netzwerke erklärt werden. Gerade im Bereich der Personaleinstellungen greifen Unternehmen vermehrt auf soziale Netzwerke und informelle, persönliche Kontakte zurück. Empfehlungen und persönliche Bekanntschaften zu Bewerbern machen oft den Unterschied aus, an wen eine freie Stelle vergeben wird, bei gleichen Voraussetzungen und Qualifikationen.<sup>193</sup> Vor allem Frauen und Minderheiten sind dabei überproportional benachteiligt oder werden sogar von sozialen Netzwerken ausgeschlossen.<sup>194</sup> Die allgemeine Arbeitsmarktsituation wirkt sich jedoch auch auf andere Lebensbereiche aus, so vor allem auf die räumliche Verteilung und die Wohnsituation der Migranten in Deutschland.

### **Räumliche Verteilung und Wohnsituation**

In Deutschland haben sich Migranten vor allem in bevölkerungsreichen Regionen niedergelassen. Dies ist einerseits aus beschäftigungsorientierten Gesichtspunkten geschehen, aber auch aus Gründen der „leichteren“ Migration. Der Begriff „leichtere Migration“ beschreibt das Niederlassen in Regionen, wo bereits Migranten leben und es somit leichter für neue Migranten ist, sesshaft zu werden und Möglichkeiten der Identifikation und emotionale Stabilisierung zu finden. In Deutschland handelt es sich hier vor allem um die Stadtstaaten Hamburg, Bremen und Berlin, so wie um die Bundesländer Hessen, Baden-Württemberg und Nordrhein-Westfalen. In den neuen Bundesländern im Osten Deutschlands gibt es nur einen sehr geringen Bevölkerungsanteil an Migranten. Des Weiteren ist festzustellen, dass einzelne Migrantengruppen bestimmte Siedlungsgebiete bevorzugen. So findet man im Raum Duisburg einen sehr großen Anteil an türkischen

---

<sup>191</sup> Vgl. Bremer, 1999, S. 110 ff.

<sup>192</sup> Vgl. Beger, 2000, S. 74 ff.

<sup>193</sup> Vgl. Flam, 2007, S. 110 ff.

<sup>194</sup> Vgl. Mizruchi, 2000, S. 549 ff.

Migranten vor, während zum Beispiel in München sich vor allem Migranten aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien niedergelassen haben.<sup>195</sup>

Eine ähnliche Situation wie auf dem Arbeitsmarkt herrscht auch auf dem Wohnungsmarkt vor. Die größten Schwierigkeiten stellen dabei das Finden von angemessenem Wohnraum und hohe Mieten dar. Somit finden Migranten meist einen Wohnraum in Spekulationsobjekten, Häusern mit schlechter Bausubstanz, in schlechter Lage, in dicht besiedelten Hochhaussiedlungen oder in Gegenden, die für andere Bevölkerungsschichten unattraktiv sind. Ausreichend Wohnraum ist vor allem für die Voraussetzung des Familiennachzugs und die Verfestigung des Aufenthaltstitels von entscheidender Bedeutung.<sup>196</sup>

Auch über die Einbürgerung hinaus leben Migranten eher immer am Rande der deutschen Gesellschaft. Akzeptanz und Integration von Einwanderern erfolgt meist erst durch eine erhöhte Ausbildung, angesehene Arbeitsplätze oder Beharrlichkeit, in der deutschen Gesellschaft Fuß zu fassen. Allgemein kann gesagt werden, dass es für Migranten bedeutend schwieriger ist, in der Gesellschaft angesehen zu sein, als für Mitglieder der deutschen Gesellschaft.

## **2.3 Das Türkenbild der Deutschen - Das Deutschenbild der Türken**

Bilder über das andere, über das Fremde, unterliegen einer Konstruktion, die sich aus Abgrenzung ergibt. Sehr oft wird der eigene, als homogen empfundene Lebensentwurf idealisiert und zum Maßstab erhoben. Das Fremde, das daran gemessen wird, erfährt insofern eine Stigmatisierung, als es in diesem Zusammenhang häufig mit eher negativen Zuschreibungen belegt wird.<sup>197</sup>

### **2.3.1 Das Deutschenbild der Türken**

Das Deutschenbild von Türken, die in Deutschland leben und Türken, die in der Türkei leben, unterscheidet sich. Zudem taucht die Frage auf, wie jene Türken, die in der Türkei leben, an Informationen über die deutsche Kultur gelangen. Dies geschieht einerseits durch

---

<sup>195</sup> Vgl. Beger, 2000, S. 77 ff.

<sup>196</sup> Vgl. Beger, 2000, S. 74 ff.

<sup>197</sup> Vgl. Lutz, Helma: Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration, in Karpf, Ernst u.a.(Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995, S. 81.

Medien, vor allem aber durch persönliche Eindrücke und Erzählungen von Landsleuten, die in Deutschland leben oder bereits dort geboren sind.<sup>198</sup>

Ein langlebiges Bild stammt aus der Zeit der „preußischen Phase“, die vom 19. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkriegs geht. Aus dieser Zeit stammen die Vorurteile des fleißigen, effizienten, verlässlichen und ordentlichen Deutschen. Dieser Deutsche zeichnet sich vor allem durch sein Organisationstalent, durch seine Ausbildung und durch seine Disziplin aus. All diese Eigenschaften werden als positiv von den Türken gesehen. Auch die deutsche Gesellschaft hat positive Eigenschaften. So werden zum Beispiel der geregelte Straßenverkehr, die Sauberkeit der öffentlichen Bereiche und technische Errungenschaften besonders hervorgehoben.<sup>199</sup>

Doch die Deutschen werden nicht nur positiv von den Türken gesehen. Die negativen Bilder der preußischen Phase sind vor allem die Steifheit und die fehlende Fähigkeit zum Lebensgenuss. Als Symbolbild wird hier immer wieder das Bild eines deutschen Chefs angeführt, der sich hervorragend um den Betrieb kümmert, es ihm jedoch an Verständnis in persönlichen Zwangslagen fehlt.<sup>200</sup>

Im Großen und Ganzen kann behauptet werden, dass die Türken ein sehr positives Bild der Deutschen haben. Selbst negative Vorkommen, wie die Neonazi-Attacken in Mölln und Solingen, haben das Deutschenbild der Türken nicht erschüttert. Die Gründe dafür liegen einige Jahre zurück. Die preußische Phase war prägend für deutsch-türkische Beziehungen. In diesem Zeitraum wurden Türken zur Ausbildung nach Deutschland geschickt. Dabei handelte es sich nicht nur um Akademiker sondern auch um Techniker, Handwerker und sogar Künstler. Diese Beziehungen hielten bis zum Ende des Dritten Reiches an. Jene Türken, die in Deutschland ausgebildet worden waren, kehrten zurück und waren fasziniert vom hohen Standard von Wissenschaft, Technik, Organisation, Kultur und Bildung. Dies hat das Deutschenbild der Türken bis in die jüngste Vergangenheit geprägt. Zusätzlich haben sich viele freiwillige Emigranten und Vertriebene des Dritten Reiches in der Türkei vor ca. 70 Jahren niedergelassen. Diese höher gebildete Bevölkerungsschicht half damals

---

<sup>198</sup> Vgl. Bayaz, Ahmet: Das Türkei-Bild der Deutschen und das Deutschland-Bild der Türken! Ein unglückliches Liebesverhältnis?, in: Der Bürger im Staat, Nr.1/2000, S. 55 ff.

<sup>199</sup> SCHÖNIG, Claus: Das Deutschland- und Deutschenbild der Türken. Der Bürger im Staat, Nr. 3/2005, S. 119.

<sup>200</sup> Vgl. Schönig, 2005, S. 119 f.



mit, in der Türkei ein durchdachtes Hochschulsystem zu entwickeln und aufzubauen. Das alles hat zu einem durchwegs positiven Deutschenbild der Türken beigetragen.<sup>201</sup>

*„Uns gegenüber präsentierten sich die blonden, hellhäutigen, hochgewachsenen Europäer als eine erhabene, auserwählte Rasse; und wir akzeptierten widerspruchslos diese Bewertung. Europa war für uns der Nabel der Welt, das Zentrum des kulturellen und politischen Geschehens. Europa war unser Traum ... Europa verwandelte sich in unseren Köpfen in ein Schlaraffenland, verursachte in unserer Psyche einen tiefen Minderwertigkeitskomplex.“<sup>202</sup>*

Die Ankunft in Deutschland und die meist damit einhergehende soziale Abwertung steht komplementär zu diesem Eindruck, den Einwanderer der ersten Generation im Vorfeld von Deutschland hatten.<sup>203</sup>

Natürlich werden die Deutschen und die deutsche Bevölkerung auch negativ von den Migranten und speziell von den Türken gesehen. Im Bundesland Hessen haben die größten türkischen Zeitungen ihre Auslandsredaktionen. Angeführt von der Tageszeitung „*Hürriyet*“ (Auflage: ca. 44.000), verstehen sich die Zeitungen und die Journalisten, die in Deutschland leben, als Anwälte der Türken in Deutschland. Es wird vor allem eine sehr deutschland-kritische und türkei-freundliche Berichterstattung verfolgt. Selbst die türkische Ausgabe der „*Hürriyet*“ bestätigt, dass in Deutschland weniger kritisch über die Türkei berichtet wird, als in der Türkei selbst. Das liegt wahrscheinlich daran, dass in einem fremden Land der Zusammenhalt größer ist. Sehr oft wird in diesen Artikeln vor einem heuchlerischen Westen und vor der Verbrüderung der Religionen gewarnt.<sup>204</sup>

### 2.3.2 Das Türkenbild der Deutschen

In einem Interview mit „*Die Welt*“ äußert sich der Europa-Abgeordnete Vural Öger zum Türkenbild der Deutschen:

*„Das Türkeibild ist in vielen Köpfen stark durch den ostanatolischen Bauern geprägt. Das ist aber nur ein Teil der Türkei. Das Bild zeigt nicht den Mittelstand, nicht die Beamten, Richter, Offiziere, Künstler, Akademiker. Viele Deutsche wissen nicht, wie die Türkei tatsächlich lebt, wie sie denkt, arbeitet, funktioniert. Aber viele Deutsche wissen auch sehr gut Bescheid.“<sup>205</sup>*

---

<sup>201</sup> Vgl. Schönig, 2005, S. 120.

<sup>202</sup> Nirumand, Bahman: Leben mit den Deutschen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 18.

<sup>203</sup> Vgl. Nghi Ha, 2004, S. 36.

<sup>204</sup> Vgl. Lau, Mariam: Welches Deutschlandbild die türkischen Medien verbreiten. Welt Online, 7. März 2006. [http://www.welt.de/print-welt/article202389/Meinungsfuehrend\\_Welches\\_Deutschlandbild\\_die\\_tuerkischen\\_Medien\\_verbreiten.html](http://www.welt.de/print-welt/article202389/Meinungsfuehrend_Welches_Deutschlandbild_die_tuerkischen_Medien_verbreiten.html) (Zugriff: 02.05.2009)

<sup>205</sup> Halusa, Martin: Das Türkeibild der Deutschen ist falsch. 27.09.2004, in: [http://www.welt.de/print-welt/article342880/Das\\_Tuerkeibild\\_der\\_Deutschen\\_ist\\_falsch.html](http://www.welt.de/print-welt/article342880/Das_Tuerkeibild_der_Deutschen_ist_falsch.html) (Zugriff: 05.05.2009)

Generell lässt sich postulieren, dass das Türkenbild der Deutschen sehr differenziert ist. Die eine Hälfte der Deutschen steht den Türken und der Türkei positiv gegenüber, die andere eher negativ.<sup>206</sup>

Mit der Zuwanderungswelle durch die Gastarbeiter veränderte sich das Türkenbild entscheidend. Vor der regen Migration durch Gastarbeiter war das Türkenbild der Deutschen relativ positiv. Ab dem Zeitpunkt der Zuwanderung wurde dieses Bild vor allem durch die Lebensweise und die Religion der Türken geprägt. In den Medien wurden eher selten positive Berichte über Gastarbeiter und Migranten dargestellt. Wenn sich Zeitungen doch mit diesem Thema beschäftigten, wurde ein Bild eines unzivilisierten Menschen mit mangelnder Ausbildung gezeichnet. „Der Türke“ wurde vor allem als Arbeitskraft gesehen. Dieses Türkenbild hielt bis in die 1990er Jahre an. Ab diesem Zeitpunkt wurde dieses Bild politisch instrumentalisiert. Vor allem Menschenrechtsverletzungen, mangelndes Demokratieverständnis, Gleichberechtigung und die Kurdenpolitik waren Themen, die dieses Bild beeinflussten.<sup>207</sup>

In der heutigen Zeit ist es eher schwierig von einem eindeutigen Türkenbild zu sprechen, da sich die Kulturen, aber auch die Staatsangehörigkeiten immer mehr vermischen. Es gibt Türken, die besser Deutsch sprechen als viele der „Urbevölkerung“ Deutschlands und es gibt Deutsche mit Migrationshintergrund, die keineswegs integriert sind. Dies alles sind Gründe für ein „verschwommenes“ Türkenbild. Am besten beschreibt dies die deutsche Journalistin Ferda Ataman.

In ihrem Artikel erläutert sie, dass sich mit dem Erhalt der deutschen Staatsbürgerschaft für sie persönlich nichts geändert hat. Wenn Ferda Ataman zum Zahnarzt geht, werden ihr immer noch Komplimente über „*sehr gutes Deutsch*“ gemacht, obwohl sie in Stuttgart geboren ist. Sie sieht ihren Migrationshintergrund als Chance für ihren beruflichen Werdegang, da immer mehr Artikel zum Thema Migration und Integration gefragt sind. Zeitungen und Magazine suchen daher vermehrt nach Journalisten mit Migrationshintergrund, was Ataman als „*Migrationsbonus*“ bezeichnet. Diese so genannte positive Diskriminierung nimmt sie gerne an.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Vgl. Bayaz, 2000, S. 55 ff.

<sup>207</sup> Vgl. Keskin, 2005, S. 223 ff sowie GÜR, Gürsel: Das Türkenbild der deutschen Presse. Der Bürger im Staat, Nr. 3/2005, S. 122 ff.

<sup>208</sup> Vgl. Ataman, Ferda: Du bekommst bestimmt einen Job. Journalistik Journal. 28. September 2007. in: <http://journalistik-journal.lookingintomedia.com/?p=59> (Zugriff: 20.04.2009)

Doch Ataman sieht auch eine negative Seite dieser Entwicklung, dass Menschen mit Migrationshintergrund eine gewisse interkulturelle Kompetenz zugesprochen wird. Türke zu sein, schützt nicht davor interkulturell inkompetent zu sein – Zweisprachigkeit schützt nicht vor Einseitigkeit.<sup>209</sup>

Vor allem Medien spielen immer wieder eine wichtige Rolle in Bezug auf das Türkenbild der Deutschen in Deutschland. In der heutigen Zeit ist es kaum noch möglich, sich persönlich ein Bild einer politischen Landschaft oder einer Bevölkerungsgruppe zu machen, ohne Medien einzubeziehen. Sie dienen als Interpreten gesellschaftlicher und politischer Realität. Die deutschen Medien versuchen meist die „alte Freundschaft“ zur Türkei nicht zu gefährden. Dies gelingt aber nicht immer, da es aus journalistischen Gründen auch zu einer kritischen Berichterstattung über die Türken und die Türkei kommt<sup>210</sup>, die mitunter subjektiv, unsachlich und undifferenziert geführt wird.<sup>211</sup>

Erfolgreiche Menschen mit Migrationshintergrund werden immer wieder als „Integrationswunder“ bezeichnet. Doch selbst bei diesen Menschen werden deren Deutschkenntnisse in Frage gestellt, wenn sich einmal ein Rechtschreibfehler einschleicht. Migranten werden mit einem anderen Maßstab gemessen.<sup>212</sup>

## 2.4 Identität

*„Identität wird im Prozess des Redens, Handelns und Nachdenkens über sich selbst erst erzeugt. Es gibt also keine verlorene Identität, die (wieder) gefunden werden könnte, vielmehr ist Identität eine Erzählung, die sich innerhalb eines Ensembles schon vorhandener Bilder vollzieht und somit nie außerhalb der Repräsentation stattfindet. Kulturelle Identität ist daher als Identifizierung zu verstehen. Das sprechende Ich ist immer ein artikuliertes, das von einem Ort aus spricht. Diese Verortung ist sich ihrer Perspektiviertheit bewusst und erlaubt es, in verschiedenen Zusammenhängen unterschiedliche Verortungen vorzunehmen.“<sup>213</sup>*

Identität dient zur Orientierung eines jeden Menschen. Doch nicht nur die Identität jedes Einzelnen ist entscheidend, sondern auch die kollektive Identität. Die kollektive Identität entsteht aus sozialen Faktoren einer Gesellschaft.<sup>214</sup>

---

<sup>209</sup> Vgl. Ataman, 2007 (Zugriff: 20.04.2009)

<sup>210</sup> Vgl. Gür, 2005, S. 122 ff.

<sup>211</sup> Vgl. Keskin, 2005, S. 225.

<sup>212</sup> Vgl. Ataman, 2007 (Zugriff: 20.04.2009)

<sup>213</sup> Blumentrath, 2007, S. 23.

<sup>214</sup> Vgl. Keskin, 2005, S. 79 ff.

Gerade in Bezug auf Migration werden natio-ethno-kulturelle Auseinandersetzungen nach dem Sein und dem Selbst, aber auch nach Repräsentation ausgelöst:

*„... actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ‘who we are’ or ‘where we came from’, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, not outside representation.”<sup>215</sup>*

Die Identität von Einwanderern spielt eine ganz entscheidende Rolle im Bereich der Integration. Da Migranten nationalstaatliche Grenzen überschreiten, leben sie in Deutschland mit einer unterschiedlichen Nationalität. Doch es werden nicht nur territoriale Grenzen überschritten, sondern auch symbolische, die durch den Reisepass repräsentiert werden.<sup>216</sup>

Es ist selbstverständlich, dass die Zugehörigkeit zu einer Nation verbunden ist mit einer nationalen Identität. Diese Identität ist gewachsen durch Geschichte, Erziehung, Erlebtes, Werte, Sprache und Kultur.<sup>217</sup> Viele Migranten sind daher auf der Suche nach ihrer eigenen Identität, vor allem jene aus der zweiten und dritten Generation. Jene Menschen, die in dritter Generation in Deutschland geboren sind, vermissen eine eindeutige Identität. Sie sind zwar türkischer Abstammung, haben aber teilweise die Türkei noch nie gesehen, sind mit der Türkei familiär verbunden, leben aber in Deutschland. Deutschland bietet Migranten oft keine Identität, da selten eine entsprechende Migrations- und Integrationspolitik vorliegt. Somit befinden sich Migranten vermehrt in einer Identitätskrise.

Aus diesem Grund muss die neue Gesellschaft, sprich die deutsche Gesellschaft, den Migranten helfen und Orientierung, Geborgenheit und Schutz bei dem Prozess der neuen Identitätsfindung anbieten. Ansonsten wenden sich diese Menschen der vertrauten Identität, jener ihres Heimatlandes zu, was mit sozialen Problemen verbunden ist. Viele Migranten leben heutzutage mit zwei Identitäten, wobei entscheidend ist, wie stark die Beziehungen entweder zu ihrem Heimatland oder zu Deutschland sind.<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> Hall, Stuart (1996): Introduction. Who Needs ‘Identity’? In: Hall, Stuart / Du Gay, Paul (Hrsg.): Questions of Cultural Identity. London u.a.: Sage, 1996, S. 4.

<sup>216</sup> Vgl. Penitsch, Regine: Migration und Identität. Eine Mikro-Studie unter marokkanischen Studenten und Studentinnen in Berlin. Kurzfassung. Berlin: Weißensee Verlag, 2003. In: <http://www.weissensee-verlag.de/autoren/Penitsch/penitsch-kurz.pdf> (Zugriff: 20.04.2009)

<sup>217</sup> Vgl. Penitsch, 2003 (Zugriff: 20.04.2009)

<sup>218</sup> Vgl. Keskin, 2005, S. 81 f.

Auf jeden Fall muss Deutschland den dauerhaft hier lebenden Migranten und deren Kindern ein neues, sicheres Zuhause bieten. Dieses Zuhause muss mit einem Zugehörigkeitsgefühl und mit der gesellschaftlichen Gleichberechtigung verknüpft sein. Natürlich wird es zu einem Wandel und zu einer Erweiterung der Identität der Migranten durch Einflüsse der deutschen Gesellschaft kommen.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Vgl. Keskin, 2005, S. 81 f.



### **3 Der Zusammenprall der Kulturen – aus filmgeschichtlicher Perspektive**

*„Die ersten Gesichter, die zwischen den Ländern ausgetauscht worden sind, sind die Filmgesichter. Die Filme sind die einzige gemeinsame Sprache dieser Welt. Die Bilder sind Freiheit.“<sup>220</sup>*

Im folgenden Kapitel werden zunächst wichtige Strömungen des modernen Films erläutert, datiert ab dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Die Entwicklung des Filmschaffens sowohl in ausgewählten europäischen Ländern als auch in Amerika findet Erwähnung.<sup>221</sup>

Darauf aufbauend wird spezifisch auf das Filmgeschehen in Deutschland, beginnend mit den ersten Trümmerfilmen der Nachkriegszeit bis hin zur aktuellen Situation des Filmlands Deutschland, eingegangen, dem folgt eine Darstellung des türkischen Films.

Schließlich wird explizit auf den deutsch-türkischen Film Bezug genommen, seine Entwicklung wird aufgezeigt.

Die Darstellung der Strömungen und die Besprechung der jeweiligen Filmschaffenden und Filme erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, es wird allerdings versucht, die wichtigsten Entwicklungen und die zugrundeliegenden Motive aufzuzeigen sowie die charakteristischsten Protagonisten zu erwähnen.

#### **3.1 Der moderne Film**

Der deutsche Nachkriegsfilm hinkt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bis in die späten 1950er Jahre sowohl inhaltlich als auch ästhetisch anderen Ländern hinterher. Er widersetzt sich in seiner Fokussierung auf ideologisch fragwürdige Heimat- und Ärztfilme lange Zeit einer politischen Aufarbeitung der jüngsten Geschehnisse, was auch künstlerische und kulturelle Stagnation mit sich bringt.<sup>222</sup> Filmschaffenden anderer Länder gelingt dieser Ausbruch aus veralteten Mustern wesentlich schneller und so finden sie auch früher zu einer neuen, modernen Filmsprache.

---

<sup>220</sup> Emine Sevgi Özdamar, zit. n. Akin, Fatih: Gegen die Wand. Das Buch zum Film - Drehbuch/Materialien/Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004, S. 7.

<sup>221</sup> Das Hauptaugenmerk liegt hierbei weniger auf dem Kommerz, sondern auf Filmschulen und –strömungen, die den Film und das Kino ästhetisch und intellektuell bereichert haben.

<sup>222</sup> vgl. Kapitel 3.2

### 3.1.1 Der italienische Neorealismus

Obwohl die Bewegung des Neorealismus nur eine relativ kurze Zeitspanne umfasst, ist sie bis heute als Schlagwort präsent. Es wird gleichgesetzt mit dem energischen Aufbruch in ein erträumtes humanes Zeitalter. Die Wurzel des Neorealismus ist im Faschismus begründet. Es ist der Wunsch der Filmemacher, sich aus diesem zu befreien, auszubrechen und mit Hilfe ihrer Filme einen Demokratisierungsprozess in Gang zu setzen, ein kritisches Gewissen zu sein.

Theoretischer Wegbereiter sind die zwei Zeitschriften „*Bianco e nero*“ und „*Cinema*“, in denen später glänzende Praktiker wie Luchino Visconti und Michelangelo Antonioni eine Erneuerung des italienischen Films fordern. Sie plädieren für eine „*Absage an die faschistische Ästhetik*“ und eine „*Hinwendung zur Darstellung der ungeschminkten Wahrheit des sozialen Lebens, der Unterdrückung, der Armut und des Elends*.“<sup>223</sup>

1943 werden die Charakteristika des Neorealismus in einer Art Manifest in der Zeitschrift „*Cinema*“ formuliert:

- „1. Nieder mit der naiven und manierierten Konventionalität, die den größten Teil unserer Produktion beherrscht.
2. Nieder mit den phantastischen oder grotesken Verfertigungen, die menschliche Gesichtspunkte und Probleme ausschließen.
3. Nieder mit jeder kalten Rekonstruktion historischer Tatsachen oder Romanbearbeitungen, wenn sie nicht von politischer Notwendigkeit bedingt ist.
4. Nieder mit jeder Rhetorik, nach der alle Italiener aus dem gleichen menschlichen Teig bestehen, gemeinsam von den gleichen edlen Gefühlen entflammt und sich gleichermaßen der Probleme des Lebens bewusst sind.“<sup>224</sup>

Verstanden und aufgenommen wird dieser neue Zeitgeist nicht nur von der intellektuellen Elite, sondern auch von einer breiten Masse der Bevölkerung. Mitte der 1950er Jahre verliert der neorealistische Film seinen Elan, einerseits deswegen, weil die Regisseure der Meinung sind, dass es einer kreativen Weiterentwicklung bedürfe, um sich den veränderten Realitäten zu stellen<sup>225</sup>, andererseits, da der italienische Staat, ohne direkt Zensur

---

<sup>223</sup> vgl. Hoffmann, Hilmar: 100 Jahre Film: Von Lumière bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends. Düsseldorf, 1995, S. 235 ff.

<sup>224</sup> Filmzeitschrift Cinema, 1943, zit. n.: Leisen, Johannes (Hrsg.). Italienischer Neorealismus. 35Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst. <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1940/italienischer-neorealismus.101.htm> (Zugriff: 20.02.07)

<sup>225</sup> Hoffmann, 1995, S. 242.



auszuüben, keine Projekte mehr fördert, die laut Staatssekretär Andreotti nicht „gesunden und konstruktiven Optimismus propagierten“.<sup>226</sup>

Das erste Meisterwerk des italienischen Neorealismus ist Luchino Viscontis „*Ossessione*“<sup>227</sup> („*Besessenheit*“) aus dem Jahre 1942, Roberto Rossellinis „*Roma, città aperta*“<sup>228</sup> („*Rom, offene Stadt*“, 1945) bringt beim Filmfestival in Cannes 1946 erstmals den Neorealismus einer internationalen – und positiv überraschten – Öffentlichkeit näher, als Meisterwerk nicht nur des Neorealismus, sondern der Filmgeschichte schlechthin gilt „*Ladri di biciclette*“<sup>229</sup> („*Fahrraddiebe*“, 1948) von Vittorio De Sica.<sup>230</sup>

### 3.1.2 Die französische Nouvelle Vague

Obwohl sie sich eigentlich aufdrängt, greift im Frankreich der Nachkriegszeit die neorealistische Strömung nicht durch, man verschreibt sich vielmehr dem amerikanischen „Film Noir“<sup>231</sup>, bis in den 1950er Jahren dem französischen Kino bis auf wenige Ausnahmen jegliche Prosperität verloren geht. Es werden zwar Qualitätsfilme gemacht – zu einem großen Teil Literaturverfilmungen – man vergrault aber aufgrund zu häufiger Wiederholungen eines vermeintlichen Erfolgsrezepts das Publikum. Erst mit dem Durchbruch der Nouvelle Vague am Ende des Jahrzehnts kann der französische Film seine Blüte zurückerobern - sein Stil ist gleichermaßen ein Gegenkonzept zu den davor dominierenden, die Filmwirtschaft hemmenden Qualitätsfilmen.<sup>232</sup>

Jean Luc Godard, der Wortführer der Nouvelle Vague, äußert sich gegenüber Vertretern des 50er-Jahre-Qualitätsfilm folgendermaßen:

---

<sup>226</sup> Leisen, Johannes (Hrsg.). Weiterentwicklung des Neorealismus. 35Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst: <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1950/weiterentwicklung-des-neorealismus.35.htm> (Zugriff 14.02.2007)

<sup>227</sup> auf Basis von James M. Cains „*The Postman Always Rings Twice*“; wurde sofort nach Fertigstellung von der Zensur verboten und kam erst fünfzehn Jahre später in einer stark verstümmelten Fassung in den Verleih.

<sup>228</sup> über die Liquidierung einer italienischen Resistenza-Gruppe durch deutsche Truppen; Versuch, die Verantwortung des Einzelnen bei der Mesalliance mit dem Faschismus sichtbar zu machen.

<sup>229</sup> hochsensibler Film über einen Arbeitslosen, dem sein Fahrrad als seine einzige Existenzgrundlage gestohlen und er in der Folge selbst zum Dieb wird.

<sup>230</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 235 ff.

<sup>231</sup> Zyklus des amerikanischen Kinos, dessen klassische Periode von 1941-1958 datiert wird (z.B. : „*Frau ohne Gewissen*“ (1944) oder „*Der Malteserfalte*“ (1941). Von der zeitgenössischen Kritik verrissen, prägte diese Strömung mehrere Jahrzehnte Filmgeschichte und Regisseure wie Claude Chabrol, Roman Polanski, Quentin Tarantino oder Stephen Frears. Künstlerisch ist diese Strömung vom Expressionismus beeinflusst, scharfe Hell-Dunkelkontrast, verzerrte Kameraperspektive sowie viel Symbolik zeugen davon. vgl. auch Silver, Alain / Ursini, James u.a. (Hrsg.): Film Noir. Köln u.a., 2004, S. 9 ff.

<sup>232</sup> vgl. Leisen, Johannes (Hrsg.). Krise des französischen Films. 35Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst. <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/frankreich/1950/krise-des-franzoesischen-films.36.htm> sowie <http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/frankreich/1940/der-franzoesische-nachkriegsfilm.108.htm> (Zugriff: 15.02.2007)

*„Eure Kamerabewegungen sind hässlich, weil Euer Sujet falsch ist: Eure Schauspieler spielen schlecht, weil Eure Dialoge nichts taugen: mit einem Wort, Ihr könnt keine Filme machen, weil Ihr nicht mehr wisst, was das ist.“<sup>233</sup>*

Der Zeitpunkt, den französischen Film zu erneuern, ist günstig gewählt, da mit der Ausrufung der 5. Republik im Jahr 1958 der als Cineast bekannte Schriftsteller André Malraux Kulturminister wird. Am 16. Juni 1959 erlässt er ein Filmhilfe-Gesetz, dessen Zuschüsse es jungen und unerfahrenen Filmschaffenden ermöglichen, im Spielfilm zu debütieren. Diese jungen Debütanten, die allesamt auf langjährige Erfahrung im theoretischen Bereich zurückblicken können, beispielsweise als Filmkritiker für die Zeitschrift *„Cahiers du Cinéma“*, und die sich in Henri Langlois' *„Cinémathèque Française“*<sup>234</sup> Wissen um das internationale Kino angeeignet haben, sind unter anderem Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut, Agnès Varda und Jean-Luc Godard.<sup>235</sup>

Diese kinematographische Bildung, das Wissen um die Filmklassiker und deren langjährige Analyse, bedingen den hohen Qualitätsanspruch, den diese jungen Regisseure an sich selbst - und auch an ein Drehbuch - stellen. Daher ist das Kino der Nouvelle Vague vor allem auch ein „Kino des auteurs“, die Debütanten wollen nicht länger nach vorgefertigten Drehbüchern und Literaturvorlagen arbeiten, nicht nur „Inszenierer“ von Geschichten sein, sondern ganzheitlich schaffende Künstler, deren künstlerischer Wille zur letzten Instanz wird. Gerade in ihren Erstlingswerken ist aber auch des Öfteren und mitunter gewollt noch die Handschrift viel bewunderter Vorbilder wie etwa Alfred Hitchcocks, Sergej Eisensteins oder Howard Hawkes zu erkennen.<sup>236</sup>

Vor allem folgende Charakteristika sind den Filmen der Nouvelle Vague gemein:<sup>237</sup>

- Der Anspruch des Regisseurs, ganzheitlich schaffender Künstler, Autor und nicht „Sklave“ eines Drehbuchs zu sein. André Bazin, Mitbegründer der Zeitschrift *„Les Cahiers du cinéma“* äußert sich dazu folgendermaßen:

*„Die Politik der Autoren besteht kurz darin, dass man das persönliche im künstlerischen Ausdruck zur Grundlage macht und davon ausgeht, dass es sich von einem Film zum nächsten fortsetzt oder sogar verstärkt.“<sup>238</sup>*

<sup>233</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 332.

<sup>234</sup> Filmarchiv, -museum und -theater; mit der finanziellen Unterstützung durch Paul-Auguste Harlé begann Henri Langlois 1935 in dieser Einrichtung alles zu sammeln, zu erhalten und auszustellen, was mit Film und Kino in Verbindung stand; gilt als „Gedächtnis des Kinos“.

<sup>235</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 331 f.

<sup>236</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 332.

<sup>237</sup> vgl. Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 3: Auf der Suche nach Werten: 1945 – 1960. Frankfurt/Main, 1995, S. 375 ff sowie Hoffmann, 1995, S. 333 f.

<sup>238</sup> André Bazin, zit. n. Faulstich / Korte, 1995, S. 377.

- Ein einheitlicher Handlungszeitrahmen: allen zwischen 1956 – 1959 gedrehten Nouvelle Vague-Filmen ist gemein, dass der Handlungszeitraum nicht mehr als 48 Stunden umfasst und im Frankreich der Gegenwart angesiedelt ist.
- Der neue Stil der Schauspieler: meist werden freiwillige Laien oder nicht engagierte Schauspieler als Darsteller eingesetzt.
- Die häufige Verwendung des „mise en scène“ als neu gewichteter Akt des Regieführens. Der Film ist als Komposition vor der Kamera angelegt und steht im Gegensatz zu der Komposition des Films durch die Kamera, welche mit „point de vue“ bezeichnet ist.
- Der generelle Stilbruch, vor allem mit Studio-Konventionen, aber auch in der Montage: extensive Nutzung der Handkamera, häufiges Drehen an Originalschauplätzen, Ablehnung standardisierter Blickachsen beim Dreh, Außenaufnahmen, ungewöhnliche Kamerastandpunkte...

Gemäß Hoffmann sei die Nouvelle Vague als Phase des Aufbruchs aus den Konventionen des Films nur von kurzer Dauer gewesen, gleichwohl sie mit ihren Anstößen und Innovationen von Formen und Inhalten eine neue Zeitrechnung der Filmästhetik begründet habe.<sup>239</sup>

Als Meisterwerke der Nouvelle Vague gelten unter anderem Godards „*À bout de souffle*“<sup>240</sup> („*Außer Atem*“, 1960), der erste Spielfilm überhaupt, der dieser Strömung zugerechnet werden kann, sowie sein 1963 herausgekommener Film „*Le Mépris*“<sup>241</sup> („*Die Verachtung*“), François Truffauts „*Les quatre cents coups*“ („*Sie küssten und sie schlugen ihn*“, 1959) sowie „*Jules und Jim*“ (1962) und auch Chabrols „*Les Cousins*“ („*Schrei, wenn du kannst*“, 1959), einer der kommerziell erfolgreichsten Filme der „*Nouvelle Vague*“ und „*Le Beau Serge*“ („*Die Enttäuschten*“, 1959), Chabrols Spielfilmdebüt und zugleich sein persönlichster Film. Alain Resnais' „*Hiroshima mon amour*“ (1959) ist erwähnenswert, vielmehr noch aber seine politisch motivierte Filmarbeit: Resnais schuf

---

<sup>239</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 337.

<sup>240</sup> Ein junger Ganove (Belmondo) auf der Flucht, wird zuletzt von der Geliebten verraten und von der Polizei erschossen.

<sup>241</sup> Verschmelzung einer Vierecksbeziehung und der Odyssee, Scheitern der Ehe zwischen Bardot/Piccoli.

einen der ersten Filme über den Holocaust überhaupt: „*Nuit et brouillard*“<sup>242</sup> („*Nacht und Nebel*“, 1955).<sup>243</sup>

### 3.1.3 Das britische Free Cinema

Das britische Free Cinema wird oft in Beziehung zur französischen Nouvelle Vague gesetzt, der das Free Cinema um etwa drei Jahre vorausgeht. Trotz der scheinbaren Parallelität eines Generationswechsels haben beide Bewegungen im Grunde jedoch wenig miteinander zu tun; denn während die Nouvelle Vague

*„vor allem dem Individualismus und dem Schöpfertum der jungen Filmautoren freie Bahn geben wollte, an einer stilistischen Erneuerung des Filmmediums interessiert war, während die französischen Autoren bevorzugt von ihren persönlichen Erfahrungen berichten wollten, ging es den Engländern mehr um die Schilderung der sozialen Realität, um die Sondierung des Banalen, Alltäglichen, Durchschnittlichen mit den Mitteln des Films. Der Impetus der englischen Schule war mehr auf Abbildung der Wirklichkeit gerichtet als auf die Projektion der Subjektivität des Filmemachers.“*<sup>244</sup>

In seinen Anfängen in den frühen 1950er Jahren ist das Free Cinema weniger ein Impuls der sozialen Verantwortung als vielmehr eine (unbewusste) Anlehnung an die Tradition der Altmeister der Dokumentarfilm-Branche, wie etwa Paul Rotha und John Grierson. Dieser hat in den 1930ern folgende Prinzipien für den Dokumentarfilm definiert:

1. *Verwendung realen Dekors*
2. *Arbeit mit nicht professionellen Darstellern im Milieu ihres Alltags*
3. *Entwicklung von Sujets aus dem realen Leben*<sup>245</sup>

Gesellschaftliche Veränderungen oder Alltags-Zustände darzustellen, wird bald eine Motivation für die Free-Cinema-Begründer Lindsay Anderson, Karel Reisz und Tony Richardson, sie kratzen allerdings mitunter nur an der Oberfläche, konstatieren Wirklichkeit, anstatt sie auch sozialkritisch zu analysieren. Ihre Themen nehmen sie aus dem Alltag, wie etwa Lindsay Anderson, der in „*O Dreamland*“ (1953) Menschen im Vergnügungspark beobachtet. Ausnahmen dazu bilden Karel Reisz' und Tony Richardsons „*Mamma don't allow*“ (1956) oder Reisz' „*We Are the Lambeth Boys*“ (1958). In beiden

---

<sup>242</sup> Essayistischer Dokumentarfilm, deutsche Fassung durch Paul Celan, Gegenüberstellung der Wirklichkeit von Auschwitz/Birkenau mit den Dokumenten der Alliierten, Wochenschau-Bildern...

<sup>243</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 331 f.

<sup>244</sup> Gregor, Ulrich: Geschichte des Films ab 1960. München, 1978 S. 186.

<sup>245</sup> Gregor, 1978, 186.

letzten genannten werden Jugendliche psychologisch ausdifferenziert portraitiert, eingebettet in ihr Alltagsleben, ihr privates und berufliches Milieu.<sup>246</sup>

Lindsay Anderson definiert, wofür sich sein Free Cinema einsetzt: „*I want to make people – ordinary people, not just top people – feel their dignity and their importance*“<sup>247</sup> und trotz mancher Schwächen gelingt es dem Free Cinema mit seinem respektvollem Umgang mit den „kleinen Leuten“ über den Weg des Dokumentarfilms ein neues Wirklichkeitsbewusstsein zu schaffen, ohne dem eine Erneuerung des britischen Films noch hätte warten müssen. In den Folgejahren sind die genannten Wegbereiter auch international im Spielfilm erfolgreich, so zum Beispiel Richardson mit „*The loneliness of a long distance runner*“ oder Anderson mit „*If...*“<sup>248</sup>

### 3.1.4 Das New American Cinema

Das New American Cinema ist eine vorrangig an der Ostküste der USA entstandene Bewegung, die sich gegen den Kommerz und die Inhaltslosigkeit der „Traumfabrik Hollywood“ stellte. Theoretisch-geistiger Nährboden dafür ist unter anderem die 1955 vom Filmemacher und Kritiker Jonas Mekas gegründete Zeitschrift „*Film Culture*“. In dieser erscheint 1961 schließlich auch das Manifest der Bewegung, das im September 1960 von einer Gruppe von unabhängigen Filmemachern, Kritikern und Produzenten formuliert worden war.<sup>249</sup>

Die Kernaussagen jenes Manifests lauten:

*„Dem etablierten Film auf der ganzen Welt geht die Luft aus. Er ist moralisch korrupt, ästhetisch überholt, thematisch oberflächlich und temperamentlos. [...] Gerade die Glätte der Ausführung erweist sich als Perversion, welche die falsche Thematik und den Mangel an Stil und Sensibilität verdecken soll. Wir glauben, dass der Film eine unteilbare, persönliche Aussage ist. [...] Gemeinsame Überzeugungen, gemeinsames Wissen, gemeinsamer Zorn und gemeinsame Ungeduld verbinden uns – und sie verbinden uns auch mit den jungen Filmbewegungen der ganzen Welt. Unsere Kollegen in Frankreich, Italien, Russland, Polen und England können sich auf unsere Entschlossenheit verlassen. [...] Wir wollen keine falschen, auf Hochglanz polierten, glatten Filme – wir wollen sie rau, ungeglättet, aber lebendig; wir wollen keine rosigen Filme, wir wollen sie rot wie das Blut.“*<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 328 ff.

<sup>247</sup> Hoffmann, 1995, S. 330.

<sup>248</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 330 f.

<sup>249</sup> vgl. Gregor, 1978, 485 f.

<sup>250</sup> Film Culture, Nr. 22/23, N. Y., Sommer 1961, gekürzt zit. n. Gregor, 1978, S. 465 f.

Dem Manifest folgen Maßnahmen wie etwa einige Gründungen nichtkommerzieller Verleihorganisation sowie die tägliche Vorführung von experimentellen Filmen in dem von Jonas Mekas geleitetem „Anthology Film Archive“. Wenngleich diese Strömung den Film, auch in Europa, vitalisiert, sind die Produktionsbedingungen, besonders wegen der monopolistischen Vormachtstellung des kommerziellen Hollywoods, unter denen die Regisseure arbeiten müssen, nicht immer einfach.

Das New American Cinema ist keine einheitliche homogene Strömung und nach dem Manifest entwickeln sich die einzelnen Regisseure in sehr unterschiedliche Richtungen. Der kleinste gemeinsame Nenner ist am ehesten der, dass es sich bei den Produktionen fast ausschließlich um Dokumentar- und nur in wenigen Ausnahmen um Spielfilme<sup>251</sup> handelt. Hauptvertreter der dokumentarischen Richtung ist Lionel Rogosin. Seine Hauptwerke „*On the Boverly*“ (1957), eine Sozialstudie über Fixer, Bettler, Asylanten und Ausgestoßene in der gleichnamigen Straße und „*Come back Africa*“ (1965) zeigen immer starke politische Motivation und auch in seinen späteren Werken verlässt er diesen Weg nicht, als er etwa die Gefahren durch Atombomben oder in „*Black Roots*“ (1970) die Situation von Afroamerikanern in den USA behandelt.<sup>252</sup>

Eine andere Richtung des Dokumentarfilms ist das „Uncontrolled Cinema“, ein Ausdruck geprägt von der gehandhabten Art des Filmens. Mittels neuer Kameras – sie sind leichter und beweglicher – ermöglicht die neue 16mm-Technologie beim Filmen „einen besonderen Grad an Verdichtung und Realismus.“<sup>253</sup> Richard Leacock meint dazu in der Zeitschrift „*Movie*“, dass sie, die unabhängigen Regisseure, begriffen haben,

*„dass, ebenso wie ein theatralisches Bühnengeschehen sich letztlich aus der Realität entwickelt, auch Leute in realen Situationen so etwas wie ein Drama produzieren – vorausgesetzt, dass sie beim Filmen geschickt und sensibel genug vorgingen und dass sie bei ihrem Grundsatz blieben, niemals in die Vorgänge zu intervenieren.“*<sup>254</sup>

Dieses Prinzip setzt er beispielsweise bei „*Primary*“ (1960), einem Bericht über den Wahlkampf zwischen Humphrey und Kennedy oder bei „*The Chair*“ (1962) über das Bemühen, Begnadigung für einen zum Tode Verurteilten zu erwirken, virtuos um.

Abgesehen von diesen zwei dokumentarischen Hauptströmungen des New American Cinemas, die durchwegs politisch sind und auf die Probleme der amerikanischen

---

<sup>251</sup> z.B. : *Hallelujah the Hills* (1962) von Adolf Mekas, Jonas Mekas' Bruder.

<sup>252</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 339 f.

<sup>253</sup> Gregor, 1978, S. 486.

<sup>254</sup> Interview mit Richard Leacock. In: *Movie*. London, April, 1963. Zit. n. Gregor, 1978, S. 486 f.

Gesellschaft fokussieren, sind es die eigentlichen Avantgarde- und Experimentalfilme, die ab 1960 ein sehr breites, aber nur schwer zu kategorisierendes Feld einnehmen. Ihr gemeinsamer Nenner ist die starke Fixierung auf das visuelle Element, das häufig persönliche, private Wesen im Film und die gemeinsame Geisteshaltung der Filmemacher, den Konservatismus des Alten abzulehnen.

Grob lassen sich vier Hauptströmungen des Avantgarde-Films unterscheiden.<sup>255</sup>

#### 1. Individualisten / Autobiographen

Die Filme sind zumeist kinematographische Tagebücher, mit der Fokussierung auf Privates. So verarbeitet beispielsweise Jonas Mekas in seinen „*Diaries*“ (1967) als Bildfolgen mit Kommentar sehr persönlich seine Eindrücke, die er in den ersten Jahren als litauischer Emigrant in New York hatte.

#### 2. Visionäre / Mythologen

Eine Strömung, die besonders in den 1960er Jahren populär ist und über den deutschen Emigranten Hans Richter in der Tradition des europäischen Surrealismus in die USA eingeführt wird. Es handelt sich um Studien über Magie, Zeremonien und Rituale. Kenneth Anger beschreibt beispielsweise in seinem Bild-Essay „*Scorpio Rising*“ (1963) Motorradfahrer und den von ihnen zelebrierten Kult der Gewalt.

#### 3. Neo-Dadaisten / Collagekünstler

Hierbei handelt es sich sehr oft um die geschickte filmische Montage bereits vorhandenen Bildmaterials, häufig in Verbindung mit schnellen Abfolgen und Lichteffekten. Die Vertreter dieser Richtung, beispielsweise Bruce Connor und Stan Vanderbeek, orientieren sich aber früh in eine andere Richtung, da nach dem kurzen Eindruck des Revolutionären häufig nur der der Oberflächlichkeit blieb.

#### 4. Strukturalisten

Die strukturelle Strömung sieht sich als Gegenteil zu den immer größeren Verfeinerungen der Avantgarde und plädierte für einen Film, der sich wieder mehr auf seine einfachste Struktur reduziert. Elemente des strukturellen Films sind laut P. Adams Sitney:

*„die feste Kameraposition, der stroboskopische „Flicker“-Effekt, die Verwendung von Schleifen und das Wiederabfotografieren eines Films von der Leinwand.“<sup>256</sup>*

---

<sup>255</sup> vgl. Gregor, 1978, S. 489 f.

<sup>256</sup> Gregor, 1978, S. 493.

## 3.2 Der deutsche Film

Der deutsche Film ist in den gut sechzig Jahren seit Ende des Zweiten Weltkrieges vielen Strömungen, Einflüssen und Entwicklungen unterworfen und er braucht, bis auf wenige Ausnahmen, nahezu zwanzig Jahre, um sich freizumachen vom Schrecken und den Bildern des Krieges, um endlich eine Auseinandersetzung damit beginnen zu können.

Gleich nach dem Krieg gibt es zwar einige „Trümmerfilme“<sup>257</sup>, die eine filmische Aufarbeitung des Geschehenen versuchen - und besonders die Rolle der DEFA<sup>258</sup> muss in diesem Zusammenhang positiv erwähnt werden – aber die Zeit schien dafür noch nicht reif gewesen zu sein. Es dauerte nur wenige Monate, bis kurz zuvor noch verbotene, „harmlose“ Unterhaltungsfilm der Nazizeit wieder den deutschen Markt überschwemmten und das Publikum einlullten. Auch der reaktionäre Stil des Wiederaufbau-Kanzlers Adenauer befürwortete in den folgenden 1950er Jahren das Verbleiben beim konservativen Stil. Ärzte, Förster und Priester waren die entpolitisierten Filmhelden, die einer Ideologie des Vergessens und Verdrängens huldigten. Diejenigen, die in diesen Zeitdokumenten darstellten, die verfilmten und produzierten, waren zu einem großen Teil die, die das auch schon während des Krieges unter ihrem Auftraggeber Goebbels getan hatten – es gab schließlich kaum Nachwuchs.<sup>259</sup>

Erst mit dem Heranwachsen einer neuen Generation kann sich der deutsche Film in den frühen 1960er Jahren erneuern. Der „Junge/Neue Deutsche Film“ findet seine theoretische Geburtsstunde im „*Oberhausener Manifest*“ des Jahres 1962. Die Regisseure verschreiben sich, auch in Anlehnung an Strömungen anderer europäischer Länder, einem Autorenkino, das, abseits von Heimatfilm und zu glatten Oberflächen, neue, intellektuelle Impulse liefern will und dies auch macht. Das Hirn dieser Bewegung ist Alexander Kluge, das Herz Rainer Werner Fassbinder.<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Hoffmann, 1995, S. 231.

<sup>258</sup> Deutsche Film AG, die Produktionsgesellschaft der DDR. Vgl. Kapitel 3.2.4

<sup>259</sup> vgl. Hoffmann, 1995, S. 225 ff und Reitz, Edgar: Das Jahrhundert des Kinos (VHS), 1999 sowie allgemein zur Medienpolitik der Alliierten und später in der Ära Adenauer: vgl. Weiss, Matthias: Die Medien- und Informationspolitik der Regierung Adenauer zwischen Propaganda und kritischer Aufklärung, in: Bösch, Frank u.a. (Hrsg.): Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, Band 5. Göttingen: Wallstein Verlag GmbH, 2006, S. 73-120.

<sup>260</sup> vgl. Jansen, Peter W./ Schütte, Wolfram (Hrsg.): Rainer Werner Fassbinder. Reihe Film 2. München, Wien, 1979 sowie Hoffmann, 1995, S. 255 ff, Reitz, 1999, VHS, Töteberg, Michael: „Der Betrieb braucht einen wie mich“: Rainer Werner Fassbinder und der Neue deutsche Film, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier, 1993, S. 233 ff und Kaes, Anton: Der Neue Deutsche Film, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u. a., 1998, S. 566 ff.



Bis in die 1980er Jahre hinein verhelfen sie dem deutschen Film zu einer neuen Blüte, bis gleichsam mit dem frühen Tod Fassbinders 1982 das Neue Deutsche Kino in einer Krise mündet. Die einen meinen die Gründe dafür in der zu hohen intellektuellen, zu wenig kommerziellen Ausrichtung des Autorenfilms zu sehen, die anderen suchen die Ursachen generell in dem Trend des zunehmendem Fernseh- und abnehmenden Kinokonsums und der zu tiefen Verflechtung des deutschen Film- und Fernsehmarktes.<sup>261</sup>

Die Frage, die sich für das neue Jahrtausend stellt, ist ob und wie diese Krise der 1980er Jahre überwunden wurde und wie ein Neo-Neuer Deutscher Film ausschauen könnte – das Populärwerden und der Erfolg multikultureller Filme(-macher) ist möglicherweise eine Antwort darauf.

### 3.2.1 Entwicklungen und Tendenzen im deutschen Nachkriegsfilm

Je dramatischer sich die Situation im Deutschen Reich entwickelt, desto mehr ignoriert der deutsche Film diese Wirklichkeit. Als schon niemand mehr an den Endsieg glaubt, werden immer noch Filme gedreht - keine propagandistischen im klassischen Sinne, mehr solche, die den Krieg gar nicht zur Kenntnis nehmen: Boulevardstücke und Lustspiele im prächtigen UFA-Stil. Als die Ateliers in Berlin zerstört werden, drehen die Filmteams zuerst in München, später in Wien und Prag weiter. Mit dem Zusammenbruch des Hitlerreichs bricht schließlich auch die Filmproduktion zusammen. Bald schon, im Frühjahr 1946, wird sie allerdings wieder aufgenommen.<sup>262</sup>

*„Die Trümmer des deutschen Reiches waren 1945 auch die Trümmer des deutschen Films. Auch sein Reich war zerstört, zerschlagen, niedergeworfen und geteilt. Mit äußerstem Mißtrauen betrachteten ihn die siegreichen Gegner. Sie wußten, daß der deutsche Film in der Hand der Nationalsozialisten eine gefährliche Waffe der psychologischen Kriegsführung gewesen war.“<sup>263</sup>*

Die wichtigste Voraussetzung, von den Alliierten eine Lizenz zur Filmproduktion zu erhalten, ist politische Unbedenklichkeit. Nur wer nachweisen kann, dass er während des

---

<sup>261</sup> vgl. Neumann, Hans Joachim: Ästhetische und organisatorische Erstarrung: Der deutsche Film in den achtziger Jahren, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier, 1993, S. 247 ff sowie Brunow, Jochen: Bündnis für Film, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films. Reinbek bei Hamburg, 1999, S. 9 ff.

<sup>262</sup> vgl. Seidl, Claudius: Der deutsche Film der Fünfziger Jahre. München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH und Co. KG, 1987, S. 25.

<sup>263</sup> Schmieding, Walter: Kunst oder Kasse - Der Ärger mit dem deutschen Film. Hamburg: Rütten und Loening, 1961, S. 19.

Krieges an keinen propagandistischen Hetz- und Propagandafilmen mitgearbeitet hat, bekommt eine Lizenz. Erfahrung in der Filmbranche hingegen ist nicht von Nöten. Dies hat mehrere Konsequenzen: zum einen wird der Markt schon bald mit jenen auf den ersten Blick „harmlosen“ Unterhaltungsfilmern, die zum Teil noch kurz vor Kriegsende entstanden sind, überspült, zum anderen gibt es kaum unbefleckten Nachwuchs. Daher arbeitet beinahe der gesamte Schauspiel- und Regiestab der NS-Zeit, der sich ja nur im „harmlosen“ Sujet betätigt hatte, auch in der Nachkriegszeit weiter. Ein anderer Aspekt ist, dass besonders auf Produktions- und Verleihseite viele Branchenfremde ins Filmgeschäft einsteigen, deren Hauptaugenmerk mehr auf dem Gewinn und weniger an den Inhalten liegt, weswegen kommerziell erfolgreiche Konzepte, wie etwa der Heimatfilm, unhinterfragt wieder und wieder produziert werden sollten. Dies trägt unter anderem dazu bei, dass sich der Film über viele Jahre hindurch, von den Trümmerfilmen und wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht erneuern kann.<sup>264</sup>

Die ersten Produktionslizenzen, die von den Besatzungsmächten vergeben werden, gehen 1946 an Wolfgang Staudte in der sowjetischen, an Helmut Käutner in der britischen und an Artur Brauner in der französischen Zone. Die Amerikaner vergeben die erste Lizenz 1947 an Joseph von Baky. Während in der sowjetischen Zone systematisch die staatliche DEFA aufgebaut wird, entstehen in den Westzonen in den Folgejahren eine Reihe von konkurrierenden Produktionsfirmen, wobei besonders die Amerikaner den Export eigener Filme in die Westzone fördern. In den Jahren von 1945 bis 1949 entstehen im gesamten Deutschland 59 Filme, davon 26 in der sowjetischen, 33 in den westlichen Besatzungszonen. Viele davon sind sogenannte „Überläufer“<sup>265</sup>, Filme die noch während des Nazi-Regimes entstehen, allerdings erst nach Kriegsende fertig gestellt werden können.<sup>266</sup>

### **3.2.1.1 Der Trümmerfilm**

Die Zeit des Trümmerfilms stellt eine sehr kurze Phase in der deutschen Filmgeschichte dar. Sie dauert etwa fünf Jahre, umfasst nur eine gute Handvoll Filme und steht doch für eine kurze Phase, in der zumindest der Versuch unternommen wurde, die jüngste Vergangenheit deutscher Geschichte filmisch aufzuarbeiten.

---

<sup>264</sup> Seidl, 1987, S. 25 ff sowie Hoffmann, 1995, S. 226 ff.

<sup>265</sup> Hoffman, 1995, S. 228.

<sup>266</sup> vgl. Altendorfer, Otto: Das Mediensystem der Bundesrepublik Deutschland. Band 2. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 111 f.

Ähnlich den italienischen Neorealisten, die raus aus den Ateliers gingen und die Straße mit ihrem wirklichem Leben und ihren wirklichen Problemen zum Thema machten, orientiert sich auch der Trümmerfilm in seinen Sujets an der Wirklichkeit, die vorherrscht: konzeptionelle Sprachlosigkeit gegenüber Vergangenheit und Gegenwart auf Seiten des Volkes und der Obrigkeit, entwurzelte Familien und Trümmer und Zerstörung in allen Städten.

Der erste Film, der nach Kriegsende entsteht, kommt am 15. Oktober 1946, dem Tag der Vollstreckung des Nürnberger Urteils<sup>267</sup>, in die Kinos. Es ist zugleich der erste Film der ostdeutschen Produktionsgesellschaft DEFA, die sich für die Trümmerfilme hauptverantwortlich zeigt: Wolfgang Staudtes „*Die Mörder sind unter uns*“. In Anlehnung an den Film Noir und mit expressionistischem<sup>268</sup> Blick schweift Staudte durch die Trümmerlandschaften des zerstörten Berlin, stellt diese dar als Synonym zu den beschädigten Seelen der Menschen, „*behandelt Fragen der persönlichen Schuld und Sühne bei Nazi-Verbrechen*“<sup>269</sup>. Mit diesem Film verarbeitet er zugleich sein eigenes Dilemma. Während der Nazizeit hat er selbst zu den schweigenden Gegnern gehört, versucht mit leisen unpropagandistischen Filmen durchzukommen, im Darstellerverzeichnis von „*Jud Süß*“<sup>270</sup> (1940) scheint aber auch er unter den Nebenrollen auf, da die Ablehnung einer Rolle auch für ihn die Einberufung zum Militär bedeutet hätte.<sup>271</sup>

„*Ich musste diesen Film damals machen. Er bedeutete eine innerliche Befreiung, die innere Auseinandersetzung mit der Nazizeit und all ihren Verbrechen.*“<sup>272</sup>

Hildegard Knef ist Staudtes neuer Star, er führt sie in „*Die Mörder sind unter uns*“ ein. Auch in weiteren Trümmerfilmen („*Film ohne Titel*“ 1947, „*Die Sünderin*“ 1950) spielt sie die Hauptrolle. Blütjung, sehr schön und mit einer Präsenz, die sich angenehm unterscheidet von den ewig gleichen Nazi-Diven. Gebrandmarkt von ihrem Dasein als

---

<sup>267</sup> Vgl. Gersch, Wolfgang: Film in der DDR, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004, S. 359.

<sup>268</sup> Filmströmung deutschen Stummfilmzeit in der ersten Hälfte der 1920er Jahre. Bedeutungsvermittlung erfolgt durch surreale und symbolische Elemente, stark kontrasthafte Beleuchtung betont diese Stimmung. Herausragend in dieser Filmströmung sind u.a. Fritz Langs „*Dr. Mabuse, der Spieler*“ (1922) und „*Metropolis*“ (1926) sowie Friedrich Wilhelm Murnaus „*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*“ (1922)

<sup>269</sup> Bock, Hans Michael: Die DEFA-Story, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u. a.: Metzler, 1998, S. 583.

<sup>270</sup> „*Jud Süß*“ (R: Veit Harlan, 1940) gilt als einer der schlimmsten antijüdischen Hetz- und Propagandafilme des NS-Regimes überhaupt und steht auch heute noch auf der Liste der Vorbehaltsfilme.

<sup>271</sup> Vgl. Gersch, 2004, S. 359.

<sup>272</sup> Wolfgang Staudte über den Film, in: Filmerzählungen nach bekannten DEFA-Filmen. Berlin/DDR, 1969, zit.n.: Gersch, 2004, S. 359.

„Trümmerfrau“ sollte es in der kurz darauffolgenden Ära des Wiederaufbaus, in der keiner sich mehr an die Trümmer erinnern wollte, für sie allerdings sehr schwierig werden, Anschluss an ihre Karriere zu finden.

Helmut Käutner macht in „*In jenen Tagen*“ den Versuch, die Geschichte des Dritten Reichs anhand des Leidenswegs eines Autos nachzuskizzieren, 1947 dreht Joseph von Baky „*Und über uns der Himmel*“. Darin spielt Hans Albers einen Schwarzmarkthändler im zerstörten Berlin, Gert Fröbe muss in „*Berliner Ballade*“ für ein halbwegs lebenswürdiges Leben sehr hart kämpfen.<sup>273</sup> In „*Die Affäre Blum*“ (1948) stellt Erich Engel ein zuletzt noch verhindertes Justizverbrechen der Weimarer Zeit in das Zentrum der Handlung: Ein deutschnationaler Richter will wissentlich einem jüdischen Geschäftsmann einen Mord unterschieben, der von einem rechtsradikalen Freikorpsmann begangen worden war.<sup>274</sup>

*„All diese Filme hatten ihre Schwächen, schlossen Kompromisse mit dem – vermeintlichen – Geschmack der großen Masse; keiner packte sein Thema wirklich hart an. Aber sie gaben immerhin Anlaß zur Hoffnung, daß das deutsche Kino sich beherzt auf die deutsche Wirklichkeit einlassen würde.“<sup>275</sup>*

Die Wirklichkeit ändert sich alsbald und das Volk will nach vorne schauen. Restauration und „*keine Experimente*“<sup>276</sup> heißen die Schlagworte, das Wirtschaftswunder steht schon vor der Tür. Am 20. Juni 1948 tritt die Währungsreform in Kraft, mit der Gründung der NATO im April 1949 ist ein neues Feindbild geschaffen - die Kommunisten sind nun die Bösen und nicht mehr die Nazis. Im Mai 1949 wird das Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland verkündet, im August desselben Jahres heißt es für die Westdeutschen, auch Bundesbürger genannt, ihr erstes Parlament zu wählen. Wenngleich die staatliche Souveränität noch von den Alliierten abhängt, so sind die großen Trümmer doch wieder weggeräumt, kleinere oder persönliche werden unter den sprichwörtlichen Teppich gekehrt. Alles orientiert sich am Wiederaufbau. Nicht in die Vergangenheit, in die Zukunft will das Volk schauen. Eigensinnige, tatkräftige Frauen wie die Knef, die zu Kriegsende so von Nöten gewesen waren, sollten in die Familie und den Haushalt

---

<sup>273</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 28 ff.

<sup>274</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus, 1993, S. 215.

<sup>275</sup> Seidl, 1987, S. 30.

<sup>276</sup> „Keine Experimente“ lautete der Wahlkampfeslogan der CDU beim Wahlkampf 1957, es bezeichnet aber generell die Ära und Politik des Wiederaufbau-Kanzlers Konrad Adenauer, der von 1949 bis 1963 das Amt des ersten Bundeskanzlers der BRD bekleidete.

zurückkehren. Der Zeitgeist ist reif für das Genre, das exemplarisch wie kein anderes für die 1950er Jahre steht: der Heimatfilm.<sup>277</sup>

Wenngleich der Trümmerfilm und die darauffolgende Ära des spezifisch deutschen Genres Heimatfilm sich auch in Inhalt und Form unterscheiden, so meint Göttler doch ein sehr großes, gleiches Moment darin zu entdecken, das in Effekt und Ursache liegt:

*„Ein Kino der tabula rasa, seine Perfektion ist Garantie fürs Absolute und seine Spurenlosigkeit. Bloß keine Spuren hinterlassen, das ist das Trauma dieser Gesellschaft, nichts verraten davon, wie etwas geworden ist, die neue Gesellschaft und die neuen Filme. Die Arbeit soll nicht sichtbar werden, die ihr Entstehungsprozess verlangt, sie soll erscheinen, als wäre sie ohne Vergangenheit. Das Unvollkommene soll getilgt und die Anstrengung kaschiert werden, die ihre Vollendung kostete.*

*Für lange Zeit wird es im deutschen Kino kein Suchen und kein Probieren mehr geben, kein Tasten und Zögern, keine Prozesse, nur Produkte. In der Geschlossenheit der Formen soll jene Verunsicherung aufgehoben werden, die doch an der Basis diese Gesellschaft prägt. Spurenlose Abstraktion, die Verleugnung der eigenen Arbeit, in den Filmen von Harald Braun und Wolfgang Staudte, Helmut Käutner und Josef von Baky führen sie zu strikter Stilisierung.*

*Im ‘Oberflächen’-Kino der Heimat- und Schlagerfilme, laufen sie, nach Ablösung der individuellen Stilisten, auf kariöse Plots und schlampige Inszenierung hinaus: Keine Spuren hinterlassen, so bleiben diese Filme an der Oberfläche, ohne daß etwas nachdrücklich sich eingraben könnte, in den Bildern auf der Leinwand oder den Köpfen ihrer Zuschauer. So haben die strenge Stilisierung und die bedenkenlose Flüchtigkeit in diesem Kino die gleiche Ursache und den gleichen Effekt. [...] Die Figuren dieser Filme haben eine schablonen- und schattenhafte Existenz, rudimentäre Gefühle und mechanische Reaktionen, die Welt hat die Dimension eines Puppenhauses. Dieses deutsche Kino hat sich ganz und gar dem Unwesentlichen, dem Wesenlosen verschrieben.“<sup>278</sup>*

### 3.2.1.2 Reaktionäre Helden im Film der 1950er Jahre

Das deutsche Kino der 1950er Jahre trägt die Bürde der Nazizeit. Zuerst waren es Historienfilme, die die deutsche Geschichte verklärten, und Filme, die der Blut-und-Boden-Ideologie huldigten. Viele der Techniker und Kameraleute waren emigriert, doch es gelang den Filmfirmen, eine gewisse Tradition zu erhalten. Nur die Innovationen blieben aus, zum einen von innen, da den Nazis jede Avantgarde suspekt war, außergewöhnliche Filme aus dem Ausland wurden zum anderen erst gar nicht gezeigt. Dieser Stillstand während der Nazizeit hatte, obwohl es zwar nicht vorrangig an technischem und künstlerischem Wissen fehlte, doch seine Spuren hinterlassen. Das Kino war verstaubt und veraltet. War die Gier nach ausländischen Filmen, besonders jenen, die durch die

<sup>277</sup> Vg. Seidl, 1987, S. 30 ff.

<sup>278</sup> Göttler, Fritz: Westdeutscher Nachkriegsfilm, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004, S. 171.

amerikanischen Besatzungsmächte nach dem Krieg im Zuge der „Reeducation“<sup>279</sup> auf den deutschen Markt kamen, eine große, so kehrt sich der Trend ab 1950 zu einem triumphalen Siegeszug des deutschen Films um.<sup>280</sup>

*„Der deutsche Film und das deutsche Kino zwischen 1949 und 1962, also zwischen Staatsgründung und „Oberhausener Manifest“, sind mit dem Makel der Zweitrangigkeit behaftet. Die Kritik richtet sich gegen zuviel provinzielle Nachkriegsmentalität, handwerkliche Schwächen und zuwenig konzeptionelle Klarheit; man bemängelt die Beliebigkeit und die Austauschbarkeit, die blassen Farben und Figuren.“*<sup>281</sup>

1956 gilt als eines der wirtschaftlich erfolgreichsten Jahre des deutschen Nachkriegsfilms, von den zehn erfolgreichsten Filmen sind neun deutscher beziehungsweise österreichischer Herkunft<sup>282</sup>, einzig die amerikanische Produktion „Die tätowierte Rose“ (R: Daniel Mann, 1955) „drängte sich in diese Phalanx der geistigen Selbstdemontage“<sup>283</sup>. Mehr als die Hälfte dieser 1956 uraufgeführten Filme (69 von 120), stammen von Regisseuren, die ihr Metier auch während der NS-Zeit schon ausgeübt hatten.<sup>284</sup>

Schmieding, der sich 1961 in seiner Abhandlung „Kunst oder Kasse“ als einer der ersten mit dem deutschen Film der Nachkriegszeit beschäftigt hat, beklagt neben der künstlerischen auch die politische Abstinenz:

*„Die künstlerische [Abstinenz] wurde laut, die politische kaum beklagt; die dialektische Kausalität, die zu diesem Tatbestand geführt hatte, übersah man. In Wirklichkeit entsprachen der Widerwille gegen die Behandlung politischer Themen auf der Filmleinwand und die Lethargie gegenüber dem künstlerischen Versagen der Sehnsucht nach einem problemlosen Zustand, nach einem 'Urlaub von der Geschichte'.“*<sup>285</sup>

Schmieding kritisiert mit diesem politischen Versäumnis allerdings nicht nur die mangelnde Beschäftigung mit der Nazi-Vergangenheit, sondern auch die mit der gesamtdeutschen Gegenwart. In der gesamten Produktion der 1950er Jahre kann er nur vier Filme<sup>286</sup> ausmachen, die sich mit den Folgen und Auswirkungen der deutschen Spaltung beschäftigen.

---

<sup>279</sup> Hoffmann, 1995, S. 229.

<sup>280</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 22 ff. sowie Hoffmann, 1995, S. 244.

<sup>281</sup> Zit.n. Altendorfer, 2004, S. 112.

<sup>282</sup> „Der Hauptmann von Köpenick“, „Sissi I“, „Die Deutschmeister“, Charley's Tante“, „Die Fischerin vom Bodensee“, „Das Schweigen im Walde“, „Wenn der Vater mit dem Sohne“, „Liebe, Tanz und tausend Schlager“, „Der Pfarrer von Kirchfeld“.

<sup>283</sup> Hoffmann, 1995, S. 260.

<sup>284</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 260.

<sup>285</sup> Schmieding, Walther: Kunst oder Kasse - Der Ärger mit dem deutschen Film. Hamburg: Rütten und Loening, 1961, S. 27.

<sup>286</sup> „Postlagernd Turteltaube“ (Gerhard T. Buchholz, 1952), „Himmel ohne Sterne“ (R: Helmut Käutner, 1955), „Menschen im Netz“ (Franz Peter Wirth, 1959), „Flucht nach Berlin“ (Will Tremper, 1960).

Das Kino geht seine Schuldgefühle nur zaghaft an, ringt sich nicht durch zur brutalen Direktheit des amerikanischen Films. Seidl vermag jedoch, auch gestützt auf Bliersbach, vieles aus den erzählten Geschichten herauslesen.

*„Aber unterschwellig, in Anspielungen, Andeutungen, unter der Oberfläche der Geschichten erzählen diese Filme von all den Ängsten, Leiden, Beklemmungen der Nachkriegszeit.“<sup>287</sup>*

Bliersbach, der den Film der 1950er Jahre nach sozialpsychologischen Aspekten untersucht, vermeint auch in der Abwehr der Intellektuellen, ihrem Verhöhnen des Kitsches, einen Schutz gegen die eigene Beklemmung zu deuten:

*„Unsere Nachkriegsfilme, trotz ihrer künstlerischen Unzulänglichkeit, kamen zu nah, vermute ich heute.“<sup>288</sup>*

Auch selbst deutet er es als *„depressives Kino, es war aggressiv gehemmt. Es passte zu einem verängstigten, verschämten Land.“<sup>289</sup>*

### **3.2.1.3 Der Heimatfilm**

Hans Deppe, der 1934 sein Regiedebüt hat und bis 1962 knapp 70 Kinofilme realisiert<sup>290</sup>, etabliert jenes Genre, das *„den Bedürfnissen, Sehnsüchten, Träumen des Publikums der fünfziger Jahre besser gerecht [wurde], als alle anderen Filmgenres“<sup>291</sup>*. Es ist der Heimatfilm<sup>292</sup>.

*„Ziemlich zitativerschlossen feiern die Förster-, Arzt- und Priesterfilme den ‘verbürgerlichten’ Helden. Seiner militärischen Uniform entledigt, kann er sich durch die Flucht in neue, unverdächtige Erscheinungen getrost auf dieselbe Stufenleiter der Autorität begeben wie sein Kollege im Waffenrock. Gemeinsam ist all diesen Filmen die Fixierung auf ein unumstrittenes Ordnungsprinzip, das zwar eine repressive, doch zugleich auch Sicherheit garantierende Hierarchie liefert. [...] Die neuen Heldendarsteller entsprechen jenem Maß an Unwirklichkeit, das eine Inszenierung braucht, um den Gegenstand der Erhöhung über sich hinaus zu habitualisieren.“<sup>293</sup>*

„Schwarzwaldmädel“ kommt 1950 in die Kinos. Zuvor war die Operette schon zweimal ohne besonderen Erfolg verfilmt worden, dieses Mal aber, in der Hans-Deppe-Version,

---

<sup>287</sup> Seidl, 1987, S. 48.

<sup>288</sup> Bliersbach, 1989, S. 51.

<sup>289</sup> Bliersbach, 1989, S. 128.

<sup>290</sup> Vgl. Bliersbach, 1989, S. 108 ff.

<sup>291</sup> Seidl, 1987, S. 70.

<sup>292</sup> In einer Auswahl: „Schwarzwaldmädel“ (1950), „Grün ist die Heide“ (1951), „Wenn der weiße Flieder wieder blüht“ (1953), „Wenn die Alpenrosen blühen“ (1955), „Wenn die Heide blüht“ (1960), „Muß i denn zum Städele hinaus“ (1962) - alle Hans Deppe.

<sup>293</sup> Hoffmann, 1995, S. 247.

werden 16 Millionen Kinokarten verkauft. Der Film ist ein Kassenschlager. Rudolf Prack und Sonja Ziemann, „*Zieprack*“<sup>294</sup> wie sie künftig nur noch genannt werden, spielen die Hauptrollen. Sie sind zwei Liebende im Schwarzwald, die erst auf Umwegen zum gemeinsamen Glück finden, und das neue Traumpaar des Heimatfilms. Auch in Hans Deppes übernächstem Film „*Grün ist die Heide*“ (1952), der den Erfolg von „*Schwarzwaldmädel*“ noch übertrifft, stehen sie wieder gemeinsam vor der Kamera.<sup>295</sup>

Lüder Lüdersen, einst Gutsbesitzer in Ostdeutschland, ist verwitwet und hat durch Krieg und Vertreibung seinen Besitz verloren. Er lebt bei Verwandten, gut und komfortabel, und ist zugleich doch nur Gast. Was ihm als Vergnügen bleibt, ist seine Tochter Helga und seine Jagdleidenschaft, welche er auch beim heimlichen Wildern auslebt, da es ihm als sein gutsherrliches Recht erscheint. Der Förster Walter Rainer jagt diesen Wilderer und verliebt sich, ohne von den Umständen zu wissen, in dessen Tochter. Als schließlich alles herauskommt, verspricht die Tochter mit dem Vater in die Stadt zu ziehen, wenn der Förster keine Anzeige erstattet. Traurig, wegen des Verlusts der Geliebten, stimmt der Förster zu, schmerzlich wirkt die vermeintlich endgültige Trennung der Liebenden beim Tanz auf dem Schützenfest. Schließlich kommt doch noch alles anders. Lüder Lüdersen geht ein letztes Mal in den Wald, um sich zu verabschieden, trifft auf einen anderen Wilderer, der zudem auch noch ein Mörder ist und wird von diesem niedergeschossen. Somit wendet sich alles zum Guten: Ein viel gefährlicherer Wilderer ist gefasst, der Vater verletzt, aber rehabilitiert und dem Glück von Helga und dem Förster steht nichts mehr im Weg.<sup>296</sup>

Drei Heidevagabunden, die Nebenrollen darstellen, vermitteln, genau wie der Vater, die Heimatlosigkeit, nur dass bei ihnen auch noch das Element der sozialen Indifferenz hinzu kommt. Der Vater ist auch ein Vertriebener, die Mutter gestorben. Wie in vielen Familien ist auch hier das Familiengefüge nicht mehr ganz. Die Verwandtschaft hat sie freundlich aufgenommen, doch mit dem Gast-Sein kann der Vater sich nicht abfinden. Er fühlt sich entwertet und verfällt einer Melancholie, die nur kurzzeitig durch den Genuss des Wilderns unterbrochen werden kann. Die Tochter trägt die Bürde des deutschen Traumas, einen schuldigen, doch kranken und bedürftigen Vater nicht im Stich zu lassen. Sie entscheidet sich gegen ihren Geliebten, der überdies ein Vierteljahrhundert älter ist. Junge, gesunde

---

<sup>294</sup> Bliersbach, 1989, S. 89.

<sup>295</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 70 ff.

<sup>296</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 74 f.



Männer gibt es kaum zu der Zeit. Beim Schützenfest wird ein Lied über das Riesengebirge angestimmt. Nach und nach fallen die Mitteldeutschen in ihren unterschiedlichen Trachten mit Ernst und Schwermut ein in das Lied. Die Volksgemeinde scheint geeint, das Bild der nationalen Versöhnung wird präsentiert und auch ein Bild der schönen Heimat, in der, falls es eng wird in den Städten, noch Platz ist. Ein Happyend scheint schwierig herbeizuführen, doch durch eine schicksalhafte Fügung gelingt es doch.<sup>297</sup>

Schmieding kritisiert an diesem Film vieles:

*„Die objektiven Schwierigkeiten bei der Eingliederung der Heimatvertriebenen in ihre neue Umgebung wurde in diesem Film verfälscht. [...] abermals demonstriert die banale Handlung die Vorzüge einer restaurativen Gesellschaftsordnung, während die schicke Forstadjunktenuniform des Hauptdarstellers auf eine beim Publikum nur verdeckte Sehnsucht nach militärischem Glanz spekuliert. [...] Die schauspielerischen Leistungen waren anspruchslos und typisiert, der Schnitt rückständig, die Fotografie eher statisch – also dem Wesen des Films ungemäß – als dynamisch.“<sup>298</sup>*

Bliersbach erkennt in diesen Filmen eine Vielzahl von Hoffnungen und Motiven, die auf die Realität vieler Bundesdeutscher zutreffen, die Art der Umsetzung wird von Hoffmann ablehnend beurteilt:

*„Im Heimatfilm entfaltet sich ungeniert ein Illusionismus. [...] In einer Zeit, in der Millionen Heimatvertriebene und Flüchtlinge – 1950 war dies ein Fünftel der bundesdeutschen Bevölkerung – damals in unvollständigen Familien lebend, ihre ersten Schritte zur Eingliederung in eine fremde Welt unternahmen, da war es der Heimatfilm, der ihnen das tröstliche Bild einer heilen Welt suggerierte. Zumindest war es der geschönte Entwurf einer Welt, die, auch wenn Konflikte nicht immer zu vermeiden waren, jedenfalls im Film als kerngesund vorgegaukelt wird. [...] Heimat im Heimatfilm ist niemals dort, wo die Mehrheit der Bundesbürger tatsächlich lebt. Heimat, das sind nicht die großen und die kleinen Städte, die immer noch von den Spuren der Kriegszerstörung geprägt sind. [...] Diese für die meisten Menschen eher fremde ‘Heimat’ gerinnt filmisch zum Märchenland der Deutschen, zum Inbegriff des Glücks; als fotogenes Surrogat des Wirklichen liefert die Heimat im Film alles, was die Realität vermissen lässt.“<sup>299</sup>*

Bis in die 1960er Jahre hinein sind in etwa ein Fünftel aller Produktionen Heimatfilme, die nur leicht in ihren Konstellationen variieren. Eine ausländische Produktion kann sich in diesem Jahrzehnt nur selten in den Erfolgslisten unter den ersten Zehn behaupten<sup>300</sup>. Die Filme sind ein Erfolgsrezept, daher werden sie wieder und wieder produziert.

„Der Förster vom Silberwald“ (R: Alfons Stummer, 1954) ist eine weitere Produktion mit einer ähnlich klassischen Handlung: Ein Vertriebener, der im Silberwald wieder Heimat

---

<sup>297</sup> Vgl. Bliersbach, 1989, S. 74 ff.

<sup>298</sup> Schmieding, 1961, S. 29.

<sup>299</sup> Hoffmann, 1995, S. 245.

<sup>300</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 244 f.

findet, seine Liebe zur Natur und einem Wiener Stadtmädchen, das sich in den schönen Alpen, wo die Welt noch in Ordnung ist, wesentlich glücklicher fühlt und nach einigen Verirrungen auch bleibt. Hoffmann kritisiert hierzu, dass „*der Heimatfilm nahtlos Österreich integriert*“ und – so „*ganz nebenbei – auf ‘Großdeutschland’ zurückgegriffen*“<sup>301</sup> wird. Zudem ist der Film ein bewusstes Produkt der Tourismus-Industrie. Zunächst als Dokumentarfilm über die Alpen konzipiert, wird, um ihn unterhaltsamer zu gestalten, eine fiktive, sehr passiv dargestellte, Handlung eingebaut. Die Berge werden im Vorspann namentlich genannt, die unberührten Naturaufnahmen werden in Kontext zu intakten, familiären, dörflichen Strukturen gebracht. Dieser und Nachfolgefilme sind bewusst gemacht für ein Volk, das in den ersten Jahren nach dem Krieg nicht wirklich ins Ausland fuhr, um dort Urlaub zu machen, denn keiner wollte so recht sagen, sagen, wo er herkam. Die Alpentäler waren zu erreichen, die Filme erweckten Erinnerungen oder Vorfreude oder sie hielten zumindest als eine Art Ersatzurlaub im Kopf her.<sup>302</sup>

*„Das war die überaus tröstliche und versöhnliche Methode des Heimatfilms: Der Held schaute auf die schönen Naturszenen, sein Mädchen schaute aufs gleiche Bild, und die Zuschauer im Kino auch: Konsequenter war die Integration des Publikums nicht zu erreichen: Wir alle sind Zuschauer, riefen die Heimatfilme ihrem Publikum zu und meinten damit – unterschwellig – auch: Wer Zuschauer ist, der ist kein Täter.“*<sup>303</sup>

Mit „*Die Mädchen vom Immenhof*“ (R: Herrmann Leitner, 1955) wird dieses Erfolgsrezept fortgeführt, filmisch-touristisch wird die holsteinsche Schweiz erschlossen, in kaum einem anderen Film werden die Grenzen zwischen Kino und Touristik so gut verwischt. In die Handlung wird ein neuer Darsteller, das Pony, eingebunden, ansonsten bleibt alles beim Alten: viel Natur und harmonisches Familienleben, kleine, überbrückbare Krisen und eine Liebesgeschichte, garniert mit viel Musik. Als der letzte Teil der Immenhof-Trilogie 1957 in die Kinos kommt und es die Bundesbürger schon wieder zu einem gewissen Wohlstand gebracht haben, weist dieser Film deutlich daraufhin, ob all der Exotik an italienischen Badestränden nicht die Schönheit der eigenen Landschaften zu vergessen.<sup>304</sup>

*„Film als rezeptfreies Valium. Maßgeschneidert verschlankt auf die emotionalen Bedürfnisse der Bundesbürger.“*<sup>305</sup>

---

<sup>301</sup> Hoffmann, 1995, S. 245.

<sup>302</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 82 ff.

<sup>303</sup> Seidl, 1987, S. 69.

<sup>304</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 86 ff.

<sup>305</sup> Hoffmann, 1995, S. 244.

Versuche, an Heimatfilmschauplätzen wahre Dramen mit richtigen Leidenschaften und Gewalt zu inszenieren (zum Beispiel „*Der Meineidbauer*“ und „*Die Sünderin vom Fernerhof*“ – beide R: Rudolf Jugert, 1956, „*Rosen blühen auf dem Heidegrab*“ – R: Hans H. König, 1952) scheiterten beinahe ausnahmslos. Das Publikum verweigerte solche Filme, denn es sollte auch Heimatfilm drin sein, wo Heimatfilm draufstand.<sup>306</sup>

Dass Heimat in diesen Filmen, die ein „*Psychogramm bundesrepublikanischer Befindlichkeiten*“<sup>307</sup> darstellen, allerdings nur eine Utopie ist, weist auch Göttler hin:

*„Das deutsche Nachkriegskino ist diaphan, seine Filme haben keine Substanz, ihre Farben und Figuren sind blaß. Durchsichtig sind die einen, durchschaubar die anderen. [...] In seinen schönsten und schrecklichsten Filmen ist das ein Kino der ruhelosen Heimkehrer, in dem niemandem und nirgends mehr Heimat entdeckt werden kann. Und auf eine merkwürdige Weise ist, was diese Vorstellung angeht, dieses Kino absolut illusionslos. Überall wird Heimat propagiert, doch was von ihr gezeigt wird, ist ein Zustand auf Zeit. Da ist, für immer, in den Jahren des Krieges etwas zu Ende und kaputtgegangen, was eine Heimkehr unmöglich macht. [...] Das blieb sein Fluch nach dem Krieg, diese ewige Zirkulation. Diese Paranoia und Neurose, für die es kein Fortkommen und Entrinnen gibt, vor sich selbst, seiner Vergangenheit und Zukunft. Kein einziger dieser Filme vermag zu kaschieren, daß Heimat hier nur Schimäre ist.“<sup>308</sup>*

Seidl teilt diese Meinung, versucht für dieses Phänomen, dass der Heimatfilm die Kinoproduktion der 1950er Jahre so dermaßen dominierte, Erklärungen zu finden. Er deutet „*Heimat*“ als einen etwas unscharfen Begriff, der vom Geburtshaus zum eigenen Land überall sein kann. Es ist ein Begriff, der nach dem Krieg „*Deutschland*“ ersetzen muss, denn das gibt es nicht mehr: Es existieren, die Bundesrepublik, die DDR, Schlesien, Pommern und Ostpreußen – „*Deutschland*“ aber besteht als solches nicht mehr. Begrifflichkeiten wie „*Vaterland*“ oder „*Nation*“ haben ausgedient. „*Nation*“ steckt als Wortteil in „*Nationalsozialismus*“, es ist keine korrekte Definition mehr für dieses Land. Gleiches Schindluder war mit „*Vaterland*“ betrieben worden.<sup>309</sup>

*„Vaterland, Nation, Deutschland, all das klang in den Ohren der meisten damals aggressiv, kriegerisch, bedrohlich. Heimat hingegen, das war ein weibliches Wort, das verhiess Geborgenheit, Ruhe, Frieden. Kein Wunder, dass die Sehnsüchte der Deutschen sich auf die Heimat richteten.“<sup>310</sup>*

Heimat ist ein imaginärer Ort, der Wunsch nach einem Ordnungsprinzip, in dem doch nicht alles, woran Menschen geglaubt hatten, falsch und von der Geschichte eines Besseren

---

<sup>306</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 91.

<sup>307</sup> Hoffmann, 1995, S. 244.

<sup>308</sup> Göttler, 2004, S. 206.

<sup>309</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 62.

<sup>310</sup> Seidl, 1987, S. 62.

belehrt worden war. Alles, was bis dahin das Geschichtsbewusstsein und den Nationalstolz der Deutschen genährt hatte, von Luther bis zu Bismarck, scheint in dieser Zeit nur als Wegbereiter für den Nationalsozialismus. Der Heimatfilm bot eine perfekte Abhilfe:

*„Traditionen, die so unbestimmt waren, daß es kein Risiko bedeutete, sich auf sie einzulassen. Moralische Gewissheiten, die nicht in der Geschichte, sondern in der Ewigkeit ihre Wurzeln hatten.“<sup>311</sup>*

Heimat kann überall sein, im Film aber sind es die unberührten Naturlandschaften, die dörflichen Strukturen, dort, wo der Krieg seine sichtbaren Spuren nicht so sehr hinterlassen hatte. Die Städte sind zu Beginn der 1950er Jahre noch immer zerbombt, und waren auch die großen Trümmer weggeräumt, so erinnern doch Lücken in Häuserzeilen und Neubauten daran, dass hier kurz zuvor noch eine Ruine gestanden haben muss – und so sind Städte die Schauplätze von Problem- oder Kriminalfilmen, aber nicht vom Heimatfilm, denn

*„noch die harmloseste Filmhandlung bekam so einen tragischen Aspekt, ob sie nun die Vergangenheit zum Thema machte oder sie bewusst verschwieg.<sup>312</sup> [...] Daß die wichtigsten Gegenden dieser Heimat, das Ruhrgebiet, die großen Industriezentren, im Heimatfilm keine Rolle spielten, widerlegt nicht diese These, belegt nur, wieviel Selbsttäuschung bei dieser Identitätsfindung im Spiel war.“<sup>313</sup>*

Mit dem Wirtschaftswunder und der Aufbauleistung entzieht sich der Heimatfilm Ende der 1950er Jahre selbst seiner Basis, denn: Die Bundesbürger sind wieder WER! Die Vergangenheit ist bewältigt oder verdrängt, sie fahren wieder ins Ausland und berichten stolz von ihren Leistungen, sie haben wieder einen gewissen Wohlstand erreicht. *„Heimat war nicht mehr ein entferntes Ziel der Sehnsüchte.“<sup>314</sup>* Die Bundesbürger haben ihre Identität wiedergefunden und erst in den darauffolgenden Jahrzehnten sollte diese von Nachfolgenerationen noch mal in Frage gestellt werden.<sup>315</sup>

#### **3.2.1.4 Der Arztfilm**

Priester und Ärzte tauchen bald über die Genregrenzen hinaus, vom Heimat- über den Kriminalfilm bis hin zum Melodram, auf, stillen das Bedürfnis von seelisch oder körperlich wunden Menschen in der Nachkriegszeit.

---

<sup>311</sup> Seidl, 1987, S. 65.

<sup>312</sup> Seidl, 1987, S. 64.

<sup>313</sup> Seidl, 1987, S. 66.

<sup>314</sup> Seidl, 1987, S. 67.

<sup>315</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 61 ff.

„*Nachtwache*“ (R: Harald Braun) ist der erste Film dieser Art, der 1949 in die Kinos kommt. Ein katholischer und ein evangelischer Pfarrer, eine Ärztin und ein Schauspieler, alle mit mehr oder minder überwundenen Verlusten behaftet, stellen darin die unausgesprochene Frage, wie Gott es zulassen konnte, dass mit dem Nationalsozialismus so viel Unglück über die Menschheit kam.<sup>316</sup> Karl Korn schrieb in seiner Kritik in der FAZ darüber folgendermaßen:

*„Nachtwachen werden schweigend abgehalten. Geschwätzig an *Nachtwache* waren aber nicht die Dialoge, eher Harald Brauns Filmsprache: So radikal gefühlsduselig, so befrachtet mit Symbolen, Hinweisen, scheinbar göttlichen Zeichen war der Film, daß man als Zuschauer nur eine Wahl hatte: Entweder man ließ sich ein auf diesen Film, gab alle Distanz auf und gestattete es den Personen im Film und ihrem Regisseur, daß sie einen zu Tränen rührten – oder man wandte sich schaudernd ab ob so viel Gefühl, Rührung und Schmalz.“<sup>317</sup>*

Ob die Besucher durch diesen Film Trost fanden, lässt sich nicht sagen, dass sie ihn suchten, darüber geben die Millionen verkauften Kinokarten Auskunft.<sup>318</sup>

1951 macht Rolf Hansen seinen ersten Arztfilm „*Dr. Holl*“. Darin

*„war der alte Ufa-Stil – gepflegte Interieurs, vornehmes Milieu, tränenreiche Verwicklungen – perfekt wiederauferstanden. Er entsprach den Bemühungen des ‘Wiederaufbaus’, die Vorkriegssituation wiederherzustellen.“<sup>319</sup>*

1954 versucht Hansen sich an der Biographie des 1951 verstorbenen Chirurgen der Berliner Charité Dr. Sauerbruch, verfilmt diese als „*Sauerbruch – das war mein Leben*“.<sup>320</sup>

Der Film verklärt

*„mit wuchtigen Symbolen das Bild eines Arztes zur überlebensgroßen Heilsfigur. [...] In *Sauerbruch* triumphiert der begnadet einzelne – so wie in der Wirtschaft die Bosse dieser Jahre zu genialistischen Unternehmerpersönlichkeiten stilisiert werden; Teamwork und Technik sind nichts, Intuition und Inspiration sind alles. Das Hospital wird zum Schlachtfeld; Anlaß zu fast rauschhafter Siegfriede ist weniger die Rettung von Patienten als vielmehr der Triumph über einen Kollegen, dessen Diagnose sich als falsch erweist.“<sup>321</sup>*

Paul Mays „*Die Landärztin*“ (1958) beginnt ein wenig unkonventioneller. Eine junge Frau fährt mit quietschenden Reifen im Dorf vor, in dem alle schon auf den neuen Arzt warten:

<sup>316</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 247 f. sowie Seidl, 1987, S. 103 ff.

<sup>317</sup> Zit.n. Seidl, 1987, S. 104.

<sup>318</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 106.

<sup>319</sup> Schmieding, 1961, S. 31.

<sup>320</sup> Hoffmann, 1995, S. 248.

<sup>321</sup> Hoffmann, 1995, S. 248.

Sie ist der neue Arzt. Hätte es nicht eine Verwechslung mit ihrem Namen gegeben, wäre sie als Frau nicht eingestellt worden. Die Dorfbevölkerung nimmt die junge Ärztin zunächst nicht an und konsultiert lieber den „*Viechdokter*“, wieder einmal Rudolf Prack. Die Landärztin muss erst ein Leben retten und damit eine zerrüttete Familie wieder zusammenführen, bevor sie im Dorf akzeptiert wird, den Tierarzt zum Ehemann bekommt und bleibt – obwohl sie in der Stadt in einer feinen Klinik ein Angebot bekommen hätte.<sup>322</sup> So intakt, wie noch zu Beginn der 1950er Jahre, wird die ländliche Idylle nicht mehr dargestellt. Seelische und körperliche Wunden, die das Dorf Außenseitern zufügt und eine Vergangenheit, die über diesem wie anderen Dörfern liegt, kommen schon zur Sprache, wenngleich am Ende doch alles auf das Trost und Versöhnung gebende Happyend hinausläuft.<sup>323</sup>

### 3.2.1.5. Der Militärfilm

Im Mai 1955 wird Deutschland mit Inkrafttreten der Pariser Verträge de facto wieder souverän<sup>324</sup>, zugleich tritt es, im Kalten Krieg klar auf der Seite des Westens, der NATO bei.

*„Film und Realität komplettieren einander zum Leinwandspuk, die Wiederaufrüstung der Bundesrepublik und die Rehabilitation des Militärs im Film demonstrieren verschwistertes Denken“<sup>325</sup>.*

Anfang der 1950er Jahre kommen Kriegs- und Militärfilme in Mode. Zwischen Juni 1948 und November 1959 werden 224 sogenannte Kriegsfilm in der Bundesrepublik Deutschland zur Aufführung gebracht. Weit über hundert sind amerikanische Produktionen, etwa vierzig kommen aus deutschen und österreichischen Ateliers.<sup>326</sup>

Die Filme werden als „*Antikriegsfilm, als erschütterndes Dokument, als ergreifender Tatsachenbericht*“<sup>327</sup> angekündigt, doch vielmehr dienen sie all jenen, die bis dahin nicht wussten, wie sie ihren Familien vom Krieg berichten sollten und von der eigenen Schuld,

---

<sup>322</sup> Vgl. Bliersbach, 1989, S. 219 ff.

<sup>323</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 116 ff.

<sup>324</sup> De jure war die Bundesrepublik Deutschland nach dem 2. Weltkrieg lange Zeit nicht souverän, sondern in einem Restbereich immer von Entscheidungen der Alliierten abhängig. Erst mit Ratifikation der so genannten „*Zwei plus Vier Verträge*“ durch die vier Alliierten erlangte Deutschland wieder die volle Souveränität. Faktisch erkannten die Alliierten zum 3.10.1990 die deutsche Souveränität an, indem sie am 1.10.1990 auf die Ausübung ihrer Vorbehaltsrechte verzichteten. (<http://www.lexexakt.de/glossar/souveraenitaet.php>, Zugriff: 10.06.2009)

<sup>325</sup> Hoffmann, 1995, S. 249.

<sup>326</sup> Vgl. Schmieding, 1961, S. 36.

<sup>327</sup> Seidl, 1987, S. 34 f.

sie konnten diesen Filmen eine Hilfestellung bei der Erklärung und eine Reinwaschung entnehmen:

*„Durch Kunst objektiviert, konnten Väter Söhnen endlich vor Augen führen, wie es damals ‘wirklich’ gewesen war, ohne sich schämen zu müssen oder unangenehme Fragen zu befürchten.“<sup>328</sup>*

Die Filme verharmlosen das Militär, den Krieg und seine Protagonisten. Übrig bleiben zumeist Helden und Komiker, voller Edelmut und dem Herzen am rechten Fleck. Nazis bilden eine kleine, radikale Minderheit, Brutalität und Unmenschlichkeit finden selten Platz auf der Leinwand, sodass Seidl schließlich zu dem verwunderten Schluss kommt, *„wie es da überhaupt zum Krieg hatte kommen können“<sup>329</sup>.*

*„Zur Entlastung des deutschen Traumas schälten sich auch hier bald bequeme Erklärungsmuster heraus. Von wenigen bedauerlichen Ausnahmen von der Regel abgesehen, war der deutsche Soldat, vom Wehrpflichtigen bis zum General, jedenfalls menschlich in Ordnung geblieben. Seine Schuld, die im Verlauf der Filme dann zunehmend minimalisiert wird, besteht einzig darin, daß er einem übermächtigen Schicksal nicht zu trotzen gewachsen war; als solches Fatum wird singuläre Nazigewalt bagatellisiert. [...] Auf der Leinwand wird der deutsche Soldat nicht nur moralisch rehabilitiert. Es scheint bisweilen, als solle der Krieg mindestens militärisch noch nachträglich gewonnen werden.“<sup>330</sup>*

Während in der unmittelbaren Nachkriegszeit die Scham noch zu groß war, Offiziere in SS-Uniformen über die Leinwand laufen zu lassen, zumal auch die Regisseure kurz zuvor noch in Goebbels Propagandamaschinerie gedient haben und nur die bereits erwähnten Staudte und Käutner beherzt an das Thema Nationalsozialismus herangegangen sind, hat sich Mitte der 1950er Jahre der Zeitgeist soweit verändert, dass der Krieg nun sogar in einer militärischen Klamotte gezeigt wird. Der Gefreite Asch, jene Rolle, die Joachim Fuchsberger berühmt machen sollte, war der Erste, der in Wehrmachtsuniform wieder auf deutschen Leinwänden zu sehen war. Paul Mays erster Teil der Trilogie *„08/15“* kommt 1954 in die Kinos. Er schildert das Kasernenleben, zeigt Drill und Schikane. Ein *„Eulenspiegel in Wehrmachtsuniform“<sup>331</sup>*, der Gefreite Asch, steht im Mittelpunkt.<sup>332</sup>

*„Den Schutt des Hitlerreiches abschüttelnd, entblödet sich der erste und erfolgreichste 08/15-Film nicht, das damalige Kasernenleben als ‘Schule der Nation’ zu feiern, die immer dann herrlich funktioniert, wenn einigen schwarzen Schafen rechtzeitig Rason verabreicht wird; mit Hilfe des Drehbuchautors Hans Hellmut Kirst perpetuiert sich die*

---

<sup>328</sup> Hoffmann, 1995, S. 249 f.

<sup>329</sup> Seidl, 1987, S. 37.

<sup>330</sup> Hoffmann, 1995, S. 250 f.

<sup>331</sup> Seidl, 1987, S. 206.

<sup>332</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 205 ff.

*Legende, Deutschland sei das unschuldige Opfer kriegswütiger Nachbarn: Indem der Kriegsbeginn unreflektiert mit jenem berüchtigtem Hitlerzitat garniert wird: 'Seit 5 Uhr 45 wird zurückgeschossen', wird die Naziversion von der Kriegsschuld pauschal übernommen.*<sup>333</sup>

Macht der erste Teil der Trilogie noch den Versuch einer beherzten Kritik an Duckmäusertum und Autoritätsgläubigkeit, so gehen die beiden Folgeteile dazu über, den „Krieg als Abenteuer und die Kaserne als Spielplatz“<sup>334</sup> abzubilden. Die Kritik in der Süddeutschen Zeitung lautete dazu:

*„Wenn man das Kino verläßt, hat man das erleichternde Gefühl, daß wir da eigentlich eine ganz nette Niederlage hatten; jedenfalls wurde selten in einem Film über die Katastrophe von 1945 so viel gelacht.“*<sup>335</sup>

Alfred Weidenmanns „Canaris“ (1954) spielt nicht auf dem Kasernenhof, sondern in den höheren Rangebenen. Die Hauptprotagonisten sind der gute Deutsche Admiral Canaris, Chef der deutschen Abwehr und der böse Deutsche, Gestapochef Reinhard Heydrich. Während Ersterer allen Bedrängten mit Hilfe zur Seite steht und dem Naziterror entgegen zu wirken versucht, intrigiert Zweiterer gegen alle gute Absichten und setzt sich schließlich auch durch. Gegen soviel Böses kann sogar ein Canaris nichts ausrichten. Weidenmann baut in seine Spielfilmhandlung auch Originalaufnahmen ein.<sup>336</sup> Vor allem ausländische Filmkritiker bemerkten zu „Canaris“, dass „Geschichte nicht nur verharmlost [wurde], da wurde Geschichte verfälscht.“<sup>337</sup>

Hilmar Hoffmann bringt die Merkmale des Gros der militärischen Filme und ihre Aussage nochmals auf den Punkt:

*„Verbrecher sind immer nur einige wenige, welche die positiven Werte und Tugenden des deutschen Soldaten auf unverantwortliche Weise schänden: Pflichterfüllung, Gehorsam, Treue, Ehre bekommen als Hochwertwörter neuen Glanz. [...] Zivilcourage einem Vorgesetzten gegenüber ist überhaupt nur vom General an aufwärts vorstellbar. [...] Die latente Botschaft dieser Filme wurde begeistert aufgenommen, zumal sie dem entsprach, was virtuell schon immer das Bewusstsein bestimmte: Zwischen den preußischer Tradition ergebenden Militärs und den Nazis klaffte ein himmelweiter Unterschied. [...] Krieg wird als eine Schicksalsfügung vermittelt.“*<sup>338</sup>

---

<sup>333</sup> Hoffmann, 1995, S. 251.

<sup>334</sup> Seidl, 1987, S. 207.

<sup>335</sup> Zit.n. Seidl, 1987, S. 207 f.

<sup>336</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 208 sowie Schmieding, 1961, S. 42.

<sup>337</sup> Seidl, 1987, S. 208.

<sup>338</sup> Hoffmann, 1995, S. 250 f.



Frank Wisebar schildert in seinem Film „*Haie und kleine Fische*“ (1957) die Schrecken des U-Boot-Krieges, in dessen Verlauf der junge, unreife Kadett Teichmann nach und nach erkennt, wie schrecklich, grausam und verbrecherisch dieser Krieg ist. Nebenbei verliebt er sich in die Frau seines Vorgesetzten. Und so kommt auch dieser Film in einer Kritik nicht so gut weg wie er hätte können:

*„Das private Drama verdeckt die nationale Tragödie; [...] Teichmanns unglückliche Verliebtheit und die mit ihr verknüpften Schuldgefühle absorbieren die Aufmerksamkeit des Kinogängers.“*<sup>339</sup>

Zudem operiert auch der Titel des Films wieder mit der Mär von den ohnmächtigen Opfern, mit der Aussage, dass einer gegen Haie als kleiner Fisch ohnehin nicht ankomme. Bliersbach geht hier aber soweit, zu sagen, dass Wisebar eine Schuldentlastung versucht, was ihm aber nicht gelingt.

*„Das Ausmaß der Depression, die der Film mitschleppt, ohne sie zur Sprache bringen zu können, verpackt in einen Schmerz über eine unglückliche Verliebtheit – sie lässt sich nicht mildern mit dem Reden über ein Machtverhältnis.“*<sup>340</sup>

Gegen Ende der 1950er Jahre entsteht in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit mehr und mehr ein Klima, das sich gegen Verniedlichung und Verharmlosung im Kriegsfilm stellt, zusammenhängend mit der erbittert geführten Diskussion um die atomare Bewaffnung ihrer Streitkräfte.<sup>341</sup> Dies birgt nun auch die Chance auf militärische Filme, die den Namen Anti-Kriegsfilm auch wahrlich verdienen.

### **3.2.1.6 Exotik, Hochadel und Verbrecher**

Als die Heimatfilmwelle abflaut und der Bundesbürger wieder das Ausland für sich entdeckt, geht auch die Filmindustrie darauf ein. Filme spielen nun an exotischen, fernen Schauplätzen wie Indien, dem Dschungel, Afrika oder auf hoher See. Meist sind in die Handlung deutsche Ärzte oder Architekten, die der einheimischen Bevölkerung aufopfernde Hilfe zukommen lassen, eingeflochten.<sup>342</sup> Als Pionier dieser Entwicklung gilt Eduard von Borsodys „*Liane, das Mädchen aus dem Urwald*“ (1956), ein Film, der eine Antwort auf „*Tarzan*“ ist und der auch nicht an schwüler Erotik spart. Wissenschaftler, darunter Hardy Krüger, entdecken im Urwald ein weißes, in einem wilden Stamm lebendes

---

<sup>339</sup> Bliersbach, 1989, S. 209 f.

<sup>340</sup> Bliersbach, 1989, S. 216.

<sup>341</sup> Vgl. Schmieding, 1961, S. 47.

<sup>342</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 125.

Mädchen, das die verschwundene Enkelin eines reichen Hamburger Reeders sein könnte. Diese Tatsache bestätigt sich sodann auch, was in Hamburg zu Mord und Totschlag führt, sodass das Mädchen und auch der Wissenschaftler in den Dschungel zurückkehren, um dort ein besseres Leben zu führen<sup>343</sup> und eine Berechtigung zu finden, „*das junge Mädchen halbnackt durch den Urwald laufen zu lassen*“.<sup>344</sup>

Fritz Langs „*Der Tiger von Eschnapur*“ und „*Das indische Grabmal*“ (beide 1958) gehören auch zu diesen Produktionen, wobei Lang, der mit diesen Filmen vom Produzenten Artur Brauner geködert worden war, da er sie früher schon inszenieren wollte, jedoch keineswegs mit diesen Filmen zufrieden ist. Es fehlt ihm sowohl die Freiheit als auch die Professionalität, die er aus Hollywood gewohnt war<sup>345</sup> und auch das Drehbuch, widerspricht ihm: „*Erstens interessiert mich diese stupide Art von Sentimentalität nicht, und zweitens ist das nicht einmal als Melodram gut.*“<sup>346</sup>

Kostümfilm, die in adeligen Kreisen der historisch ungenauen Vergangenheit spielen, stellen eine weitere Strömung dar. Sie sind zum einen deswegen so beliebt, weil sie den Blick weg von der jüngeren, schrecklichen auf eine weiter zurückliegende, glorreiche Vergangenheit lenken, zum anderen, weil sie zeigen, dass auch Könige und Fürsten manchmal Liebeskummer und Probleme mit Schwiegermüttern haben. „*Sie vermitteln eine historisch irrelevante, auf das Gemüt zielende Begegnung mit der Tradition.*“<sup>347</sup> Die „*Sissi*“-Filme (R: Ernst Marischka, 1955, 1956, 1957) wie auch die Verfilmung der Geschichte „*Die Trapp-Familie*“ (R: Wolfgang Liebeneiner<sup>348</sup>, 1956) gelten in ihrem Erfolg noch heute als Phänomen.<sup>349</sup>

Georg Seeßlen sieht im Fall von „*Sissi*“, dem „*Mädel*“, das zwar verklärt, aber doch von Vergangenen erzählt, Bezüge zur bundesdeutschen Gegenwart der 1950er Jahre:

*„Es hatte das Märchen vom Dornröschen auf den Kopf gestellt: Zerknirschte und resignierte, müde gewordene und gar auch von Scham gebeugte Männer wurden von*

---

<sup>343</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 162 ff.

<sup>344</sup> Seidl, 1987, S. 164.

<sup>345</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 166 ff.

<sup>346</sup> Zit. n. Seidl, 1987, S. 168.

<sup>347</sup> Schmieding, 1961, S. 33.

<sup>348</sup> Wolfgang Liebeneiner gilt neben Veit Harlan als einer der Nazi-Filmer par excellence. Er ist jener Regisseur, der den Pro-Euthanasie-Propagandafilm „*Ich klage an*“ (1941) gedreht hatte und der in der Nachkriegszeit mit „*Liebe 47*“ (1949) eine Art Wiedergutmachung gestalten wollte, was ihm völlig misslang, da er Borcherts bitteren Heimkehrer-Roman „*Draußen vor der Tür*“, der im Selbstmord des Protagonisten Beckmann endet, als rührseliges Happyend-Stück verfilmte.

<sup>349</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 124 f.

*einem dieser Mädels nur flüchtig geküßt oder mit dem einen oder anderen aufmunternden Wort bedacht, und schon erwachten sie aus der Mattigkeit des Selbstzweifels, vergaßen, was sie an Schuld in diesem Krieg auf sich genommen hatten, und schluckten vor allem ihr Selbstmitleid herunter, sie krepelten die Ärmel auf, wenn das Mädchen begeistert zusah, und schufen das deutsche Wirtschaftswunder.“<sup>350</sup>*

Romy Schneiders Leinwand-Präsenz, der sicherlich der Erfolg der „Sissi“-Filme mit zugrunde liegt, will allerdings schon den zweiten der Filme nicht mehr machen und lehnt einen vierten Teil trotz einer für damalige Zeiten exorbitant hohen Gage ab. In den frühen 1960er Jahren geht sie nach Frankreich, wo es ihr erst gelingt, das Sissi-Synonym abzuschütteln und zu wahrer Größe zu finden.<sup>351</sup>

Kriminalfilme haben im Nachkriegsdeutschland keine Tradition. Seidl beruft sich im Versuch, dafür eine Erklärung zu finden, auf Siegfried Kracauer, der schon in den 1930er Jahren vermutete, „daß das Kriminalgenre nur in Staaten mit gesunder demokratischer Tradition gedeihen könnte“<sup>352</sup>.

„Schnüffler“, Privatdetektive wie Polizisten, haben im Deutschland der 1950er Jahre noch den fahlen Beigeschmack von Denunziantentum. Kriminalfilme, auch wenn sie mit Stars besetzt sind, können die Massen nicht wirklich ins Kino bewegen.

Rudolf Jugerts „Nachts auf den Straßen“ (1951) ist einer der ersten Film dieses Genres. Hildegard Knef spielt ein weiteres Mal die Sünderin, die den Fernfahrer Hans Albers vom geraden Weg abbringt, dem es aber aus eigenen Stücken und reumütig gelingt, die schiefe Bahn wieder zu verlassen.<sup>353</sup>

*„Schon dieser frühe Krimi hatte einen Hang zur Metaphysik: Es ging nicht darum, einen Verbrecher zu fassen, die Polizei spielte auch nur eine Nebenrolle – es ging vor allem darum, den Hang zum Bösen in sich selbst zu bekämpfen.“<sup>354</sup>*

Viele der deutschen Kriminalfilme werden ins Ausland, besonders das angelsächsische, verlegt, so zum Beispiel die „Pater Brown“-Filme mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle.<sup>355</sup>

Die erfolgreichste Krimi-Serie der deutschen Filmgeschichte, die ebenfalls in Großbritannien spielt und in der es ab 1959 heißt: „Hallo, hier spricht Edgar Wallace“ widerlegt Kracauers These nicht wirklich, da diese Filme, die unter dem Kriminalgenre

<sup>350</sup> Georg Seeßlen, epd Film, Mai 1992, zit.n. Göttler, 2004, S. 182 f.

<sup>351</sup> Vgl. Bliersbach, 1989, S. 178 ff.

<sup>352</sup> Zit.n. Seidl, 1987, S. 231.

<sup>353</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 231 ff.

<sup>354</sup> Seidl, 1987, S. 233.

<sup>355</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 231.

eingeorordnet sind, vielerlei Genre-Versatzstücke in sich vereinen. Es sind Handlungen, die einerseits eine Tendenz zum Märchen haben, die andererseits in der Brutalität ihrer Morde und Verbrechen ins Horror- oder Gruselgenre gehören. Nicht der kriminalistische Spürsinn ist es, mit dem die Jäger einem Mörder auf die Spur kommen, sondern Glück oder Zufall, weswegen die Filme, die über viele Serien hindurch zum Ziel haben, den „Frosch“ zu stellen, ins rätselspielhafte neigen und auch humorige Einlagen dürfen nicht fehlen.<sup>356</sup>

Von September 1959, beginnend mit „*Der Frosch mit der Maske*“, spielt die 32 Mord-Spektakel umfassende Serie bis 1970 etwa 140 Millionen Mark ein, die Herstellung einer Serie belief sich auf im Schnitt 1,5 Millionen Mark.<sup>357</sup>

### 3.2.1.7 Ausnahmen des gängigen 1950er-Jahre-Klischees

Georg Tresslers „*Die Halbstarcken*“ (1956) und „*Das Totenschiff*“ (1959) stechen aus der Masse der 50er-Jahre-Produktionen heraus.

In „*Die Halbstarcken*“ leidet Freddy unter der kaputten Ehe seiner kleinbürgerlichen Eltern. Er sucht sein Glück auf der Straße und ist schon bald Boss einer Bande von Halbstarcken. Um ihren Freundinnen zu imponieren, überfallen sie ein Postauto, doch in den Postsäcken ist nichts von Wert. Als nächstes planen sie einen Überfall auf eine Villa, wo sie lohnende Beute vermuten. Doch aus dem Abenteuer wird schon bald blutiger Ernst, als Freddys Freundin Sissi die Nerven verliert und zuerst den Villenbesitzer und dann Freddy niederschießt. Schwerverwundet schleppt Freddy sich zur Polizei, um Verantwortung für seine Tat zu übernehmen.

Die Eltern in diesem Film sind verbitterte Menschen. Die Bösartigkeit des Vaters, die auch aus einer Schuld der Vergangenheit resultiert, treibt Freddy aus dem Haus. Die halbstarcken Jugendlichen suchen den Nervenkitzel, doch weniger, weil sie schlecht sind, sondern vielmehr, weil sie an ihren schwachen Vätern leiden und eine gesunde Autorität vermissen. Der Film zeigt die Schatten der Vergangenheit wie der Gegenwart, er macht eindeutige Aussagen.<sup>358</sup>

Der gebürtige Wiener Tressler erwähnt, dass ihn historische Stoffe nicht interessieren, seien sie auch noch so schön:

*„Ich hatte von Anfang an das Bedürfnis, aktuelle, heutige Geschichten zu erzählen. [...] Ludwig oder Sissy, wunderbar, aber mich hat ein Film wie ‘Die Faust im Nacken’ von*

<sup>356</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 244 ff.

<sup>357</sup> Vgl. Bliersbach, 1989, S. 334.

<sup>358</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 192 ff.

*Kazan viel mehr begeistert. Ich wollte vom Aufbruch einer jungen Generation erzählen, von Rebellen und einem neuen Freiheitsbewusstsein.“*<sup>359</sup>

In „*Das Totenschiff*“ wird ein amerikanischer Matrose nach einer Nacht mit einer Prostituierten in Antwerpen um Geld und sein Schifffahrtbuch gebracht. Da er ohne dieses nirgendwo anheuern kann, gerät er zwangsläufig mit der Polizei in Konflikt, wird verhaftet, nach Holland abgeschoben und taucht ab in die Illegalität. Schließlich wandert er durch Frankreich nach Marseille. Er hat irgendwo gehört, dass Matrosen dort auch ohne Seebuch anheuern können. Dies stellt sich zuerst als schwierig dar, er lungert im Hafen herum und verkommt zusehends, bis er schließlich von einigen heruntergekommenen Männern angesprochen wird, die ihn auf den dreckigen Frachter „Yorrike“, ein Schmugglerschiff, mitnehmen. Die Matrosen dort sind Gestrandete wie er, jene aus der Kapitänskajüte stellen sich bald als Verbrecher heraus. Der Seemann findet Anschluss, plant mit einem anderen den Ausbruch. Doch das Schiff gerät in einen Sturm, dem es, wie vom Kapitän wegen der Versicherungsprämie erhofft, nicht mehr standhält. Er nimmt es in Kauf, die Mannschaft zu opfern. Beim offenen Ende treibt der Matrose hilflos im Meer.<sup>360</sup> Es ist ein Film, der dem Zuschauer Platz lässt für seine eigenen Deutungen, „*das Zuschauen, das Mitdenken und –fühlen ist ein Abenteuer*“.<sup>361</sup> Ulrich Kurowski nennt ihn einen zornigen Film:

*„Er klagt die an, die der Jugend die Freiheit nicht gönnen, und die, wenn sie sich diese Freiheit doch nahmen, diese unnachsichtig verfolgen und vernichten.“*<sup>362</sup>

Tressler und seine Filme sind nur einige Jahre älter als die Wortführer des „Oberhausener Manifests“, jene nächste Generation Filmemacher. Als der Umbruch im deutschen Film der 1960er Jahre geschieht, erhält auch er das Prädikat der verstaubten 1950er Jahre und zieht sich ins Fernsehen zurück.<sup>363</sup>

---

<sup>359</sup> Pflaum, Hans-Günther: Georg Tressler tot, Regisseur der „Halbstarken“. 11.01.2007: [http://www.welt.de/kultur/article708231/Georg\\_Tressler\\_tot\\_Regisseur\\_der\\_Halbstarke.html](http://www.welt.de/kultur/article708231/Georg_Tressler_tot_Regisseur_der_Halbstarke.html) (Zugriff: 26.04.2009)

<sup>360</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 171 ff.

<sup>361</sup> Seidl, 1987, S. 175.

<sup>362</sup> Zit.n. Seidl, 1987, S. 175.

<sup>363</sup> Vgl. Pflaum, 2007: [http://www.welt.de/kultur/article708231/Georg\\_Tressler\\_tot\\_Regisseur\\_der\\_Halbstarke.html](http://www.welt.de/kultur/article708231/Georg_Tressler_tot_Regisseur_der_Halbstarke.html) (Zugriff: 26.04.2009)

Hans H. Königs „*Rosen blühen auf dem Heidegrab*“ (1952) fällt unter das Genre des Heimatfilms, unterscheidet sich allerdings immens von den sonst so braven Filmen, weswegen er auch nicht sonderlich erfolgreich ist.

*„Der Blick auf die Heide und ihre Bewohner war hier weder touristisch noch folkloristisch, sondern der Blick in eine fremde, düstere, beunruhigende Welt. Selbst das Happy-End wirkte so zwiespältig, daß es kaum zur Beruhigung der Zuschauer beitrug.“*<sup>364</sup>

Die Bauerstochter Dorothee wird vom unbeherrschten Bauern Eschmann begehrt, verliebt sich aber in ihren heimkehrenden Jugendfreund Ludwig. Eschmann, der vor Eifersucht rast, lauert Dorothee nach ihrem Kirchgang im Moor auf und vergewaltigt sie, die sich verzweifelt wehrt. Das Mädchen, nicht mehr am Leben hängend, entsinnt sich einer alten Sage. Sie lockt Eschmann erneut ins Moor und will ihn mitnehmen in den Tod. Sie kann gerettet werden, Eschmann stirbt.

Heimat ist in diesem Film nicht der kollektiv verdrängende Mutterschoß, sondern ein Ort voller Gefahren und mit einer überall präsenten Schuld. Die Landschaft, mit dem Moor als Metapher, dass jeder Schritt tödlich sein kann, ist nicht die plakative Kulisse, sondern fungiert selbst als Handlungsträger. Die Figuren sind zwiespältig angelegt und auch die Lichtführung sorgt selbst bei Sonnenschein für tiefe, beunruhigende Schatten.<sup>365</sup>

Mit „*Kirmes*“ realisiert Wolfgang Staudte 1960 einen weiteren Film, in dem er das Thema von „*Die Mörder sind unter uns*“ wieder aufgreift. Laut Roos ist Kirmes „*der wichtigste, anständigste deutsche Zeitfilm, der sich offen der Vergangenheit stellt.*“<sup>366</sup>

Auf einem dörflichen Kirmesplatz in der Eifel entdeckt man 15 Jahre nach Kriegsende die Überreste eines deutschen Soldaten. Der bestürzende Fund beschwört - in Rückblenden - Erinnerungen an jene Kriegstage herauf, als fast alle Bewohner des Ortes versagten: kurz vor Kriegsende sucht der junge Deserteur Robert Mertens in seinem Heimatdorf Zuflucht. Er hat seine Einheit verlassen, weil er nicht länger töten und nur noch selbst überleben will. Ihm wird jedoch jegliche Hilfe versagt. Weder der Pfarrer noch sein eigener Vater wagen aus Angst vor dem Ortsgruppenleiter, den jungen Mann zu verstecken, woraufhin der sich schließlich selbst richtet. Beim Fund seiner Leiche fordert die Mutter nun, 15

---

<sup>364</sup> Seidl, 1987, S. 77.

<sup>365</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 77 ff.

<sup>366</sup> Hans-Dieter Roos, *Süddeutsche Zeitung*, 5.9.1960, zit. n.: Grob, Norbert: *Film der sechziger Jahre*, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004, S. 208.

Jahre später, dass er ins Familiengrab überführt wird. Der ehemalige Ortsgruppenleiter, nunmehr Bürgermeister, wie auch der Pfarrer wollen der Mutter, die den Tod ihres Sohnes noch nicht verwunden hat, dies verwehren: die Vergangenheit würde aufgewühlt, es sei besser für sie alle, diese ruhen zu lassen. Sie sagen, dass der Sohn damit doch nur der Verachtung der Jugend preisgegeben würde.

*„Oder ist es nicht verachtenswert, sein Vaterland im Stich zu lassen in der Not?“ – „Der Satz kommt mir sehr bekannt vor. Man kann langsam schon wieder Angst vor Ihnen bekommen wie schon einmal.“ – „Ich habe damals nur meine Pflicht getan.“<sup>367</sup>*

Der Regisseur prangert in diesem Film die Vergangenheit und das Verdrängen an, die unhinterfragte und unbestrafte Übernahme von Mitläufern und Tätern in ein achtvolles Leben der Gegenwart. In einem Interview äußert er:

*„Dieser Film berührt übrigens ein ganz interessantes, grundsätzliches Thema, das die Überschrift trägt: Das eigene Nest beschmutzen.“<sup>368</sup>*

Zudem übt Staudte in „*Kirmes*“ auch zeitgemäße Kritik an der restaurativen Adenauer-Politik und der Aufrüstung: Gleich in den ersten Szenen fährt ein Radfahrer auf eine Bretterwand zu, um dort Kirmes-Plakate aufzuhängen. Mit diesen überdeckt er ein eingerissenes CDU-Wahlplakat und zwei weitere mit der Aufschrift „Unser Heer“ und „Atomtod droht“.<sup>369</sup>

Ein Kostümfilm, der aus der Masse dieser harmlos-braven Historie-Kostümfilme herausragt, ist Helmut Käutners „*Ludwig II – Glanz und Ende eines Königs*“ (1955) mit O.W. Fischer und Klaus Kinski in den Hauptrollen. Ausgehend vom Leichenzug des Königs beabsichtigt der Regisseur, in mosaikstückhaften Episoden das Bild des facettenreichen Bayernkönigs zusammen zu tragen. Eine wenig wagemutige Produktionsgesellschaft will bei so viel Avantgarde aber nicht mitmachen, so dass der Film des Königs Lebensgeschichte in geradlinigen Rückblenden erzählt. Darin, dass Käutner sich der Person Ludwigs II. aber nicht argumentierend, sondern fragend nähert, versucht, weder zu verstehen noch zu verurteilen und dem Betrachter viel Freiraum für seine eigene Interpretation lässt, liegt die unkonventionelle Qualität dieses Films.<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Bliersbach, 1989, S. 309.

<sup>368</sup> Bliersbach, 1989, S. 318.

<sup>369</sup> Vgl. Bliersbach, 1989, S. 305 ff sowie Seidl, 1987, S. 227 f.

<sup>370</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 140 ff.

Von der Mätresse des Bayernkönigs Ludwig I., Franz Liszts und anderen großen Männern der Zeit handelt Max Ophüls *„Lola Montez“* (1955). In Mosaiken, von denen auch Käutner geträumt hatte, trägt Ophüls Lola Montez' Biographie zusammen. In einem prachtvollen Zirkuszelt kündigt Peter Ustinov als Conferencier den Abend an. Aufstieg, Karriere und Fall der Lola Montez, welche oben in der Zirkuskuppel schaukelt, sollen erzählt werden. Er schwingt zugleich mit der Peitsche, es folgen Artistik-Einlagen, ein johlendes Publikum begleitet das Spektakel. Dazwischen stehen Szenen, die das Leben dieser Frau rekonstruieren, und nichts nimmt der Film ernst, als die Gefühle dieser Frau.<sup>371</sup> Als der Film herauskommt, wird er von der Kritik zerrissen, heute gilt Ophüls erster Farb- und letzter Film vor seinem Tod als ein Meisterwerk des Regisseurs:

*„Max Ophüls' großartiger Cinemascope-Farbfilm ist ein Meisterwerk der Bilddramaturgie, eine erlesen-traurige Demonstration maßlosen Lebens. Lola Montez wird zum Sinnbild einer Zeit, die gnadenlos war und ihre Herausforderer selbst zur Gnadenlosigkeit trieb. Ophüls hat die Rückblenden in ihrer verwirrenden Vielfalt auf der Leinwand immer wieder neu gestaltet, die Farben nehmen – gleichsam von sich aus – spielerisch dramaturgische Bedeutung an. Ein in seiner Maßlosigkeit beeindruckender Film voller Sinnlichkeit.“<sup>372</sup>*

Zu den wenigen Ausnahmen im Anti-Kriegsfilm zählen Peter Lorres *„Der Verlorene“* (1951) und Bernhard Wickis *„Die Brücke“* (1959).

1950 kehrt der zuvor in die USA emigrierte Peter Lorre nach Deutschland zurück und dreht mit *„Der Verlorene“* seinen ersten und einzigen Film als Regisseur, wirkt auch am Drehbuch mit und spielt die Hauptrolle. Lorres Film ist allerdings ein Desaster an den Kinokassen. Danach will kein Produzent mehr mit ihm arbeiten, sodass Lorre, nur ein knappes Jahr später, wieder nach Amerika zurückgeht.

Der Film handelt von Schuld und vom Vertuschen, vom persönlichen und kollektiven Wahnsinn und ist angelegt in alptraumhaften Rückblenden. Dr. Rothe ist ein an Politik nicht interessierter Wissenschaftler, seine Forschungsergebnisse werden jedoch an die Alliierten verraten. Die Abwehr vermutet in Rothes Verlobter eine Spionin. Durch gezielten Psychoterror bringt der Abwehrmann Hösch den Wissenschaftler dazu, seine Verlobte zu erwürgen. Von der Polizei wird das Verbrechen vertuscht, da Abwehr und SS hoffen, dass ihnen Rothe noch von Nutzen sein werde. Rothe beginnt zunehmend zu verzweifeln, verliert den Halt und vermeint immer öfter den Drang zum Töten zu

---

<sup>371</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 150 ff.

<sup>372</sup> Brüne, Klaus (Hrsg.): Lexikon des internationalen Films. Band 5. Reinbek bei Hamburg: Rororo, 1990, S. 2315 f.



verspüren. Nach dem Krieg treffen Hösch und Rothe in einem Flüchtlingslager wieder aufeinander. Rothe erschießt zuerst den Nazi und richtet sodann sich selbst.<sup>373</sup>

*„Dr. Karl Rothe, der Mann mit der sanften Stimme und den irren Augen, der einen Dämon in sich selbst bekämpfte, aber mit dem Dämonischen um sich herum nicht zurechtkam, der sich schuldig machte und ganz ohne Selbstmitleid dafür zu büßen bereit war – das war nun einmal kein plattes Symbol, sondern eine subtil angelegte Figur, die vor allem darauf hinwies, wie schwer es war, Unschuld zu heucheln. Lorres Bilder waren zu düster, es gab zu viele Schatten, als daß man hätte meinen können, die Verhältnisse seien leicht zu durchschauen, die Schuldigen seien leicht zu unterscheiden von den Unschuldigen.“<sup>374</sup>*

„Die Brücke“ erhält 1960 neben vielen nationalen Auszeichnungen den Golden Globe und die Auszeichnung der Vereinten Nationen für Verdienste um den Frieden.<sup>375</sup>

Eindringlich und zeitlos erzählt der Film vom Fanatismus und der Sinnlosigkeit des Krieges. In den letzten Kriegstagen im April 1945 werden sieben 16-jährige, eng befreundete Jungen noch zur Wehrmacht einberufen. Sie sind stolz darauf, für ihr Vaterland den Kriegsdienst zu verrichten. Ihrem Lehrer, der sie vor dem gefährlichen Fronteinsatz bewahren will, verdanken sie es, dass sie zum Schutz der Steinernen Brücke ihres Städtchens abkommandiert werden. Doch an dieser eskaliert die Situation mehrere Male und zum Schluss bleiben nur die Brücke und einer der Buben, der die zynische Sinnlosigkeit des Todes seiner Freunde für das Vaterland erkannt hat, über.<sup>376</sup>

Bernhard Wicki erläutert seine Intentionen zum Film:

*„Heldentum ist nur etwas wert, wenn es für die richtige Sache geschieht. Und für mich, aus meinem persönlichen Schicksal heraus, war die Verteidigung der Brücke nicht erst 1959, sondern auch schon während des Krieges die falsche Sache. [...] Es war logisch, dass ich diesen Film machte. Es hat mit meinem Grunderlebnis zu tun, damit, was man als junger Mensch für Träume hat: Sind sie guten oder schlimmen Zielen, guten Vorbildern oder schlimmen Verführern zugetan. Die Jungen an der Brücke waren etwa so alt wie ich, als ich ins KZ kam.“<sup>377</sup>*

Auch Robert Siodmaks „Nachts, wenn der Teufel kam“ (1957), der mit zahlreichen Bundesfilmpreisen ausgezeichnet und sogar für den Oscar nominiert wurde, verdient Erwähnung.

---

<sup>373</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 213 ff.

<sup>374</sup> Seidl, 1987, S. 215 f.

<sup>375</sup> Vgl. [http://www.deutsches-filmhaus.de/filme\\_einzeln/w\\_einzeln/wicki\\_bernhard/bruecke\\_die.htm](http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/w_einzeln/wicki_bernhard/bruecke_die.htm) (Zugriff: 24.04.2009)

<sup>376</sup> Vgl. Schaudig, Michael: Die Brücke. Filmbegleitheft. München, 2005, S. 12.

<sup>377</sup> Vgl. Schaudig, 2005, S. 54.

Es geschieht ein Mord an einer Kellnerin, ihr Liebhaber gerät unter Verdacht. Doch dann wird durch einen Polizisten ein Triebtäter, der schon mehrere Morde begangen hat, als Schuldiger ausgeforscht. Zuerst sichert die SS der Polizei jegliche Unterstützung zu, hat vor, ein Exempel zu statuieren, will aufzeigen, wie das Regime mit Wahnsinnigen verfährt. Dem obersten Chargen kommen schließlich aber Bedenken, zuzugeben, dass ein Mörder solange ungestraft sein Unwesen treiben konnte. Er wird kurzerhand schweigend exekutiert, der Öffentlichkeit wird der unschuldige Liebhaber der Toten als Täter präsentiert und „auf der Flucht“ erschossen. Der Polizist wird, damit er Schweigen bewahrt, auf ein Himmelfahrtskommando einberufen.<sup>378</sup>

Siodmak ist einer der Remigranten im deutschen Film, der während seines Exils in Hollywood die Techniken des film noirs perfektionierte. Göttler geht davon aus, dass er mit dieser Handschrift, die er diesem und auch seinen anderen Filmen (zum Beispiel „Die Ratten“ (1955), „Mein Schulfreund“ (1960)) gab, bewusst provozieren, die Diskrepanz zwischen ausländischen und deutschen Produktionen aufzeigen wollte.<sup>379</sup>

*„Der Siodmak-Touch dieser schwarzen Nachkriegsfilme hat beinahe etwas Akademisches, sie sind nicht nur Etüden, sondern Lektionen zum film noir. Die Geschichten [...] treiben das Genre ins Groteske. Auf schreckliche Weise sind [die Filme von Siodmak] all den Satiren auf die Nachkriegszeit enger verwandt als jedem moralischen Kammerspiel.“<sup>380</sup>*

Göttler, der, mehr als die anderen Autoren, die Produktion der 1950er Jahre verurteilt, selbst da, wo andere einen Ansatz von Avantgarde oder Ernsthaftigkeit postulieren, greift einen Film besonders aus der Masse heraus: Walter Reischs „Der Cornet“<sup>381</sup> (1956), „ein Film, dem nichts gleicht im deutschen Kino der damaligen Zeit“<sup>382</sup>. Es handelt sich um die Verfilmung von Rainer Maria Rilkes „Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ von 1955 und spielt im 17. Jahrhundert. Die vage Handlung erzählt vom Türkenkrieg, dem Großwesir, Schlachten, der Liebe zwischen dem jungen Fähnrich und einer Grafenwitwe, Einsamkeit, Sehnsucht, Melancholie und dem Tod, angesiedelt am ehesten im Western-Genre.<sup>383</sup>

---

<sup>378</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 216 ff

<sup>379</sup> Vgl. Göttler, 2004, S. 179 f.

<sup>380</sup> Göttler, 2004, S. 180.

<sup>381</sup> Alter Begriff für einen Fähnrich.

<sup>382</sup> Göttler, 2004, S. 194.

<sup>383</sup> Thomas Klarmeyer: Das Lager des Großwesiers, im Morgennebel. 2003: <http://www.cinedrama.de/Essays/Reisch.htm> (Zugriff: 24.04.2009)

*„Man kann von einem ganz anderen deutschen Kino träumen, wenn man den „Cornet“ sieht, einem Kino, das offen ist wie die weiten Landschaften des Films, voller Aufbruch und Abenteuer und zugleich voller Geschichte und reichen Schattierungen des Gefühls. Man fängt an zu träumen, wie ein Kino hätte sein können, das an den „Cornet“ anknüpft, ein genuin europäisches Pendant zum Western, und ist zugleich traurig darüber, daß es dieses Kino so nie gegeben hat – und womöglich auch nie geben konnte, weil „Der Cornet“ zu sehr ein Alterswerk ist, zu abgeklärt und weise, als daß er wirklich auf eine junge Generation von Filmemachern wirken konnte. Und vielleicht kann man sich den „Cornet“ auch nur als den Film eines Remigranten denken, der zurückgekehrt ist aus dem Exil, der die Fremde und das Heimweh kennt wie kein anderer und der eben auch deswegen einen ganz eigenen Blick hat auf die Welt des alten Europa, die Landschaften und die Gebäude und die Menschen. So blieb Reischs Film ein Solitär, einer der schönsten und vollkommensten Filme überhaupt: nichts Geringeres als ein Meisterwerk.“<sup>384</sup>*

### **3.2.2 Papas Kino ist tot – Erneuerung des Films in den 1960er und 1970er Jahren**

1956 liegt die Besucherzahl noch bei 818 Millionen Menschen, 1959 gehen nur noch 259 Millionen ins Kino. Die Schuld geben Produzenten und Verleiher dem Fernsehen. Hoffmann widerlegt dies mit dem Argument, dass 1961 erst in fünf Millionen Haushalten Fernsehen empfangen wurde und es so gut wie keine Kinofilme ausstrahlte<sup>385</sup>, Grob wertet die rasante Zunahme von Fernsehgeräten, von 700.000 im Jahr 1956 auf 7,2 Millionen 1962<sup>386</sup>, schon als Begründung. Folge des Besucherschwunds ist jedoch, dass bei Opulenz der Filme und Plakate noch mehr eingespart wird, wodurch sich die Produktionen noch weniger von Fernsehspielen unterscheiden. Zudem kommt eine neue Generation von Kinobesuchern hervor, die die ewig gleichen, abgenutzten Gesichter und die sich wiederholenden Plots der Schlager- und Heimatfilme mit einer gewissen Skepsis betrachten. Während der internationale Film mit Dennis Hopper, James Dean, Alain Delon und Jean-Paul Belmondo auf die sich ausbreitende Jugendrevolte reagiert, sind die Stars auf den Leinwänden der Bundesrepublik Peter Kraus und Conny Froboess. Die 1950er und die Methode des „Keine Experimente“ gelten bald als die „falschen 50er“.<sup>387</sup>

1961 spitzt sich die Krise weiter zu. Bei der Bundesfilmpreisverleihung, dem höchsten Fest des deutschen Films, verkündet Bundesinnenminister Schröder, dass aus den 100 Filmen der Jahresproduktion keiner für preiswürdig befunden werden kann. Bei der

---

<sup>384</sup> Klarmeyer, 2003: <http://www.cinedrama.de/Essays/Reisch.htm> (Zugriff: 24.04.2009)

<sup>385</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 263.

<sup>386</sup> Vgl. Grob, 2004, S. 217.

<sup>387</sup> Vgl. Seidl, 1987, S. 40ff.

Jahresversammlung der Filmproduzenten stellt sich heraus, dass, wenn der Staat nicht helfend einspringt, sämtliche angekündigte Projekte nicht realisiert, weil nicht finanziert, werden können.<sup>388</sup> 1962 können nur 61 Filme realisiert werden.<sup>389</sup>

Seit 1957 erscheint die von Enno Patalas und Wilfried Berghahn herausgegebene Zeitschrift „*Filmkritik*“ zum ersten Mal. Stark links geprägt üben sie seit der ersten Ausgabe eben jene Kritik am politischen Zustand und auch an der alten Filmkritiker-Garde:

*„Die feuilletonistische Filmkritik versagt ebenso vor dem bedeutenden Kunstwerk wie vor dem kommerziellen Produkt der Lebenslüge. Vom Kunstwerk ist es nicht imstande auszusagen, worin denn sein Kunstcharakter besteht. Und die Lebenslüge durchschaut sie nicht, weil sie es für unnötig hielt, den Film an der konkreten (soziologisch-ökonomisch zu begreifen) Wirklichkeit zu reflektieren.“<sup>390</sup>*

Das von Hans Magnus Enzensberger herausgegebene „*Kursbuch*“ erscheint erstmals im Juni 1965. Es ergänzt zukünftig den intellektuellen Protest der „*Filmkritik*“.<sup>391</sup>

1961 bringt Schmieding mit „*Kunst oder Kasse*“ jene erste Abrechnung mit dem Film der Nachkriegszeit heraus, sein Untertitel lautet „*Der Ärger mit dem deutschen Film*“ – und diesen Ärger tut er kund. Er blickt auch zurück in die letzten Jahrzehnte, rechnet den Film der Weimarer Zeit als eine etwa 15 Jahre dauernde Periode, den gleichen Zeitraum postuliert er für das Filmschaffen während der NS- wie der Nachkriegs-Zeit und wagt eine Prognose<sup>392</sup>:

*„Das könnte auch bedeuten, daß wir im Übergang zu einer neuen Epoche stehen, von der man sehnlichst eine Wiedergeburt erhofft. [...] Der deutsche Film ist nicht in dem Augenblick automatisch gerettet, in dem er Subventionen erhält. Er muß sich selber retten, indem er sich seiner künstlerischen, kritischen, seiner politischen Aufgaben entsinnt und sie zu lösen versucht. In den zurückliegenden Jahren hat er vor dieser Aufgabe versagt. Die sechziger Jahre werden zeigen, ob er sie unter veränderten Bedingungen bewältigen kann.“<sup>393</sup>*

Zunächst als subkulturelles Phänomen einer vom Rock'n'Roll begleiteten Jugendrevolte abgetan, kulminiert um 1960 der Generationenkonflikt, durchdringt Politik, Kultur, Massenmedien und Warenindustrie. Die Jugendkultur fordert von diesem konservativ-

---

<sup>388</sup> Vgl. Schmieding, 1961, S. 7.

<sup>389</sup> Altendorfer, 2004, S. 113.

<sup>390</sup> Bliersbach, 1989, S. 50.

<sup>391</sup> Vgl. Bliersbach, 1989, S. 49 ff.

<sup>392</sup> Vgl. Schmieding, 1961, S. 18.

<sup>393</sup> Schmieding, 1961, S. 18.

restaurativen „*Volk ohne Geschichte*“<sup>394</sup> ein Klima der gesamtgesellschaftlichen Akzeptanz von Veränderungen.<sup>395</sup>

Auf den VIII. Oberhausener Kurzfilmtagen stellen 26 junge Filmschaffende<sup>396</sup>, ermutigt durch die Erfolge des englischen Free Cinemas und der französischen Nouvelle Vague<sup>397</sup>, schließlich ihr Manifest vor, verlautbaren eine Absage an den alten Film und die Forderung nach seiner geistigen Erneuerung:

*„Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.*

*Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen.*

*Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden. Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.*

*Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch kommerzielle Interessengruppen.*

*Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.*

*Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.*

*Oberhausen, 28.2.1962*<sup>398</sup>

Die „Oberhausener“ erheben mit dieser Schrift, die als „*Oberhausener Manifest*“, als Beginn des „*Neuen Deutschen Films*“, als „*Stunde Null*“ in die deutsche Filmgeschichte eingeht, den Anspruch, den neuen Spielfilm zu schaffen, angelehnt an die Autorentheorie, jene Vorstellung von Urheberschaft, die weder durch Zuschauererwartung noch Wirtschaftlichkeit eingeengt ist.<sup>399</sup> Kluge äußert zu der Gruppe, deren verbindendes Element die bisherige Arbeit am Kurzfilm ist: „*Wir Oberhausener redeten unbefangen.*

---

<sup>394</sup> Hoffmann, 1995, S. 257.

<sup>395</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 257 f.

<sup>396</sup> Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimund Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth

<sup>397</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 567.

<sup>398</sup> <http://www.deutsches-filminstitut.de/sozialgeschichte/dt2ti0003.htm> (Zugriff: 19.04.2009)

<sup>399</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 264.

*Die Filmgeschichte kannten wir kaum. Einer befolgte des anderen Rat. Wir redeten einander mit ‚Sie‘ an.*<sup>400</sup>

Während im westdeutschen Unterhaltungskino weiterhin Genrefilme nach dem fortgeführten 1950er-Jahre-Konzept laufen, verstehen die neuen Filme sich als Teil eines politischen Diskurses, als Teil der politischen Öffentlichkeitsbildung.<sup>401</sup>

Laut Kaes ist

*„das ins Programm geschriebene feindliche Verhältnis zwischen kommerziell-populärem Genrekino und dem politisch wie künstlerisch ambitioniertem Autorenkino eine ungewöhnliche und ungesunde Isolation des Neuen Deutschen Films vom deutschen Publikum.“*<sup>402</sup>

Erfahrung haben die jungen Filmschaffenden bereits im Dokumentar- und Kurzfilm gesammelt, in fast ausnahmslos preisgekrönten Werken: *„Brutalität in Stein“* (R: Ulrich Schamoni, Alexander Kluge, 1960) problematisiert die Baurelikte der NS-Vergangenheit, in *„Kommunikation“* (1961) thematisiert Edgar Reitz die Kommunikationslosigkeit der Gesellschaft, in *„Notizen aus dem Altmühltal“* (1960) enthüllen Hans Strobel und Heinrich Tichawski sarkastisch die Ursachen für die Landflucht und prangern die glatten Fassaden der Restauration an.<sup>403</sup>

Das Oberhausener Manifest liegt vier Jahre zurück und dessen Verfasser – Regisseure und Gesinnungsgenossen – können auf erste Erfolge blicken. 1966 proklamiert Enno Patalas schließlich ein Neuerwachen im deutschen Film:

*„... die Nachkriegszeit ist zu Ende auch für den deutschen Film; das Jahr Null der großen Koalition ist zugleich das Jahr Null des neuen, des jungen deutschen Films“*<sup>404</sup>.

Für den Erfolg und die Qualität des Neuen Deutschen Films sind auch die Gründung der deutschen Kinemathek in Berlin sowie die Installierung einer Filmförderung 1964 mitentscheidend. Das neu eingerichtete „Kuratorium Junger Deutscher Film“ fördert die Branche. 3,5 Millionen Mark werden in Beträgen zu je 300.000 als Förderungen für junge Regisseure und ihr Spielfilm-Debüt ausgegeben. Kristl, Reitz, Kluge, Senft, Herzog nutzen dieses Angebot, 1968 wird das Kuratorium allerdings von den Bundesländern

---

<sup>400</sup> Kluge, Alexander: *Geschichte vom Kino*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 255.

<sup>401</sup> Vgl. Kaes, Anton: *Der Neue Deutsche Film*, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart u. a.: Verlag J.B. Metzler, 1998, S. 566.

<sup>402</sup> Kaes, 1998, S. 567.

<sup>403</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 267.

<sup>404</sup> Hoffmann, 1995, S. 256.

übernommen, der Etat auf 750.000 Mark<sup>405</sup> gekürzt. 1967 wird das erste Filmförderungsgesetz mit der Kinoabgabe verabschiedet, 1974 wird es novelliert. Auch dem Ruf nach Ausbildungsstätten wird das Filmwesen endlich gerecht. 1962 wird an der Hochschule für Gestaltung in Ulm die Abteilung für Filmgestaltung eingerichtet, viele der Oberhausener unterrichten dort, Vlado Kristls im Folgenden besprochener Film „*Der Damm*“ ist der erste an diesem Institut fertig gestellte Spielfilm. Im Herbst 1966 öffnet die Filmakademie in Berlin ihre Pforten, ein Jahr später die Münchner Film- und Fernseh-Akademie.<sup>406</sup>

Kreimeier erkennt drei Strategien, die jene ersten wegbereitenden Regisseure mit vorausahnendem „*Gespür für die kulturellen Umwertungen der Behandlung des ästhetischen Materials angedeihen*“<sup>407</sup> ließen und Innovationen schufen:

- *die Strategie der radikalen Verweigerung durch Formzerstörung* (Kristl)
- *die Strategie der radikalen Reduktion des ästhetischen Materials* (Straub/Huillet)
- *die Strategie der radikalen Prüfung der verbliebenen Chancen* (Kluge)

Der in die Bundesrepublik emigrierte Jugoslawe Vlado Kristl und der Franzose Jean Marie Straub, dessen Drehbücher ausnahmslos von seiner Frau Danièle Huillet geschrieben werden, sind zwei Regisseure, die außerhalb der deutschen Tradition ihr Handwerk lernen. Die ersten Werke, die sie präsentieren, zeugen von einem ungewöhnlichen formalen Rigorismus. Kristls „*Der Damm*“ (1964) erzeugt mit aneinander montierten Bildern, Landschaften, Geräuschen und Gesten absichtsvolles Chaos, das jenes der Welt widerspiegeln soll, er betreibt in seinem Werk „*visuelle Anarchie*“.<sup>408</sup>

Straub und Huillet, die sich schon 1964 mit der antinazistischen Satire „*Machorka Muff*“ hervorgetan haben, verschränken in „*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*“ (1965) anhand eines nicht versöhnten Sohnes die faschistische Vergangenheit mit der bundesrepublikanischen Gegenwart. Ihre nahezu statischen, aufs Wesentlichste reduzierten, asketischen Bilder stehen in gewollter Opposition zur Opulenz der Nazi-Bilder, womit sie radikal mit den gewohnten Sehgewohnheiten des Publikums brechen.<sup>409</sup>

---

<sup>405</sup> Vgl. Grob, 2004, S. 229.

<sup>406</sup> Vgl. Altendorfer, 2004, S. 113 sowie Hoffmann, 1995, S. 267 ff und S. 280.

<sup>407</sup> Kreimeier, Klaus: Rückblick auf ein Biedermeier mit Raketen, in: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1991, S. 16.

<sup>408</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 268.

<sup>409</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 568.

Mit dieser Art der Inszenierung orientiert sich Straub, der Brecht seine größte Inspiration nennt, an dessen Theatertheorie.<sup>410</sup>

„*Chronik der Anna Magdalena Bach*“ (1968) ist jenes Werk Straubs, das am breitesten den Geschmack des Publikums trifft und zugleich jenes, das er schon sehr lange machen wollte, dies bisher aber ablehnte, da ihn ein Produzent an die Person Curd Jürgens als Bach gebunden hätte. Nun dreht er ihn mit Unterstützung des „Kuratoriums Junger Deutscher Film“ und schafft ein aus historischen Tatsachen konstruiertes Essay über das Leben des Komponisten, ausgehend von Tagebucheintragungen seiner zweiten Frau Anna Magdalena. Im Gegensatz zu herkömmlichen Musikfilmen ordnet er die Dramaturgie nicht der Musik unter, orientiert sich vielmehr an ihr. Es ist ein Film über die Lage eines Künstlers in seiner Zeit, durch die Perspektive der Anna Magdalena erhält der Film auch eine sehr individuelle Dimension.

In der Folge dreht Straub den Kurzfilm „*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*“ (1968), eine Dreiecksgeschichte zwischen den Genannten, Fassbinder spielt darin den Zuhälter. Seine weiteren Filme dreht Straub in Italien.<sup>411</sup>

Die reale Zeitrechnung des Neuen Deutschen Films beginnt mit Ulrich Schamoni's „*Es*“ (1966). „*Es*“ ist das ungewollte Produkt einer unkonventionellen Zweierbeziehung, „*Es*“ soll abgetrieben werden. Schamoni bringt Witz und Ideenreichtum in seine Inszenierung, gesellschaftspolitische Dimension erreicht sein Werk noch nicht.

Kurz darauf debütiert Ulrich Schamoni's Bruder Peter mit seinem Film „*Schonzeit für Füchse*“ (1966). Anhand pompös zelebrierter Treibjagden stellt er dieses dem kleinbürgerlichen Milieu gegenüber. Während Gregor die Filme Schamoni's als erfrischend und neu interpretiert, die sich als Versuch eines intelligenten Unterhaltungskinos verstehen lassen<sup>412</sup>, erkennt Hoffmann darin, dass ihnen jene innovative Ästhetik und Aussagekraft, die schließlich Alexander Kluge in sein Schaffen einbringt, nicht zugrunde liegt.<sup>413</sup> Nettelbeck kommt zu dem Schluss, dass Schamoni in letztgenanntem Film „*wie ein Spießler über Spießler spreche*“ und so verdopple, was er anzugreifen vorgibt.<sup>414</sup>

---

<sup>410</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 137.

<sup>411</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 138.

<sup>412</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 130

<sup>413</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 269 f.

<sup>414</sup> Zit. n. Kreimeier, 1991, S. 15.



Hoffmann vergleicht Alexander Kluge, den Gesellschaftstheoretiker der *Frankfurter Schule*, und seine Stellung, die er im Neuen Deutschen Film einnimmt mit dem, was Godard für die *Nouvelle Vague* ist: „sensibelster Seismograph kommender gesellschaftlicher Beben und der hellste theoretische Kopf“.<sup>415</sup> Gerne wird Kluge als „Kopf“, der später noch erläuterte Rainer Werner Fassbinder als „Herz“ dieser Bewegung beschrieben.<sup>416</sup> Neben neuartigen, richtungweisenden Filmen initiiert er, gemeinsam mit Edgar Reitz, innovative Verbesserungen in der Filmpolitik.<sup>417</sup>

Kluges „*Abschied von gestern*“ (1966) ist sein erster Spielfilm, die Hauptrolle spielt seine Schwester. „*Abschied von gestern*“ handelt von der Jüdin Anita G., die von der DDR in die Bundesrepublik kommt und dort versucht, eine neue Heimat zu finden, was aber misslingt. Sie wechselt Berufe, Wohnungen und Liebhaber, flieht vor Zimmerwirtinnen und der Polizei und bringt schließlich im Gefängnis ein Kind zur Welt.<sup>418</sup> Der Titel ist ironisch gemeint, denn einen „*Abschied von gestern*“ gibt es nicht, Geschichte ist einer Kontinuität unterworfen.<sup>419</sup> Anitas Odyssee ist bruchstückhaft, mitunter beinahe dokumentarisch erzählt, macht immer wieder Sprünge, schiebt Zitate und Postkartenbilder sowie Musikstücke als Erinnerungen ein, enthält Zwischentitel. Mit seiner Filmsprache versucht Kluge, im Zuschauer Assoziationen zu wecken, seine Phantasie anzuregen.<sup>420</sup>

Auf den Filmfestspielen in Venedig erhält Kluges Debütfilm acht Preise, darunter auch den Spezialpreis der Jury.<sup>421</sup>

„Anita G. in ‘*Abschied von gestern*’: eine Vision des Aufbruchs, der nirgendwo hinführt, des Widerstands, der unentwegt scheitert, eine Vision vom Überleben in der Niederlage. Sicherlich die Ikone im bundesdeutschen Kino der sechziger Jahre.“<sup>422</sup>

„*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*“ (1968) ist allegorischer, weniger leicht zu erschließen als dessen Vorgänger. Er handelt von einer Zirkusdirektorin, die einen Reformzirkus schaffen möchte, in dem die Phantasie über dem Leistungsprinzip steht, sie stößt auf Schwierigkeiten und kapituliert schließlich vor diesen. Kluges Film lässt sich

---

<sup>415</sup> Hoffmann, 1995, S. 361.

<sup>416</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 362.

<sup>417</sup> Gregor, Ulrich: Geschichte des Films ab 1960. München: C. Bertelsmann Verlag, 1978, S. 133.

<sup>418</sup> Vgl. Gmür, Leonhard H. u.a.(Hrsg.): Kino- und Filmlexikon. rondomedia Marketing & Vertriebs GmbH, 2008,

<sup>419</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 568.

<sup>420</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 133.

<sup>421</sup> Vgl. Gmür, 2008, CD-Rom: Stichwort: „Abschied von gestern“.

<sup>422</sup> Grob, Norbert: Film der sechziger Jahre, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004, S. 207.

verstehen als „*selbstkritische Reflexion über das neue deutsche Kino und seine Schwierigkeiten*“<sup>423</sup>, die ratlos in der Kuppel sitzenden Artisten erzählen von der Situation des „*Künstlers im kapitalistischen Gesellschaftssystem*“.<sup>424</sup>

Text und Bild sind mit Zwischentiteln und Off-Kommentaren spielerisch in eine Collage montiert<sup>425</sup>, wiederum soll sich der Film erst im Kopf des Zuschauers zusammensetzen, denn:

„... er ist nicht ein Kunstwerk, das auf der Leinwand für sich lebt. Der Film muss deswegen mit den Assoziationen arbeiten, die [...] vom Autor im Zuschauer ausgelöst werden [...] Das fordert eine indirekte Methode, bei der das, was nachher im Kopf vorgestellt werden soll, niemals direkt abgebildet wird.“<sup>426</sup>

Kluge dreht zwischen seinen Langfilmen immer wieder Kurzfilme, zum Teil sind dies Vorstudien für weitere Projekte. Um 1970 widmet er sich in einigen Filmen<sup>427</sup> dem Science-Fiction-Genre, ausgehend von dem Denken, dass sich dies besonders gut als Metapher für aktuelle gesellschaftliche Probleme eigne, er wird vom Publikum aber nicht verstanden. Mit „*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*“ (1974) kehrt er wieder in die Gegenwart zurück, der Film, gedacht als Lehrstück über den Emanzipationsprozess“ stößt jedoch auf Widerstände. Zu sehr scheitert seine Protagonistin darin. Mit „*In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*“ (1975) entwerfen Alexander Kluge und Edgar Reitz „*ein im Grunde gespenstisches Bild von den Zuständen in der Bundesrepublik: ständig schlägt eine ritualisierte Kollektivfröhlichkeit in Brutalität um*“<sup>428</sup>. Die beiden verflechten vier voneinander unabhängige, teils fiktive, teils dokumentarische, teils metaphorische Handlungsstränge: eine die Bundesrepublik ausspähende DDR-Agentin, eine ihre Männer bestehende „Beischlafdiebin“, Aktionen der Polizei gegen illegale Hausbesetzer sowie der Karneval.<sup>429</sup>

Volker Schlöndorff, ausgebildet in Paris als Assistent von Louis Malle und Alain Resnais, scheint unter den Regisseuren des Neuen Deutschen Films derjenige zu sein,

„*der am souveränsten über die Ausdrucksmittel einer modernen Filmsprache verfügt, obwohl er nicht so sehr die Durchsetzung eines bestimmten Entwurfs von Film*

---

<sup>423</sup> Gregor, 1978, S. 134.

<sup>424</sup> Hoffmann, 1995, S. 271.

<sup>425</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 568.

<sup>426</sup> Alexander Kluge über diesen Film, zit. n.: Hoffmann, 1995, S. 271.

<sup>427</sup> z.B. „Der große Verhau“ (1969/70), „Willy Tobler und der Untergang der 6. Flotte“ (1971)

<sup>428</sup> Gregor, 1978, S. 135.

<sup>429</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 134 ff.

*anzustreben scheint, sondern sich um die Kommunikation mit einem breiteren Publikum und um die Ausnutzung der (verbliebenen) Möglichkeiten des Kino-Marktes bemüht.* <sup>430</sup>

„Der junge Törless“ (1966), verfilmt nach Robert Musils Romanvorlage, ist Schlöndorffs Debütfilm. Er schildert das Leben in einem Jungeninternat am Vorabend des Ersten Weltkriegs und die gleichsamer Abstoßung und Faszination des Jungen Törless vor der Gewalt, die seine „zu Herrenmenschen disponierten Kameraden“ <sup>431</sup> dem jüdischen Jungen Basini in der Dachkammer antun. „Mitschuld besteht nicht nur im Mitmachen, sondern auch im Dulden“ <sup>432</sup>, ist die Aussage, die Schlöndorff darin macht. Es ist

*„die Geschichte der vielen intellektuellen Mitläufer im Nationalsozialismus, die ohne einzugreifen den Greuelthaten zugesehen haben.“* <sup>433</sup>

Einige Jahre später, 1980, erhält Schlöndorff für die Verfilmung von Günter Grass' „Die Blechtrommel“ (1979) einen Oscar für den besten ausländischen Film. <sup>434</sup>

Haro Senfts „Der sanfte Lauf“ (1966) thematisiert als Thema der Gegenwart die Kluft zwischen den Generationen. Anhand eines jungen Mannes, der sich von seinem künftigen Schwiegervater nicht in die Wohlstandsgesellschaft integrieren lassen will, stellt er zwei Seiten gegenüber: die Jungen, die noch ihren Weg suchen und die Alteingesessenen, die die Schalthebel der Macht bedienen. <sup>435</sup>

Edgar Reitz, der häufig mit Kluge zusammenarbeitet, bringt 1967 seinen ersten Spielfilm „Mahlzeiten“ heraus. Auch er arbeitet mit Fragmenten, Off-Erzählstimme und Zwischentiteln, hält aber mehr als vergleichsweise Kluge an der linearen Handlung fest. Anhand eines Ehepaares und ihrer Beziehung, deren Ende im Selbstmord des Mannes manifestiert wird, erzählt der Film von der Verwirklichung von Träumen, vom Scheitern und von Abhängigkeiten. Mit „Geschichten vom Kübelkind“, die Reitz 1970 gemeinsam mit Ula Stöckl dreht, betreten die beiden filmisches Neuland. 22 Episoden, in einer Länge zwischen einer und 25 Minuten, erzählen die Geschichte des Mädchen, das im Mittelpunkt steht: das Kübelkind, buchstäblich wie allegorisch geboren in der Mülltonne. Das Mädchen, eine Außenseiterin, kommt zu Pflegeeltern. Während es eine Menge

---

<sup>430</sup> Gregor, 1978, S. 132.

<sup>431</sup> Hoffmann, 1995, S. 272.

<sup>432</sup> Hoffmann, 1995, S. 273.

<sup>433</sup> Kaes, 1998, S. 568.

<sup>434</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 570 f.

<sup>435</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 130.

phantastische Abenteuer erlebt, mit D'Artagnan und Al Capone, fließen immer wieder auch kritische zeitgenössische Beobachtungen in die Handlung ein.<sup>436</sup>

Heimat ist ein Thema, das viele der neuen jungen Regisseure aufnehmen<sup>437</sup>, der alte Heimatfilm der 1950er Jahre fordert sie heraus. Reitz setzt sich wohl am intensivsten damit auseinander, 1984 bringt er den 16stündigen Film „Heimat“ heraus. „Heimat“ ist die von 1919 bis 1982 umfassende Chronik des fiktiven Dorfes Schabbach. Reitz versucht darin Geschichte fragmentarisch anhand von persönlichen Geschichten zu erzählen.<sup>438</sup> In einem Interview äußert er zu seinem Film:

*„Wir Deutsche tun uns schwer mit unseren Geschichten. Selbst jetzt, 40 Jahre nach dem Krieg haben wir davor Angst, daß unsere kleinen persönlichen Geschichten uns an unsere Nazi-Vergangenheit erinnern, und wir an unsere massenhafte Mitwirkung im Dritten Reich denken müssen.“<sup>439</sup>*

Im Fernsehen läuft „Heimat“ schließlich als elfteilige Serie, mittlerweile hat Reitz sie zu einer Trilogie mit Epilog und Prolog erweitert. Die Kritik überschüttet Reitz' Werk mit Lob:

*"Würde ein Lebewesen von einem fernen Planeten uns die Frage stellen, welche Filme man sehen müsste, um Auskunft zu bekommen über Deutschland im 20. Jahrhundert, so würde der Heimat-Zyklus von Edgar Reitz wohl zu den wichtigsten Empfehlungen gehören."<sup>440</sup>*

Der Damm ist längst gebrochen, weitere Namen bereichern die Spielpläne und die Entwicklung des Film: Peter Lilienthal, der abenteuerliche Moralist, Georg Moore mit seiner Sozialkritik, Hans Jürgen Syberberg, der immer wieder mit Assoziation und Montage arbeitet, Will Tremper, der Geschichten von der Straße und aus der Zeitung entnimmt, Roland Klick, paroxystischer Geschichtenerzähler, der die Magie im Unterboden versteckt, Klaus Lemkes Genrefarcen, die von ihrer Unfertigkeit leben, Rudolf

---

<sup>436</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 136 f.

<sup>437</sup> z.B. alle 1971: „Jaider – der einsame Jäger“ (R: Volker Vogeler) „Ich liebe dich – Ich töte dich“ (R: Uwe Brandner), „Mathias Kneissl“ (R: Reinhard Hauff), „Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Krombach“ (R: Volker Schlöndorff), „Im Lauf der Zeit“, (R: Wim Wenders, 1976), „Servus Bayern“ (R: Herbert Achternbusch, 1978), „Albert – Warum?“ (R: Josef Rödel, 1979)

<sup>438</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 356 f.

<sup>439</sup> Kaes, 1998, S. 571.

<sup>440</sup> Pflaum, Hans-Günther: Bocksgesang um die Loreley. 21.09.2004: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/253/405031/text/> (Zugriff: 30.04.2009)

Thomes Männerphantasien über Mann-Frau-Beziehungen, Werner Schroeters an der Oper orientierten Filme.<sup>441</sup>

Eine Gemeinschaftsproduktion von elf Regisseuren des Neuen Deutschen Films, die sehr schnell auf das politisch und gesellschaftlich Brisante reagiert und den Terrorismus und seine Auswirkungen zum Thema macht, ist „*Deutschland im Herbst*“ (1978). Unter anderem Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz und Alexander Kluge reagieren in zu einem Spielfilm montierten Episoden auf die Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer durch die RAF, Mogadischu und die Selbstmorde der Terroristen in Stammheim.<sup>442</sup> Hans C. Blumenberg äußert in seiner Kritik dazu, dass dieser Film

*„ein Modell für eine unabhängige Kino-Arbeit werden [könnte]: die spontane Reaktion einiger Regisseure auf jene Ereignisse, die Deutschland im letzten Oktober erschütterten, nicht gefiltert durch die Kompromisse des Gremien-Kinos, schnell und billig hergestellt, eine gerade in ihrer Unausgewogenheit wichtige Mischung aus Zorn und Satire, Selbstmitleid und Reflektion, dokumentarischer Direktheit und Spielfilm-Versuch.“<sup>443</sup>*

Frauen sind in der Bundesrepublik bislang, abgesehen von marginalen Ausnahmeerscheinungen, wie etwa einer hier nicht kommentierten Leni Riefenstahl, vorrangig im Schauspielbereich tätig. Spätestens im Zuge der 68er-Bewegung drängen auch sie hinter die Kamera, wollen nicht nur darstellen, sondern Film mit ihrem feministischen Blick erzählen. 1974 erscheint „*Frauen und Film*“, die erste feministische Filmzeitschrift in Europa, Helke Sander ist eine der Mitherausgeberinnen.<sup>444</sup>

Ula Stöckls „*Neun Leben hat die Katz*“ (1969) ist einer der ersten feministischen Filme in der Bundesrepublik überhaupt, ein aus Episoden und Fragmenten zusammengesetztes Porträt verschiedener Frauenfiguren, die, ausgehend von unterschiedlichen Ansätzen, den

---

<sup>441</sup> Vgl. Grob, 2004, S. 232 ff. sowie Lenssen, Claudia: Film der siebziger Jahre, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004, S.252 ff.

<sup>442</sup> Vgl.

<http://www.filmportal.de/df/ce/Uebersicht.....EFF4418E07B442349AC9CEACC84FACE8.....html> (Zugriff: 30.04.2009)

<sup>443</sup> Blumenberg, Hans C.: „Deutschland im Herbst“. Die Zeit, 10.03.1978, in: <http://www.filmportal.de/df/66/Artikel.....F064C31E03739D08E03053D50B3735F0.....html> (Zugriff: 30.04.2009)

<sup>444</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 576.

Willen zur Veränderung ihrer Situation, die Hoffnung auf ein gestärktes Selbstbewusstsein als Basis gesellschaftlicher und individueller Emanzipation gemeinsam haben.<sup>445</sup>

Besonders im Soziologischen Kino treten Frauen auf breiter Ebene in das Regie-Fach ein. Die Filme, dokumentarische wie fiktive, erhalten den Genrebegriff des Arbeiterfilms. Sie sind angesiedelt im Zwiespalt des individuellen Anspruchs auf Glück und dem Nutzen und der Arbeit des Einzelnen für die Gesellschaft, oft thematisieren sie auch deren Unvereinbarkeit. Helke Sander dreht 1971 „*Eine Prämie für Irene*“, 1977 ihren bekanntesten Film „*Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers*“, Ingrid Oppermann, Johanna Kootz und Gisela Steppke machen 1975 „*Frauen – Schlusslichter der Gewerkschaft*“, Helma Sanders-Brahms 1971 „*Die industrielle Reservearmee*“, 1975 den im Gastarbeitermilieu spielenden Film „*Shirins Hochzeit*“.<sup>446</sup>

Elfi Mikesch, Monika Treut und Ulrike Ottinger sind Teil einer alternativen Filmszene, die sich, angelehnt an den europäischen und amerikanischen Underground-Film, im Berlin der 1970er Jahre etabliert. In ihren Werken, die zumeist auf schwul-lesbischen Festivals in New York mehr Anklang finden als im deutschen Kino, präsentieren sie alternative Lebensentwürfe. Sie kritisieren die konventionelle Darstellung der Frau durch den männlichen Blick als passives Objekt, stellen sich bewusst gegen von Männern gemachte, melodramatische Frauenfilme, bringen Themen wie Diskriminierung, Gleichstellung und Abtreibung in den Vordergrund ihrer Filme. Oft bewegen sich ihre feministischen Arbeiten an der Schnittstelle von Avantgarde- und experimentellem Film.<sup>447</sup>

Margarethe von Trotta, die 1975 bei Schlöndorffs<sup>448</sup> „*Katharina Blum*“ mitarbeitet, dreht mit „*Das zweite Erwachen der Christa Klages*“ (1978) ihren ersten eigenen Film, 1981 folgt „*Die bleierne Zeit*“. In ersterem werden drei sehr unterschiedliche Frauen, eine Bankräuberin, ihre Geisel und deren Freundin, zu überraschenden, emanzipatorischen Entscheidungen gezwungen<sup>449</sup>, der zweite erzählt, in Anlehnung an die RAF-Terroristin Gudrun Ensslin und ihre Schwester, die Geschichte von Geschwistern, von denen eine mit radikalen Mitteln für Änderungen in der Gesellschaft eintritt, die andere Gewalt ablehnt, für eine feministische Zeitung arbeitet und auf diesem Weg Veränderung bewirken will.

---

<sup>445</sup> Vgl. Gmür, 2008, CD-Rom, Stichwort: „*Neun Leben hat die Katz*“.

<sup>446</sup> Vgl. Lenssen, 2004, S. 263 f.

<sup>447</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 575 f.

<sup>448</sup> Trotta und Schlöndorff sind zu diesem Zeitpunkt verheiratet.

<sup>449</sup> Vgl. Lenssen, 2004, S. 256 f.

Der Entfremdung der beiden folgt eine Annäherung, als die eine im Gefängnis landet. Nach deren überraschendem Tod setzt die andere alles daran, die Umstände aufzuklären.<sup>450</sup>

Jutta Brückners „*Hungerjahre*“ (1980) beschreibt das Aufwachsen eines jungen Mädchens in der Bundesrepublik der frühen 1950er Jahre. Das individuelle Moment, die Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens, korrespondieren mit der deprimierenden Atmosphäre zwischen Wirtschaftswunder und Verdrängung, dringen ein auch in das private Leben. Die völlige Entfremdung des Mädchens gipfelt in dessen Selbstmordversuch.<sup>451</sup>

In „*Deutschland, bleiche Mutter*“ (1979) erzählt Helma Sanders-Brahms das Leben ihrer Mutter zwischen 1939 und 1955 aus der Tochterperspektive. Sie greift darin Geschlechterverhältnisse, die Mutter-Tochter-Beziehung sowie eine Kritik am Patriarchat auf und setzt diese, formal sparsam und mit Off-Kommentar, in den Kontext des Krieges und der Nachkriegszeit. Unter Vermeidung des männlichen Blicks und mit einem Hinschauen auf geschlechtsspezifische Lebenserfahrungen – Aufwertung der Frau durch den Krieg in ihrer sozialen Rolle und Entwertung der Errungenschaften und Leistungen durch Männer nach dessen Ende – erzählt sie eine Geschichte vom Krieg und seinen Folgen, die so noch nicht thematisiert worden ist.<sup>452</sup>

Der Rollenkonflikt ist Helke Sanders Leitmotiv in „*Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers*“. In Fragmenten wird die Geschichte einer Frau und ihrer Rollen in Berlin erzählt. Sie ist alleinerziehende Mutter, professionelle Fotografin, Geliebte und Feministin. Das geteilte Berlin ist Metapher für die Reduziertheit der Möglichkeiten in einer geteilten Gesellschaft, die in allen Facetten aus Gemeinsamkeiten und Unterschieden besteht.<sup>453</sup>

*„Ein Berlin-Film und ein Film über eine Frau unter dem Einfluß des Lebens in dieser Stadt: spröde auf den ersten Blick, aber auf den zweiten von einem erstaunlichen Reichtum des Details, der Phantasie, der Ironie. Große Konzentrationskraft und spielerische Offenheit, die Vielfalt filmischer, essayistischer Mittel, vor allem die Konsequenz und Stringenz, mit denen hier das Mosaik eines Doppelporträts [...] sich bewußt lückenhaft zusammensetzt, machen ihn (für mich) zum schönsten, wichtigsten, erfahrungsreichsten Film des bisherigen Festivals.“<sup>454</sup>*

---

<sup>450</sup> Vgl. Gmür, 2008, CD-Rom, Stichwort: „*Die bleierne Zeit*“.

<sup>451</sup> Vgl. Gmür, 2008, CD-Rom, Stichwort: „*Hungerjahre*“ sowie Kaes, 1998, S. 577.

<sup>452</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 576.

<sup>453</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 576.

<sup>454</sup> Wolfram Schütte, Fankfurter Rundschau, zit. n.: Gmür, 2008, CD-Rom, Stichwort: „*Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers*“.

Neue, überaus bedeutende Stars wachsen heran: Rainer Werner Fassbinder, „*Regisseur der Innenräume und der Groteske*“, Werner Herzog, „*Regisseur der Stille und des Unheimlichen*“, Wim Wenders, „*Regisseur der Landschaft und der Melancholie*“<sup>455</sup>.

Werner Herzog, dessen Filme zumeist an exotischen Orten spielen, in Griechenland, Brasilien, Peru oder der Sahara, ist ein ausgesprochener Einzelgänger in der deutschen Filmszene und so sind es auch seine Filme.

*„Meine Filme kann man schwer in eine Strömung hier einordnen, insofern bin ich allein und werde auch weiterhin allein arbeiten. [...] Meine Filme sind aus einer sehr starken Faszination entstanden und ich weiß, daß ich da Sachen gesehen habe, die man noch nicht gesehen hat und noch nicht kennt.“*<sup>456</sup>

Herzogs Hang zum Exotischen und Phantastischen ist nicht nur ein Kunstgriff, er impliziert zugleich eine Kritik:

*„Herzogs Zuwendung zu den Traditionen des Exotischen und des Primitivismus impliziert eine radikale, oftmals apokalyptische Kritik an westlicher Zivilisation und instrumenteller Vernunft.“*<sup>457</sup>

„*Lebenszeichen*“ (1967) ist sein Erstlingswerk im Langfilm. Es erzählt die Geschichte des Soldaten Stroszek, der während des Zweiten Weltkriegs auf eine griechische Insel abkommandiert wird, um eine Zitadelle zu bewachen. Dort, zur Untätigkeit verbannt, bricht er schließlich aus seiner Passivität aus und beginnt in einem Amoklauf Raketen auf das Dorf und in die Sonne zu schießen.

„*Vom Land des Schweigens und der Dunkelheit*“ (1971) ist ein Dokumentarfilm, er beobachtet darin die Sinnenseindrücke von Taubstumm-Blinden. Auch wenn sich Mitgefühl erahnen lässt, ist hier doch auch sehr stark Herzogs Distanz zu spüren<sup>458</sup>, er gebraucht die dargestellten Personen „*als Metaphern in einer apokalyptischen Welt und damit als Objekt*“<sup>459</sup>.

„*Aguirre, der Zorn Gottes*“ (1973) gilt als Herzogs Meisterwerk und als sein typischster, nichts zuletzt deswegen, weil er darin unter anderem zwei Klischees, die sich das Ausland von Deutschen macht, verbindet: „*das romantische Bild des Träumers und Rebels mit dem fanatischen des faschistisch-wahnsinnigen Übermenschen*“<sup>460</sup>. Don Lope de Aguirre,

---

<sup>455</sup> Altendorfer, 2004, S. 113 f.

<sup>456</sup> Zit. n.: Gregor, 1978, S. 142.

<sup>457</sup> Kaes, 1998, S. 573.

<sup>458</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 145 f.

<sup>459</sup> Gregor, 1978, S. 146.

<sup>460</sup> Hoffmann, 1995, S. 573.



gespielt von Klaus Kinski, dringt um 1560 mit seinen Truppen in die unberührte Natur der Indios im Amazonas-Gebiet ein. Er will das sagenumwobene Königreich El Dorado erobern, findet es aber nicht. Er krönt einen Edelmann zum Kaiser von Peru, erklärt das spanische Königreich für abgesetzt, sich selbst ernennt er zum Zorn Gottes. Mit seinen noch verbliebenen Soldaten lässt er sich, weiter auf der Suche, den Amazonas flussabwärts treiben, langsam an den Entbehrungen, Fieber und den vergifteten Pfeilen der Indios zugrunde gehend.<sup>461</sup>

*„Der Film parodiert Kolonialismus ebenso wie Imperialismus und Faschismus, er nimmt aber auch Aguirres unerschütterlichen Glauben an El Dorado, an das Paradies und die Utopie, als Faszinosum ernst.“<sup>462</sup>*

„Jeder für sich und Gott gegen alle“ (1974), die Geschichte des Findlings Kaspar Hauser, ist laut Gregor Herzogs

*„stärkster und einheitlichster Film. [...] Die Parteinahme für ein benachteiligtes, zerstörtes Individuum war selten bei Herzog so spürbar wie hier; noch nie wurde von ihm das Leiden eines einzelnen so sehr in seiner gesellschaftlichen Bedingtheit gesehen; am Fall Kaspar Hauser wird wie in einem Brennspeigel die ganze Heuchelei und der rücksichtslose Egoismus einer auf Privilegien und Hierarchien beruhenden Gesellschaft offenbar.“<sup>463</sup>*

Herzog ist der fanatischste unter den drei genannten Regisseuren. Seine Entschlusskraft, Filmprojekte gegen alle Widerstände durchzusetzen, ist legendär. „Fitzcarraldo“ (1982), die vierte Zusammenarbeit Herzogs mit Klaus Kinski, ist das größte Zeugnis dieser Besessenheit. Eine vierjährige Drehzeit, zahlreiche verletzte Mitarbeiter und mannigfache Wutausbrüche zwischen Kinski und Herzog begleiten dieses Projekt, das oft kurz vor dem Aus steht. Der Film handelt vom opernnärrischen und irischstämmigen Fitzcarraldo, der davon träumt, die italienische Oper nach Iquitos, das peruanische Amazonasgebiet, zu bringen. Dort möchte er ein Opernhaus bauen und Enrico Caruso singen hören. Um den Bau zu finanzieren, organisiert er ein Dampfschiff, mit dem er Kautschuk-Handel betreiben will. Da der Fluss teilweise unpassierbar ist, lässt Fitzcarraldo zunächst eine Schneise in den Urwald schlagen, um in der Folge das Schiff über den Berg und durch den Urwald zu hieven. Die Indios opfern schließlich das Schiff dem Wasser, um die Flussgeister zu besänftigen, Fitzcarraldo gelingt es am Ende aber doch, in Iquitos eine Opernaufführung zu inszenieren. Das Unvorstellbare an der Szene mit dem Dampfer im

<sup>461</sup> Vgl. Gmür, 2008, CD-Rom: Stichwort: „Aguirre, der Zorn Gottes“.

<sup>462</sup> Kaes, 1998, S. 574.

<sup>463</sup> Gregor, 1978, S. 146.

Urwald ist, dass es sich bei diesem um keine Attrappe, sondern tatsächlich um ein reales Schiff handelt. Seine Darsteller sind in dieser Szene wie auch in anderen aufs Äußerste physisch und psychisch gefordert, Herzog erwartet von allen, absolut an ihre Grenzen zu gehen.<sup>464</sup>

Wim Wenders' Werk erzählt von seiner eigenen, langen Suche nach individueller wie künstlerischer Identität, seine Orientierungsmarken findet er zuerst in der Rockmusik und im amerikanischen Kino, später geht er eine langjährige Zusammenarbeit mit seinem Freund Peter Handke ein. Von „*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*“ (1971) bis „*Der Himmel über Berlin*“ (1987) arbeitet er häufig nach handkescher Vorlage.

Wenders' Filme, zumeist Roadmovies, erzählen von Grenzerfahrungen, von der Suche nach einem Menschen, einem Ort, einem Zustand.<sup>465</sup>

*„Die bewusst phänomenologische Vagheit der Wenderschen Identitätssuche nach einem Ort, an dem anzukommen und zu bleiben sich lohnt – bei einem Menschen, den man liebt, [...] dann die fortgesetzte Reflexion des Künstlers im Spiegel seines Mediums; [...] schließlich der wiederholte ästhetische Dialog, den seine Arbeiten mit den Filmen Fords und Ozus, mit Stadtlandschaften und Naturlandschaften führen –, das macht Wim Wenders' schweigsames und unaufgeregtes, kühl kalkuliertes und hochartifizielles Werk zu einer der vieldeutigsten Projektionsflächen für die Wünsche und Ängste, die Sehnsüchte und die Lebensutopien seiner Generation.“<sup>466</sup>*

Wim Wenders ist einer der ersten Absolventen der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film, schon in seinen ersten Kurzfilmen entwickelt er dort seinen Stil. „*Summer in the City*“ (1971) ist sein erster Langfilm. Er handelt von einem Mann, der aus dem Gefängnis kommt und der Frage, wie es danach weitergeht. Viele lange Fahrten mit dem Auto und der S-Bahn, ohne scheinbares Ziel, erzählen von dieser Suche nach Orientierung. Auch in „*Die Angst der Tormanns beim Elfmeter*“ greift er diese Fahrten wieder auf, dieses Mal reist sein Held, ein Torwart ohne Vergangenheit, nachdem er einen quasi zufälligen Mord begangen hat, zu einer Bekannten in die Provinz.<sup>467</sup>

Wenders' Faszination und Skepsis für Amerika, die Spannungen und Unterschiede zwischen den USA und Europa und auch Freundschaft sind neben der Suche und dem Reisen zentrale Motive in seinem Werk. Sehr oft üben seine Protagonisten Berufe aus, die

---

<sup>464</sup> Vgl. Reitz, Edgar: Das Jahrhundert des Kinos - 100 Jahre Film. Edition 1: Die Nacht der Regisseure. VHS, Absolut Medien, 1999.

<sup>465</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 359 f.

<sup>466</sup> Hoffmann, 1995, S. 360.

<sup>467</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 152.

seinem eigenen nahestehen, die sich mit Bildern beschäftigen, der gewählte Einsatz von Rockmusik wie mitunter auch der Rückgriff auf Schwarz-Weiß sind weitere seiner Erzählcharakteristika. „*Alice in den Städten*“ (1974) vereint all diese Themen in sich, „*es ist ein leiser, bei aller Gemächlichkeit enorm konzentrierter Film - einer der besten deutschen Filme seit Jahren*“.<sup>468</sup> Ein Fotojournalist soll für einen deutschen Verlag eine Reportage über die USA machen. Er durchfährt sie, kann aber keine Motive finden, er hat den Bezug zu sich und den Bildern verloren. Er beschließt, die Reise abubrechen und zurückzukehren. Am New Yorker Flughafen trifft er eine Frau mit ihrer kleinen Tochter, Alice. Er verbringt die Nacht mit der Mutter, doch am nächsten Morgen ist sie verschwunden, ihre Tochter hat sie dagelassen und auch eine Notiz, auf der steht, dass sie einander in ein paar Tagen in Amsterdam treffen. Dort taucht die Frau allerdings nicht auf. Unfreiwillig Reisegefährten geworden, machen sich die beiden auf, des Mädchens Großmutter zu suchen, doch das Kind weiß weder den Namen der Großmutter noch die Anschrift ihres Hauses. Es hat nur ein Bild davon. Eine Reise durch das Ruhrgebiet beginnt und auch die Freundschaft zwischen dem Mann und Mädchen.<sup>469</sup>

Auch „*Im Laufe der Zeit*“ (1976) enthält viele dieser Elemente. Es erzählt die Freundschaft zweier Männer, zugleich ist es die Ode und die Hoffnung auf ein gutes Kino. Ein entlang der DDR-Grenze fahrender Kinomechaniker, ein Filmbesessener, reist durch die Provinz, um Vorführapparate zu erneuern. Kamikaze stößt zu ihm und begleitet ihn für einige Zeit auf seinem Weg. Die Kinos der Provinz, die sie sehen, sind verstaubt, heruntergekommen, können sich oft nur noch mit Pornofilmen über Wasser halten. Wie die Kinos und die Filme werden auch die Zuschauer dargestellt, nichts wird verschönert, nichts romantisiert. Eines Tages kommt der Mechaniker in einen Ort, in dem die Kinobesitzerin ihr Kino, „Die weiße Wand“, geschlossen hat. Dies ist ein Protest gegen die Verdummung der Filme, die nur noch zur Betäubung dienen. Sollten eines Tages aber wieder bessere Filme gemacht werden, so wird sie ihre Hüllen wieder von den Projektoren nehmen und diese vorführen.<sup>470</sup> Es ist die Hoffnung auf ein besseres Kino, die dahinter steht:

*„Das ist die Sehnsucht, die hinter dem Film steht. Eine weiße Wand ist für mich etwas, wo man wieder etwas Neues draufwerfen kann. Das ist für mich die Utopie, die in dem Film drin ist.“*<sup>471</sup>

---

<sup>468</sup> Peter Buchka, SZ, 114/75, zit. n.: Gmür, 2008, CD-Rom, Stichwort: „*Alice in den Städten*“.

<sup>469</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 152.

<sup>470</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 153 f.

<sup>471</sup> Wim Wenders über seinen Film, zit. n.: Gregor, 1978, S. 154.

„Paris, Texas“ (1984), nach einem Drehbuch von Sam Shepard, spielt wiederum in den USA. Travis, ein verstörter Mann, will seinen kleinen Sohn zur Mutter nach Houston bringen. Die erste Hälfte dieses Films ist wiederum ein Roadmovie, im zweiten Teil wird er statisch, spielt in der Peepshow-Kabine. Durch einen einseitigen Spiegel führen Mann und Frau einen Dialog über ihr Scheitern. Mit „Der Himmel über Berlin“ (1986/87) kehrt Wenders in die Heimat zurück, in „Bis ans Ende der Welt“ (1991) erzählt er wiederum ein Roadmovie, das in neun Ländern auf vier Kontinenten spielt und von der Sucht nach Bildern handelt. Mit „Buena Vista Social Club“ (1998), einem Dokumentarfilm über die kubanischen "soneros"-Musiker der 1930er bis 1950er Jahre, geht Wenders seiner Affinität für Musik nach, „The Million Dollar Hotel“ (1999) stellt wiederum gestrandete Gestalten in seinen Mittelpunkt. „Don't Come Knocking“ (2005) setzt einen vorläufigen Schlusspunkt in seinem Schaffen. Sam Shepard, der Drehbuchautor von „Paris, Texas“, ist es, der darin durch amerikanische Landschaften stapft und neben seiner Identität auch noch Menschen findet, bei denen es sich zu bleiben lohnt.<sup>472</sup>

Rainer Werner Fassbinder gilt als das „Herz“<sup>473</sup> des Neuen Deutschen Films, nicht zuletzt wegen der Fruchtbarkeit seiner Schaffenskraft. Über vierzig Filme und Fernsehproduktionen sind das Resultat einer 15-jährigen Schaffensperiode. Zugleich gilt er als „Gewissen der Nation“<sup>474</sup>, da er in seinen Filmen all die Themen anspricht, die sich aus dem unvermeidlichen Konflikt des kollektiven Verdrängens in der Nachkriegszeit ergeben.<sup>475</sup>

Fassbinder nimmt, nach zwei Kurzfilmen 1965, den Weg zum Film über das Theater. 1967 wird er Teil einer Gruppe, die sich „action-theater“ nennt. Als diese 1968 zerfällt, gründen er und weitere Verbleibende das „antiteater“, das zugleich eine Künstlerkommune ist. Zunächst arbeitet Fassbinder als Schauspieler, in der Folge bearbeitet und inszeniert er Stücke, beginnt schließlich selbst zu schreiben. Sein erstes Stück ist „Katzelmacher“ (1970). Wenngleich er dem Theater weiterhin treu bleibt und immer wieder Stücke für die Bühne inszeniert, steht ab 1969 seine Filmarbeit im Vordergrund. Seine Hauptdarsteller

---

<sup>472</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 574 f. sowie Gmür, 2008, CD-Rom: Stichwort: „Wenders, Wim“.

<sup>473</sup> Hoffmann, 1995, S. 362.

<sup>474</sup> Kaes, 1998, S. 577.

<sup>475</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 578.

sind die aufeinander eingespielten, homogenen Mitglieder des „antiteaters“,<sup>476</sup> bis die Künstlerkommune, nach zehn Filmen, zwei Hörspielen und vier Theaterproduktionen in nur eineinhalb Jahren, Ende 1970 zerfällt. Sie zerfällt auch an der Person Fassbinders selbst – er ist zu dominant in seiner Schaffenswut und dem Vorsprung, den er gegenüber den anderen hat.<sup>477</sup> Hanna Schygulla fasst als Sprecherin der Gruppe deren Zerfallen in Worte:

*„Im Zentrum des antiteaters steht Fassbinder. Der hat etwas, das die anderen nicht haben, aber gerne haben möchten: Initiative – er macht. Um diesen Kern lagern die anderen als abhängige Teile. Wo Abhängigkeit ist, gibt es Unterwerfung und Benutzung. Wer benützt hier wen? Um diese Frage drückt man sich. Alle gemeinsam produzieren sie ein Weltbild, sein Weltbild.“<sup>478</sup>*

Fassbinders Arbeit lässt sich nur schwer in eine Kategorie einordnen, sie lebt vom Variieren von und Experimentieren mit Methoden. Er hat eine Affinität für französische Gangsterfilme ebenso wie für das amerikanische Kino, vor allem die Filme Douglas Sirk's. Das Melodrama ist sein bevorzugtes Genre, das Spiel mit Emotionen und Utopien, aber auch deren Verhöhnung. Seine Helden sind oftmals Vertreter gesellschaftlicher Randgruppen, Homosexuelle oder Gastarbeiter, oft sind es auch Menschen des „normalen Alltags“. Theatralische Stilisierung und Überzeichnung sind Mittel, mit denen er immer wieder arbeitet. Mehr als etwa Straub, den er bewundert, hält er an linearen Erzählstrukturen fest, stellt den Anspruch an das Kino, auch publikumswirksam zu sein, nimmt das Bedürfnis nach Unterhaltung ernst, ohne jedoch ins Profane abzurutschen und schafft es so auch, das Autorenkino der Intellektuellen aus seiner Isolation heraus zu holen.<sup>479</sup> Realität und Integrität seiner Helden und deren kompromissloses Festhalten an Idealen sind ebenso seine Themen wie der Verlust dieser Ideale und an der Wirklichkeit zerbrechende Illusionen<sup>480</sup>, seine Filme bereichern laut Kaes *„die offizielle Geschichtsschreibung um eine psychologische und utopische Dimension.“<sup>481</sup>* Erwartungen nicht zu erfüllen, unberechenbar zu bleiben, scheint beinahe schon Prinzip zu sein. Er lehnt

---

<sup>476</sup> Vgl. Prinzler, Hans Helmut: Daten, in: Jansen, Peter W. u.a. (Hrsg.): Rainer Werner Fassbinder. Reihe Film 2. 3., ergänzte Auflage. München u.a.: Carl Hanser Verlag, 1979, S. 207 ff.

<sup>477</sup> Vgl. Töteberg, Michael: „Der Betrieb braucht einen wie mich“: Rainer Werner Fassbinder und der Neue deutsche Film, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993, S. 238.

<sup>478</sup> Töteberg, 1993, S. 238.

<sup>479</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 147 ff.

<sup>480</sup> Vgl. Kaes, 1998, S. 578.

<sup>481</sup> Kaes, 1998, S. 578.

immer wieder Drehbücher ab, die ihm widersprechen<sup>482</sup>, auf realistische Produktionen schließen opulente an, auf cinemasope'schen Breitwand-Farbrausch folgt nüchternes Schwarz-Weiß, Filme mit großem Budget sind von in wenigen Tagen ohne Drehbuch realisierte Low-Budget-Produktionen gefolgt. Um Geld macht er sich ohnehin keine Gedanken, es geht immer nur darum, den nächsten Film zu finanzieren, belästigt mit Geldfragen, reagiert er mit einem Wutausbruch.<sup>483</sup>

Seine ersten Filme, *„Liebe ist kälter als der Tod“*, *„Götter der Pest“* und *„Der amerikanische Freund“* (1969/70) sind mit Straub'scher Kargheit gepaarte Experimente im melodramatischen Gangstermilieu, mit *„Händler der vier Jahreszeiten“* (1971) und *„Angst essen Seele auf“* (1973) verfestigt sich das Melodrama als sein Genre, das bislang als *„Inbegriff der falschen Versöhnung von Tragik mit Sentimentalität“*<sup>484</sup> galt. Fassbinder

*„offenbart ein erzählerisch souveränes und emotional bewegendes Pathos, das in dieser Reinheit dem deutschen Nachkriegsfilm nicht gerade geläufig war.“*<sup>485</sup>

*„Warum läuft Herr R. Amok?“* (1969) und das auf einer Theaterinszenierung basierende *„Katzelmacher“* (1970) knüpfen an das realistische Kino an. So schildert erstgenannter Film in ausgewählten Momenten die sinnlose Alltagsroutine einer scheinbar normalen Familie, die plötzlich aus aufgetauter Frustration resultierend mit dem Amoklauf des Vaters apokalyptische Züge annimmt.<sup>486</sup> *„Warum läuft Herr R. Amok?“* entsteht ohne Drehbuch, es gibt lediglich ein zweiseitiges Handlungsszenario, Sequenzen werden in einem Stück durchgefilmt, der Film besteht aus nur 32 Einstellungen. Auch die Dialoge basieren auf der freien Improvisation der Schauspieler, jeder bringt sich selbst und seine persönlichen Attitüden ein.<sup>487</sup>

*„Warnung vor einer heiligen Nutte“* (1970) ist der letzte im antiteater-Kollektiv realisierte Film. Es ist ein Film über die Dreharbeiten zu einem Film und zugleich *„ein Lehrstück, an dem sich Macht und Autoritätszugehörigkeit geradezu exemplarisch studieren lassen“*<sup>488</sup>. Am ersten Drehtag verfasst Fassbinder einen Brief an die Mitwirkenden: *„Laßt uns doch die Arbeit an diesem Film als letzte Möglichkeit betrachten, zu überprüfen, warum es so*

---

<sup>482</sup> Z.B. *„Das Boot“*, das später

<sup>483</sup> Vgl. Töteberg, 1993, S. 241 ff.

<sup>484</sup> Hoffmann, 1995, S. 363.

<sup>485</sup> Hoffmann, 1995, S. 363.

<sup>486</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 148.

<sup>487</sup> Vgl. Töteberg, 1993, S. 237.

<sup>488</sup> Töteberg, 1993, S. 239.

*gelaufen ist und nicht anders.*“<sup>489</sup> Die Dreharbeiten im Film werden zur Nebenhandlung, das Arbeiten der Gruppe, die Art ihrer Arbeit und das Entstehen von Führer-Positionen sind die eigentlichen Themen - diesmal allerdings nach Drehbuch.<sup>490</sup>

Die nachfolgenden Filme „*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*“ (1972) und „*Faustrecht der Freiheit*“ (1975) verarbeiten das Thema der Homosexualität, wobei ersterer Abhängigkeiten, Raserei und Leidenschaft thematisiert, der zweite die Ausbeutung von Gefühlen. In „*Angst essen Seele auf*“ (1973) stellt Fassbinder mit dem Gastarbeiter eine weitere Randgruppe in Mittelpunkt. „*Effi Briest*“ (1972-74) hat mit 58 Tagen eine der längsten Drehzeiten im Schaffen Fassbinders. Die auf Fontane basierende Literaturverfilmung rekonstruiert die Handlung mit einem eigentümlich strengen Aufbau und einer Reduzierung der filmischen Darstellungsmittel. Damit gelingt es Fassbinder, das Geschehen emotional fassbar zu machen.<sup>491</sup> „*Berlin Alexanderplatz*“ (1979/80) produziert er für das Fernsehen. In 14 Folgen schildert er, angelehnt an Alfred Döblins literarische Vorlage, das Leben seines tragischen Helden Franz Biberkopf, eine Figur, die auch in früheren Fassbinder-Filmen schon Protagonist ist, zum Beispiel in „*Faustrecht der Freiheit*“. „*Die Sehnsucht der Veronika Voss*“ (1982) ist nach „*Die Ehe der Maria Braun*“ (1978) und „*Lola*“ (1981) das dritte und letzte in sich unabhängige Kapitel einer Trilogie, in der Fassbinder kritisch, teilweise bitter-sarkastisch, das politische und kulturelle Klima in der Bundesrepublik der 1950er-Jahre thematisiert. Während „*Die Ehe der Maria Braun*“ vom Wiederaufbau und „*Lola*“ von der Anpassung an das Wirtschaftswunder handelt, hängt die dritte Titelheldin Veronika Voss, eine alternde, an Drogen zugrunde gehende Filmschauspielerin, ihrer Vergangenheit und dem täglich mehr verlassenden Ruhm nach.<sup>492</sup>

Das Ende dieser Trilogie ist zugleich Fassbinders Ende, seinen folgenden Film „*Querelen*“ kann er nicht mehr fertig stellen. Mit nur 36 Jahren stirbt Rainer Werner Fassbinder 1982 an Herzversagen.

*„Sein überraschender Tod markiert den Endpunkt einer Ära. In seiner Person hatte sich die radikale Subjektivität des Autorenkonzepts, der aufklärerische Impetus der sechziger*

---

<sup>489</sup> Töteberg, 1993, S. 239.

<sup>490</sup> Vgl. Töteberg, 1993, S. 239.

<sup>491</sup> Vgl. Gregor, 1978, S. 149 f.

<sup>492</sup> Vgl. Gmür, 2008, CD-Rom, Stichwort: „*Die Sehnsucht der Veronika Voss*“.

*Jahre und der Kommunikationsaspekt des Publikumskinos vielleicht zum einzigen Mal im Neuen Deutschen Kino nachhaltig versöhnt.*<sup>493</sup>

Was die Regisseure des Neuen Deutschen Films eint, ist die klare Ablehnung des „*ästhetisch stagnierenden und thematisch verlogenen Kinos*“<sup>494</sup> der 1950er Jahre, darauf beruhen die Gemeinsamkeiten.

*„Auf Regeln oder einen thematischen Kanon ließen sich die Filmemacher nicht festlegen. Normative Theorien waren ihre Sachen nicht, zu ausgeprägt war ihr Individualismus.“*<sup>495</sup>

Als eine seiner größten Stärken gilt der „*Mut zum Widerspruch*“<sup>496</sup>.

Der auch internationale Erfolg der Filmemacher liegt mit in der Krise, in der sich das Kino der Nachkriegszeit befunden hatte, begründet. Das eingerichtete Filmförderungsgesetz, das ihre Produktion weitgehend von der Konkurrenz zum Kommerzfilm befreit, gibt ihnen den Rückhalt für ihr Schaffen, für die Vielfalt ihrer Werke. Doch in eben diesem Filmförderungssystem, in der Einstellung der Filmemacher, sich nicht auf einen Nenner bringen lassen zu wollen sowie in einer Verweigerung des Publikums liegt in einer ohnehin veränderten Filmlandschaft der 1980er Jahre, in einem veränderten Konsumverhalten der Rezipienten auch das Ende des Neuen Deutschen Films begründet.<sup>497</sup> Sein Zusammenbrechen wird gemeinhin mit dem unerwarteten Tod Rainer Werner Fassbinders 1982 datiert und gleichgesetzt.<sup>498</sup>

*„Jedoch als Fassbinder im Frühjahr 1982 starb, war dieses pulsierende Herz des ‘Neuen Deutschen Films’ stillgelegt; [...] Der ‘Neue Deutsche Film’ hatte sein produktives Kapital verbraucht; es wird eine neue Generation kommen müssen, um sich aufs neue zu definieren. In den achtziger Jahren ist sie freilich noch nicht in Sicht gekommen.“*<sup>499</sup>

---

<sup>493</sup> Neumann, Hans Joachim: Ästhetische und organisatorische Erstarrung: Der deutsche Film in den achtziger Jahren, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993, S. 265.

<sup>494</sup> Hoffmann, 1995, S. 280.

<sup>495</sup> Hoffmann, 1995, S. 280.

<sup>496</sup> Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1991, S. 6.

<sup>497</sup> Vgl. Hoffmann, 1995, S. 354 ff.

<sup>498</sup> Vgl. Neumann, 1993, S. 265, Hoffmann, 1995, S. 364 sowie RENTSCHLER, Eric: Film der achtziger Jahre, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004, S. 282.

<sup>499</sup> Hoffmann, 1995, S. 364.



### 3.2.3 Die Krise des Films in den 1980er und frühen 1990er Jahren

Noch 1980 bejubeln die Filmpublizisten Robert Fischer und Joe Hembus<sup>500</sup> die Blüte des Neuen Deutschen Films:

*„Es läßt sich kaum ein Kino eines bestimmten Landes zu einer bestimmten Zeit denken, das den aktuellen Ereignissen seines politisch-soziologischen Umfeldes so dicht, so intelligent und phantasiereich auf den Spuren bleibt und prophetisch antizipiert wie der Neue Deutsche Film, so schnell und gierig ist im Aufspüren und Festhalten von dem, was heute schon auf den Nägeln brennt und morgen ein noch heißeres Thema sein wird, so traumwandlerisch sicher in seinen Hochrechnungsinstinkten.“<sup>501</sup>*

Dieser Jubel geht mit einer Reihe von internationalen Preisen einher. 1980 erhält Volker Schlöndorff einen Oskar für *„Die Blechtrommel“*, 1982 wird ein Oskar für *„Mephisto“* (R: István Szabo, 1981) vergeben. Im gleichen Jahr gewinnt *„Die Sehnsucht der Veronika Voss“* den Goldenen Bären in Berlin, *„Fitzcarraldo“* repräsentiert die Bundesrepublik in Cannes, Werner Herzog bekommt den Preis für die beste Regie, Wim Wenders' *„Der Stand der Dinge“* gewinnt das Festival in Venedig, Alexander Kluge erhält den Goldenen Löwen für sein Gesamtwerk.

1982 stirbt Rainer Werner Fassbinder, ein Jahr später sagt Friedrich Zimmermann, Innenminister der neuen CDU-CSU-FDP Koalition, dem Autorenfilm den Kampf an, denn das Publikum habe Anspruch auf Unterhaltungskino. Herbert Achternbusch wird die letzte Auszahlung eines Bundesfilmpreises für *„Das Gespenst“* (1982) verweigert, sein Film sei blasphemisch. Es folgen Protestschreiben der im Kollektiv auftretenden Filmemacher, sie erscheinen auf einem Filmfest in weißen Laken, bezeugen Solidarität mit Achternbusch, erkennen, mit Wim Wenders als Sprecher, dass sie das alle trifft.

*„Politische Bewertung von Kunst hat Tradition in unserem Land. Sie berührt die dunkelsten Kapitel unserer Geschichte. Sie richtet sich gegen alle, die jetzt nichts mehr unversucht lassen, mit der ihnen eigenen Rücksichtslosigkeit die Kontrolle über uns, unsere Köpfe, unsere Filme zu bekommen. Man täuscht sich allerdings, wenn man glaubt, uns auseinanderdividieren zu können. Wir haben ein gemeinsames Selbstbewusstsein: 20 Jahre Neuer Deutscher Film. Ein Angriff auf ihn ist ein Angriff auf Fantasie und Kreativität. Wir werden Mittel und Wege finden, die Kunst vor ihren Henkern zu*

---

<sup>500</sup> Joe Hembus bringt 1961, zur Krise des Nachkriegsfilms, das Pamphlet *„Der deutsche Film kann gar nicht besser sein“* heraus und äußerte darin seinen Unmut über den Bestand der Filmlandschaft. *„Was ist los mit dem deutschen Film?“* beantwortet er mit *„Er ist schlecht. Es geht ihm schlecht. Er macht uns schlecht. Er wird schlecht behandelt. Er will auch weiterhin schlecht bleiben.“* 1981, als die Krise des Neuen Deutschen Films hereinbricht, wird sein Buch neu aufgelegt. Vgl. Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen: Carl Schünemann Verlag 1961.

<sup>501</sup> Fischer, Robert / Hembus, Joe: *Der Neue Deutsche Film 1960-1980*. München: Goldmann Verlag, 1981, S. 16.

*schützen. Wenn Politiker sich um jeden Preis mit uns anzulegen wünschen, so werden sie uns bereit finden.*<sup>502</sup>

Schließlich folgen auch Auseinandersetzungen mit der Kritik. Hans C. Blumenberg, Kritiker der Zeit, attestiert nicht nur ministerielle Willkür, sondern auch Amateurhaftigkeit und Überproduktion auf Seiten der Filmemacher<sup>503</sup>, Peter Buchka, zuvor Verehrer der neuen deutschen Filme, sieht die Ära im Zusammenbruch begriffen.

*„Der deutsche Film ist tot. Die ihn im Kollektiv der Einzelgänger erschaffen haben, müssen nun als Vereinzelte weiterarbeiten. Der neue deutsche Film hat seine Zeit gehabt.*<sup>504</sup>

Die Gründe für dieses Scheitern liegen in mehreren Faktoren sowohl struktureller, politischer als auch inhaltlicher Art.

Der Standard der Kinos ist schlecht, die Sitze sind unbequem und die Projektoren veraltet. Deutsche Filme mit Anspruch werden immer mehr gemeinsam mit ausländischen Kunstfilmen in Programmkinos für Publikum mit cineastischem Anspruch gezeigt. Mit der Welle der Multiplexkinos ab Ende der 1980er Jahre, als Reaktion auf den schlechten Zustand der Kinos, werden in immer mehr Sälen die immer gleichen Filme vorgeführt. Der Markt ist dominiert von amerikanischen Produktionen. Diese Filme zeigen dem Publikum noch mehr die qualitativen Unterschiede zur deutschen Produktion auf.<sup>505</sup>

1980 werden in der Bundesrepublik 180 Millionen Kinokarten verkauft, doch nur jede zehnte davon für einen deutschen Film. 1955 liegt der Marktanteil des deutschen Films bei einem Spitzenwert von 50 Prozent, 1975, ein Jahr nach der Novellierung des Filmförderungsgesetzes, stürzt er auf einen Anteil von knapp 12 Prozent, 1990 beträgt der Marktanteil nur mehr 5 Prozent. Amerikanische Produktionen, in den späten 1970ern noch bei 45 Prozent gelegen, dominieren 1990 dem Markt mit 85 Prozent. Die verbliebenen inländischen Marktanteile werden von einigen wenigen Erfolgstreifen erwirtschaftet; diese sind „*Otto*“- oder „*Loriot*“-<sup>506</sup>Filme.<sup>507</sup>

---

<sup>502</sup> Protesterklärung der Filmemacher während des 1. Münchner Filmfestivals, zit. n: [http://www.deutsches-filmhaus.de/filme\\_einzeln/a\\_einzeln/achternbusch\\_herbert/gespenst\\_das.htm](http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/a_einzeln/achternbusch_herbert/gespenst_das.htm) (Zugriff: 07.05.2009)

<sup>503</sup> Vgl. Rentschler, 2004, S. 284.

<sup>504</sup> Jahrbuch Film 83/84. München 1983, zit. n. Rentschler, 2004, S. 284.

<sup>505</sup> Vgl. Rentschler, 2004, S. 285 ff.

<sup>506</sup> „*Otto – Der Film*“: R: Xaver Schwarzenberger, 1985; *Loriot*: z.B.: „*Ödipussi*“, R: Xaver Schwarzenberger, 1988.

<sup>507</sup> Vgl. Neumann, 1993, S. 250 f.

An einem Wochenende 1991 werden in den 3 686 Kinos der Bundesrepublik in mehr als zweitausend von ihnen die gleichen acht Filme gezeigt, der einzig Deutsche unter diesen ist „*Manta, der Film*“. Ein deutscher Film gilt als erfolgreich, wenn er 150 000 Besucher hat, die amerikanische Produktion „*Der mit dem Wolf tanzt*“ kann 6,5 Millionen Zuschauer ins Kino locken.<sup>508</sup>

Die wenigen Großproduktionen wie etwa „*Das Boot*“ (R: Wolfgang Petersen, 1982), „*Die unendliche Geschichte*“ (R: Wolfgang Petersen, 1984) oder die Ko-Produktion „*Der Name der Rose*“ (R: Jean-Jacques Annaud, 1986) – letzterer mit angeblichen 100 Millionen Dollar Verkaufserlös weltweit der umsatzstärkste Film der letzten Jahrzehnte - sind für eine internationale Auswertung gedacht, dennoch bleibt der deutsche Film in den gesamten 1980er Jahren in den wichtigen Exportländern bei einem Marktanteil von unter einem Prozent.<sup>509</sup>

Der Produktion von etwa siebzig Spielfilmen jährlich stehen Mitte der 1980er Jahre 140 Millionen verkaufte Kinokarten gegenüber, bei einer ähnlich hohen Produktion 1956 waren 817 Millionen Karten verkauft worden. Dies deutet auf eine Überproduktion hin, die im Neuen Deutschen Film gern mit Vielfalt gleichgesetzt, als seine Stärke betont wird.<sup>510</sup> „*Vielleicht war aber gerade diese Vielfalt auch eine entscheidende Schwäche.*“<sup>511</sup>

Jene Vielfalt und Überproduktion liegt in der Filmförderung, die die Oberhausener gefordert hatten, und deren ständiger Ausweitung begründet. Bundesländer und Staat erkennen im Film bald ein kostengünstiges Mittel, prestigeträchtige Kulturpolitik zu betreiben, Förderanstalten schießen aus dem Boden, sodass 1991 die Gesamtsumme aller zur Förderung zur Verfügung stehenden Gelder mehr als 130 Millionen Mark beträgt. Diese werden jedoch nach dem Gießkannenprinzip an möglichst viele vergeben, sodass Filme ein Normalbudget von etwa 5 Millionen Mark haben und mit amerikanischen Major-Produktionen, die ein Budget von etwa 17 Millionen Dollar haben, in der Konkurrenz nicht bestehen können. Die angestrebte Qualitätssteigerung sowie die strukturelle Verbesserung der Filmwirtschaft konnte daher nicht erreicht werden, nur etwa 20 Prozent der Filme gelangen tatsächlich ins Kino.<sup>512</sup>

---

<sup>508</sup> Vgl. Rentschler, 2004, S. 287.

<sup>509</sup> Vgl. Neumann, 1993, S. 253.

<sup>510</sup> Vgl. Neumann, 1993, S. 255.

<sup>511</sup> Zit. n. Neumann, 1993, S. 255.

<sup>512</sup> Vgl. Neumann, 1993, S. 257 ff.

*„Ohne Orientierung auf die Nachfrage am Markt und unter Vernachlässigung von langfristigen Innovativ-Investitionen werden im Staatsauftrag und mit Staatsmitteln Filme hergestellt, die allein noch vom Staat (über die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten) abgenommen werden, um schließlich durch Prädikatisierungen vom Staat auch noch belobigt zu werden.“<sup>513</sup>*

Die Produktionsstruktur ist kleinteilig, wenig professionalisiert und durch die direkte Anbindung über das Film/Fernsehabkommen von 1974 an das Fernsehen immer weniger in der Lage, Kinostandard zu fertigen. So hinkt die deutsche Produktion auch technisch weit hinter den USA zurück, die, um dem Fantasy- und Science-Fiction-Boom Rechnung zu tragen, schon vor Jahren begonnen hatte, in Trickkameras und Computeranimation zu investieren.<sup>514</sup> Hans C. Blumenberg erkennt für diese Misere nur einen Ausweg:

*„Auf die Dauer bleibt dem Kino nur eine Chance: sich aus der babylonischen Gefangenschaft des Fernsehens zu befreien und kommerziell so attraktiv zu werden, dass es aus eigenen Kräften bestehen kann. Dazu muß es eigene, sich vom Fernsehen unterscheidende Formen bewahren und entwickeln. Es muß die Faszination der großen Leinwand ausspielen, es muß Geschichten, die dem Fernsehen zu riskant oder zu belanglos erscheinen, auf eine Weise erzählen, die im Fernsehen nicht möglich ist: entweder radikal persönlich oder mit einem Luxus, den kein Rechnungshof dulden würde.“<sup>515</sup>*

Ein weiterer Grund für das Scheitern des Neuen Deutschen Films liegt darin begründet, dass es den Regisseuren nicht gelungen war, die Sehnsucht des Publikums nach Starkult und Mythos zu bedienen.

*„Aus der Perspektive seiner Kritiker sprach der deutsche Autorenfilm eher die Vernunft als die Gefühle an, war mehr an Aufklärung als an Unterhaltung interessiert. Ausgespart war genau das, was den Film zu einem populären Medium macht: attraktive Verpackung, interessante Geschichten, beliebte Stars.“<sup>516</sup>*

Der Regisseur als Star des Autorenfilms ist ein *„intellektuelles, aber nicht sinnliches Konstrukt“<sup>517</sup>*, als nicht vor der Kamera Wirkender genügt er dem Identifikationsbedürfnis des Publikums nicht, *„die fast vollständige Ignorierung der mythogenen Elemente des Kinos in Genre und Star“<sup>518</sup>* lässt den Film scheitern.

---

<sup>513</sup> Neumann, 1993, S. 260.

<sup>514</sup> Vgl. Neumann, 1993, S. 258 ff.

<sup>515</sup> Blumenberg, Hans C.: Glanz und Elend des neuen deutschen Films. Im Würgegriff des Fernsehens. Die Zeit, 02.09.1977, zit. n. Neumann, 1993, S. 259.

<sup>516</sup> Rentschler, 2004, S. 288.

<sup>517</sup> Neumann, 1993, S. 261.

<sup>518</sup> Neumann, 1993, S. 261.

Zu den wenigen erfolgreichen Debütanten im Film der 1980er Jahre gehören Doris Dörrie und Dominik Graf. Letzterer teilt diese Meinung: „*Ich denke, daß wir manchmal vollkommen am Publikum vorbei produzieren, daß da zuviel Verliebtheit, Egomane und zuwenig handwerkliches Können im Spiel ist.*“<sup>519</sup> Dörrie erwähnt, dass nicht der Neue Deutsche Film, sondern das New American Cinema sie in ihrer Filmarbeit beeinflusst hat.<sup>520</sup>

Graf, Dörrie und auch Sönke Wortmann sind Ausnahmen, auch nach ihren erfolgreichen Debüts können sie sich weiter am Markt behaupten<sup>521</sup>. Auffallend in den 1980ern ist, dass dies allerdings nur wenigen Jung-Regisseuren gelingt, meist scheitern sie an beziehungsweise mit ihrem Nachfolgefilm.<sup>522</sup>

Viele der Regisseure gehen nach Amerika, um dort zu arbeiten. Ihre Karrieren sind unterschiedlich. Wolfgang Petersen arbeitet in Hollywood mit dem Produzenten Bernd Eichinger an Block-Buster-Produktionen, Uli Edel dreht mit Madonna „*Body of Evidence*“ (1992). Percy Adlon, ein anderer Emigrant, bleibt in seinen Filmen seiner deutschen Heimat treu. In „*Out of Rosenheim*“ (1987) verpflanzt er eine bayrische Hausfrau, gespielt von Marianne Sägebrecht, gemeinsam mit anderen Außenseitern in ein Motel in der Mojave-Wüste. Wenders, von Trotta und Schlöndorff arbeiten international, Kluge zieht sich nach „*Die Macht der Gefühle*“ (1983) und „*Vermischte Nachrichten*“ (1986) mehr und mehr ins Fernsehen zurück, nach wie vor in dem Bemühen, Anspruch und Intellektualität in seinen Werken aufrechtzuerhalten und seine kritische Stimme nach außen zu tragen. Syberberg wendet sich dem Theater, Schroeter nach „*Malina*“ (1991) dem Theater und der Oper zu. Auch arbeiten alle immer wieder an Dokumentarfilmen. Der Travestiekünstler Rosa von Praunheim (zum Beispiel „*Ein Virus kennt keine Moral*“, 1986 zum Thema Aids) und Ulrike Ottinger („*Johanna d’Arc of Mongolia*“, 1989) bleiben ihrem aufklärerisch-politisch-kritischen Impetus verhaftet, sind populär auf Festivals, nicht aber für die Massen. Hark Bohm bleibt den Forderungen des Oberhausener Manifests treu, Ulrich Schamoni wird zu einer Figur, über die er in seinen frühen Filmen Kritik geübt hatte. Herbert Achternbusch („*Wohin*“, 1988) bleibt eine der kritischsten Stimmen des deutschen Films, er ist in seiner Arbeit immer wieder Anfeindungen unterworfen, nach

---

<sup>519</sup> Rentschler, 2004, S. 288.

<sup>520</sup> Vgl. Rentschler, 2004, S. 288.

<sup>521</sup> Z.B. Graf: „*Die Katze*“ (1987), „*Tiger, Löwe, Panther*“ (1988), Dörrie: „*Männer*“ (1985), „*Happy Birthday, Türke*“ (1991), Wortmann: „*Allein unter Frauen*“ (1991), „*Kleine Haie*“ (1992).

<sup>522</sup> Vgl. Rentschler, 2004, S. 313.

dem Debakel 1982 hat er es schwer, Fördergelder zu bekommen. Hans W. Geissendörfer fällt mit Literaturverfilmungen („*Der Zauberberg*“, 1982) bei der Kritik durch, wendet sich sodann der „*Lindenstraße*“ zu. Robert van Ackeren („*Die flambierte Frau*“, 1983, „*Die Venusfalle*“, 1988) wird im Ausland kurz als Nachfolger Fassbinders gefeiert, deutsche Kritiker bezeichnen ihn als zynischen Manieristen. Reinhard Hauff dreht einen der wichtigsten Filme der 1980er Jahre, in „*Stammheim*“ (1986) verdichtet er die 192 Prozesstage des Baader-Meinhof-Prozesses zu einer beunruhigenden Erzählung und erhält dafür den Goldenen Bären bei den Filmfestspielen in Berlin. Viele Filme bearbeiten das Thema Heimat und in diesem Kontext die nationalsozialistische Vergangenheit der Bundesrepublik, oft in Erinnerungssträngen inmitten eines Zeitkontinuums. Damit müssen sie sich der Kritik aussetzen, verharmlosend zu sein, den Nationalsozialismus als einen Faktor unter vielen darzustellen. In der Reihe dieser Filme gilt Michael Verhoevens „*Das schreckliche Mädchen*“ (1988) als eine Ausnahme. Herzog und Lilienthal erzählen in ihren Filmen auf unterschiedliche Art von Emigranten, Außenseitern, Fremdheit und Exotischem. Sie spielen zumeist im Ausland, nationale Grenzen und Identität werden aber auch bei in Deutschland spielenden Filmen mehr und mehr zum Thema, so etwa in Tevik Basers „*40qm Deutschland*“ (1986).<sup>523</sup>

### **3.2.4 Die DEFA – Das Kino der DDR**

Zurück in den späten 1940er Jahren der Nachkriegszeit.

Die Gründung der Bundesrepublik und die Proklamation der Deutschen Demokratischen Republik nur wenige Monate später besiegeln die Teilung Deutschlands. Auch das Kino der beiden Staaten geht von nun an getrennte Wege, wenngleich es in den ersten Jahren nach Kriegsende noch relativ einfach für Filmschaffende ist, zwischen Ost und West zu wechseln. Die schon im Trümmerfilm erwähnten von Baky und Staudte drehen sowohl für die DEFA als auch für westdeutsche Produktionsgesellschaften. 1949 müssen sie sich entscheiden. Von Baky geht in den Westen, Staudte entscheidet sich für das Kino der DDR.<sup>524</sup>

---

<sup>523</sup> Vgl. Rentschler, 2004, S. 288 ff.

<sup>524</sup> vgl. Seidl, 1987, S. 32.

Noch vor der eigentlichen Gründung der DEFA plant das „*Filmaktiv*“<sup>525</sup>, eine Gruppe, die als Filmschaffende im Exil oder auch als Techniker in der deutschen Filmindustrie tätig gewesen waren, im Herbst 1945 in enger Zusammenarbeit mit der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) den Wiederaufbau der ostdeutschen Filmproduktion – ein früher systematischer Aufbau, der in krassem Gegensatz zur Filmproduktion in den drei westdeutschen Besatzungszonen steht, die den „*Charakter des Gelegentlichen*“<sup>526</sup> hat. Die offizielle Gründung der vom Namen her kapitalistisch anmutenden DEFA, der deutschen Film AG, fällt auf den 17. Mai 1946. Der Leiter der Abteilung Propaganda und Information der SMAD, Oberst Sergej Tulpanov, übergibt die Lizenz an die Mitglieder des Filmaktivs, mit Worten, die die Auffassung über die Wirkung des Mediums deutlich machen, die aber auch vom „*ich-schwachen Konsumenten, der in seinen Handlungen der Suggestion von Bildern*“<sup>527</sup> unterliegt, ausgeht:

*„Der Film als Massenkunst muß eine scharfe und mächtige Waffe gegen die Reaktion und für die in die Tiefe wachsende Demokratie, gegen den Krieg und den Militarismus und für Frieden und Freundschaft aller Völker der ganzen Welt werden.“*<sup>528</sup> ... und weiter: *„Die Filmgesellschaft DEFA hat wichtige Aufgaben zu lösen. Die größte von ihnen ist der Kampf für den demokratischen Aufbau Deutschlands, das Ringen um die Erziehung des deutschen Volkes, insbesondere der Jugend, im Sinne echter Demokratie und Humanität.“*<sup>529</sup>

Zudem heißt es von Walter Ulbricht, stellvertretendem Vorsitzenden des Ministerrats der DDR, dazu auch noch: *„Es muss demokratisch aussehen, aber wir müssen alles in der Hand haben.“*<sup>530</sup>

1947 wird die DEFA in eine Sowjetische Aktiengesellschaft umgewandelt, deren Vorstandsmitglieder sowohl Russen als auch Deutsche sind. Erst nach der Gründung der DDR 1949 geht die DEFA schrittweise in die Hände der neuen deutschen SED-Regierung über, 1953 wird sie offiziell zu „Volkseigenen Betrieben“ (VEB) ernannt. Sie war und bleibt die einzige Filmproduktionsgesellschaft der DDR und baut mit der Bildung einer

---

<sup>525</sup> Die Mitglieder des Filmaktivs waren Carl Haacker, Willy Schiller, Kurt Maetzig, Alfred Lindemann, Adolf Fischer und Hans Klering.

<sup>526</sup> Hauser, Johannes: Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955 und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft. Reihe Medienwissenschaften; Band 1. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag-GmbH, 1989. S. 471.

<sup>527</sup> Mühl-Benninghaus, 1993, S. 218.

<sup>528</sup> Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom antifaschistischen Aufbruch zum sozialistischen Realismus: Die Anfänge der DEFA, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993, S. 218.

<sup>529</sup> Zit.n. Gersch, 2004, S. 358.

<sup>530</sup> Zit.n. Gersch, 2004, S. 358.

Hauptverwaltung Film im Kulturministerium und der Schaffung eines Filmministers, welcher alle Produktionen kontrolliert, diese monopolistische Stellung noch weiter aus. Der Tradition großer Studios entsprechend beschäftigt sie alle Protagonisten der Filmindustrie – im Oktober 1947 beläuft sich die Mitarbeiterzahl bereits auf 1600 Beschäftigte<sup>531</sup>. Eine Karriere in dieser Branche entspricht einem nahezu strikt vorgegebenen Weg, an dessen Anfang der Besuch der 1954 gegründeten Filmhochschule in Babelsberg steht.<sup>532</sup>

Die erste Phase des DEFA-Films dauert bis um 1950, als nach der Gründung der DDR die eher liberalen und gebildeten sowjetischen Kontrolleure und Filmoffiziere das Land verlassen und die Produktionsgesellschaft in die Hände deutscher Stalinisten übergeht. Mühl-Benninghaus definiert die Anfänge der DEFA als eine Zeit „*vom antifaschistischen Aufbruch zum sozialistischen Realismus*“<sup>533</sup>, Gersch erwähnt Grenzen und Konflikte, die sich aus der „*frühen Übereinkunft von antifaschistischer Gesinnung und kommunistischer Führung*“<sup>534</sup> quasi zwangsläufig ergeben müssen.

Filmisch lässt sich diese Ära mit Staudtes schon genanntem „*Die Mörder sind unter uns*“ (1946) und Erwin Geschonnecks „*Das Beil von Wandsbek*“ (1950/51) – ein Film, der jahrelang verboten war, da die differenzierte Schilderung eines Metzgers, der zum Nazi-Henker wird, so gar nicht in das Konzept der offiziellen Schwarz-Weiß-Malerei passen wollte – eingrenzen.

In einem Vergleich, den Göttler zwischen den Produktionen der Ost- und Westdeutschen dieser Jahre macht, bezieht er sich auf einen Bericht Chris Markers in den *Cahiers du Cinema* von Juli/August 1951. Marker formuliert hier:

„*Das deutsche Kino liegt in Ketten. Diese Verschwörung des Schweigens ist nicht das einzige Übel, an dem es leidet. [...] In gleichem Ausmaß gezeichnet von Krieg und von der Niederlage, von der Angst vor der Zukunft, strengt sich die Ost-Produktion, manchmal summarisch, an, die politischen Ursachen und genauen Verantwortlichkeiten dafür zu brandmarken, während die Westproduktion das Schicksal anklagt, den Kaiser, Wotan, Mephisto, Adam und den lieben Gott.*“<sup>535</sup>

---

<sup>531</sup> Mühl-Benninghaus, 1993, S. 222.

<sup>532</sup> Vgl. Bock, 1998, S. 582 f.

<sup>533</sup> Mühl-Benninghaus, 1993, S. 215.

<sup>534</sup> Gersch, 2004, S. 363.

<sup>535</sup> Zit.n. Göttler, 2004, S.171 f.



Im Produktionsplan der ersten Jahre finden sich noch heute interessante, antifaschistische oder (gesellschafts-)politische Experimente. Mitunter werden UFA-Traditionen hochgehalten, bisweilen gelingt noch keine distanzierte Dramaturgie. Die persönliche Betroffenheit ist zu groß, wie etwa in Kurt Maetzig's „*Ehe im Schatten*“ (1947). Dieser schildert die reale Geschichte eines Schauspieler-Ehepaars, das wegen der jüdischen Abstammung der Frau 1943 den Suizid wählt. Über diesen Film meinte Mätzig, dessen Mutter auch wegen ihrer jüdischen Abstammung in den Tod getrieben worden war: „*Fast alles, was ich im Film „Ehe im Schatten“ erzähle, erlebte ich im Umkreis meiner Familie und meiner Freunde.*“<sup>536</sup>

Maetzig und Staudte sind es auch, die in „*Die Bunkarierten*“ und „*Rotation*“ (beide 1948/49) unter anderem dadurch einen neuen Blick auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts finden, indem sie ihre Perspektive ändern. Nicht länger das Bürgertum, sondern das Proletariat sind ihre Protagonisten.<sup>537</sup> „*Rotation*“ ist eine „beschwörend eindringliche Erzählung, die versucht, so genau wie möglich zu erinnern, was den ganz normalen Bürgern widerfahren ist“.<sup>538</sup>

*„Die Erfolge der DEFA [in dieser Phase; Anmerkung] zeugen aber vor allem von zwei sich bedingenden Maßgaben: der hohen, noch heute herzeigbaren Kinoqualität der Filme und der Bereitschaft zur politisch-moralischen Reflexion der Verbrechen des nationalsozialistischen Systems.“*<sup>539</sup>

Die relative Schaffensfreiheit endet um 1950, der Griff der kommunistischen Machthaber auf „ihren“ Film, wird enger, die neue Doktrin der Ideologie fordert, dass

*„die stalinistische Methode des Sozialistischen Realismus intensiviert, positive Helden und Fragen der deutschen Arbeiterbewegung in den Vordergrund gestellt werden sollten“*<sup>540</sup>.

Slatan Dudows „*Unser täglich Brot*“ (1949) wird vom Politbüro der SED zum neuen Maßstab zukünftiger Filmproduktion erklärt. Der Film behandelt Themen wie Hunger, Trümmer und Heimkehrer und bringt zugleich auch das Element der sozialistischen Propaganda mit ein. Der Vater, das Oberhaupt einer bürgerlichen Familie, erleidet seinen Bedeutungsverlust. Er wehrt sich, in seinem inzwischen verstaatlichten Betrieb zu arbeiten, während seine Tochter und sein älterer Sohn aktiv am Aufbau einer Fabrik (und einer

<sup>536</sup> Film und Fernsehen, Nr. 8, 1974, zit.n.: Gersch, 2004, S.363.

<sup>537</sup> Vgl. Bock, 1998, S. 583 f.

<sup>538</sup> Egon Netenjakob: Staudte. Berlin, 1991. Zit.n. Gersch, 2004, S. 363.

<sup>539</sup> Zit.n. Gersch, 2004, S. 358.

<sup>540</sup> Bock, 1998, S. 584.

neuen Gesellschaftsordnung) teilnehmen. Sein jüngster Sohn – zugleich sein Liebling – geht nach Westberlin und wird dort Schieber, auch seine Nichte folgt ihm. Nach einer Liebschaft mit einem Amerikaner wird sie zur Prostituierten. Erst nachdem der Vater vom Lieblingssohn überfallen wird, endet der Film mit dem Eintritt des geläuterten Vaters in die alte Fabrik.<sup>541</sup> Eigentlich hätte Dudow den Film damit enden lassen wollen, dass der Vater von dem vom Weg abgekommenen Sohn erschlagen wird, er beugte sich aber den sowjetischen Kulturoffizieren, die im Sinne der Bündnispolitik eine einsichtsvolle Integration des Kleinbürgers wünschten.<sup>542</sup>

*„In den Folgejahren entstanden eine Vielzahl von Spielfilmen, die in unterschiedlichen Zusammenhängen das Dudowsche Modell kopierten: Der erfolgreiche Aufbau der DDR wird durch westliche Agenten, Fabrikbesitzer bzw. Schieber gestört und die Teilung Deutschlands setzt sich im Bruch der Familie fort. In der Regel wird in diesem Kontext eine Frau herausgestellt, der es unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen der DDR gelungen ist, sich zu emanzipieren. Im Unterschied zum Osten verharren die Frauen jenseits der Grenzen stets in ihren traditionellen Rollen.“<sup>543</sup>*

Die Beschränkung der Themenvielfalt ging einher mit einem rapiden Rückgang an Drehbuchautoren und Regisseuren, der absolute Tiefpunkt war 1952/53 erreicht, als jeweils nur fünf Filme fertig gestellt werden konnten. Erst während der Tauwetterperiode 1957 nach dem 20. Parteitag der KPdSU 1956, an dem Nikita Chruschtschow den Stalinismus verurteilte, konnten erstmals 17 Spielfilme realisiert werden und die Krise der DEFA galt als überwunden.<sup>544</sup>

Um die „DDR als Erbe der besten deutsche Kulturtradition“<sup>545</sup> zu präsentieren, entstanden in diesen Jahren auch Märchen und Stücke der deutschen Klassik: „Die Geschichte vom kleinen Muck“ (R: Staudte, 1953), „Emilia Galotti“ (1957), „Kabale und Liebe“ (1959) und „Minna von Barnhelm“ (1962), alle vom Theaterregisseur Martin Helberg.<sup>546</sup>

Hervorzuheben sind in dieser Periode besonders Konrad Wolf, Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhaase<sup>547</sup>. „Sonnensucher“ (R: Konrad Wolf, 1958) ist ein Film über russische und deutsche Arbeiter im Uranbergbau der DDR Ende der 1940er Jahre, der kurz

---

<sup>541</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus, 1993, S. 226.

<sup>542</sup> Vgl. Gersch, 2004, S. 365.

<sup>543</sup> Mühl-Benninghaus, 1993, S. 226.

<sup>544</sup> Mühl-Benninghaus, 1993, S. 229 sowie Bock, 1998, S. 584

<sup>545</sup> Bock, 1998, S. 584.

<sup>546</sup> Vgl. Bock, 1998, S. 584.

<sup>547</sup> Kohlhaase arbeitete als Drehbuchautor fast ausschließlich mit Gerhard Klein zusammen, nach dessen frühem Tod 1970 entwickelte sich eine dauerhafte Arbeitsbeziehung mit Konrad Wolf.

vor der Premiere zurückgezogen und erst 1972 offiziell gezeigt wurde. „Sterne“ („Zwedy“, R: Konrad Wolf, 1959), eine Co-Produktion, lief als bulgarischer Film bei den Filmfestspielen in Cannes und wurde mit dem Spezialpreis der Jury bedacht.

Klein und Kohlhaase machten mit dem Genre der „Berlin-Filme“ – in vom Neorealismus beeinflussten Stil erzählte Geschichten aus dem Leben junger Menschen im geteilten Berlin – auf sich aufmerksam: „Alarm im Zirkus“ (1953/54), der im Vergleich zu den folgenden noch „ideologiehörig Propaganda betreibt und vor Verfälschungen nicht zurückschreckt“<sup>548</sup>, „Eine Berliner Romanze“ (1955/56), „Berlin – Ecke Schönhauser“ (1957).<sup>549</sup>

*„Die Berlin-Filme von Kohlhaase und Klein sind der erste authentische Versuch, eine neue Lebensidentität abzubilden, die nicht auf dem Konkurrenz und Überlebenskampf basiert. Das Bild der Hoffnung, das in Gesten der Zuwendung, in Blicken und Wünschen mehr als ein Befinden erkundet als ein Ziel behauptet, ist die sympathischste, unschuldigste, weil unerfahrenste Alternative, die der DDR-Film hervorgebracht hat. Sie gewann viele Zuschauer, die in ihrer Hoffnung auf freundliche Verhältnisse und reale Wertungen sich durch diese Filme bestärkt sahen. Diese Hoffnung wurde durch die Partei zertrümmert.“<sup>550</sup>*

In „Der Fall Gleiwitz“ zeigen Kohlhaase und Klein detailreich, wie die SS 1939 den Anlass zum Zweiten Weltkrieg inszenierte<sup>551</sup>. Die Uraufführung findet wenige Wochen nach dem 13. August 1961, im bereits durch die Mauer geteilten Berlin, statt.

Die gewaltsame Schließung der Grenze nach West-Berlin, die der letzte freie Ausgang aus der DDR war, traf in Künstlerkreisen, die dem Sozialismus positiv gegenüberstanden, durchaus auf Befürwortung:

*„Das Einvernehmen mit dem Terrorakt war der Sündenfall der künstlerischen Intelligenz, des wohl größeren Teil von ihr. Das gibt auch Werken, die dann ein kritischeres Verhältnis zur DDR-Realität bewiesen, einen zwiespältigen Hintergrund. Abgeschottet vom ‚Klassenfeind‘ und des Publikums sicher, gerieten Künstler in eine Aufbruchsstimmung, die von der Hoffnung getragen war, dem hinter Stacheldraht und Sichtblenden festgehaltenen Volk jetzt einen ‚besseren Sozialismus‘ erstreiten zu können. Die militärisch stabilisierte DDR, so glaubte man, würde größere künstlerische Freiheit gewähren.“<sup>552</sup>*

---

<sup>548</sup> Gersch, 2004, S. 371.

<sup>549</sup> Vgl. Bock, 1998, S. 586.

<sup>550</sup> Gersch, 2004, S. 371.

<sup>551</sup> Vgl. Bock, 1998, S. 585 f.

<sup>552</sup> Gersch, 2004, S. 377.

Mühl-Benninghaus erkennt im Mauerbau auch die Verhinderung beziehungsweise Erschwernis des internationalen Austauschs von Ideen und Erfahrungen und einen weiteren Eingriff der SED in die Filmproduktion, die nunmehr nicht mehr die Abwanderung fähiger Mitarbeiter fürchten musste.<sup>553</sup>

„... und deine Liebe auch“ (R: Frank Vogel, 1962) und „Der Kinnhacken“ (R: Heinz Thiel, 1962) waren die ersten Filme, mit denen sich die DEFA zum Mauerbau bekannte. Letztgenannter erzählt die Geschichte der inneren Umkehr einer ehemaligen Westgängerin. Manfred Krug schreibt sich darin als Mitautor die Rolle des Kampfgruppenmannes auf den Leib. Frank Beyers „Königskinder“ (1962) und Konrad Wolfs „Der geteilte Himmel“ (1964) zählen zu den optisch avanciertesten Filmen nach dem Mauerbau, sind filmisch virtuos und von einer Reihe an gewaltigen Bildmetaphern getragen<sup>554</sup>, „aber die Vision wurde nicht glaubhaft, weil sie durch die Realität nicht begründet werden konnte.“<sup>555</sup>

Der Versuch, an kritischen oder an in der Bildsprache neuartigen Filmen zu arbeiten, wurde allerdings unternommen. So reflektiert auch Egon Günther in „Lots Weib“ (1964/65) die gesellschaftlichen Konflikte anhand einer Ehekrise, Günther Rücker vergleicht in „Die besten Jahre“ (1965) die erreichte Realität mit der optimistischen Hoffnung der Aufbau-Generation. Auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im November 1965 attackieren Partei-Hardliner (unter anderem Walter Ulbricht und Erich Honecker) die Entwicklung in den Künsten und verbieten nahezu die gesamte Jahresproduktion in unterschiedlichen Produktionsstadien, die Leitung der DEFA wird ausgetauscht.<sup>556</sup> Für eine Diskussion notiert Konrad Wolf am 17.8.1966 dazu folgende Bemerkungen:

*„8 Filme werden nicht das Licht der Leinwand erblicken. (...) Wir stehen vor der größten Katastrophe unseres Filmschaffens. (...) Wenn alle Gegenwartsfilme fehlerhaft – dann muß mit der Ideologie etwas nicht stimmen – zwingende Logik!“<sup>557</sup>*

Die wenigen Filmverbote nach 1965 deuten allerdings daraufhin, dass DEFA-Mitarbeiter die Vorstellungen der Partei von einer sozialistischen „Filmkunst“ weitgehend verinnerlicht hatten<sup>558</sup>, und so entstehen in der Folge einige Produktionen im Stil des

---

<sup>553</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus, 1993, S. 230.

<sup>554</sup> Vgl. Gersch, 2004, S. 377 f.

<sup>555</sup> Gersch, 2004, S. 379.

<sup>556</sup> Vgl. Bock, 1998, S. 586 sowie Mühl-Benninghaus, 1993, S. 230.

<sup>557</sup> Zit.n. Bock, 1998, S. 586.

<sup>558</sup> Vgl. Mühl-Benninghaus, 1993, S. 230.

„dokumentarischen Spielfilms“<sup>559</sup>. „*All diese Filme erzählten zeitgenössische Geschichten, ohne weitreichende politische Aussagen zu machen*“<sup>560</sup>.

Als größter Erfolg dieser Zeit gilt Frank Beyers „*Jakob, der Lügner*“ (1974). In dem Film, der als einziger der DEFA für den Oscar nominiert wurde, bricht der Regisseur mit der antifaschistischen Konvention und erzählt, nach dem Roman Jurek Beckers, die Geschichte eines Juden im Ghetto als sentimentales Märchen.<sup>561</sup>

Zahlreiche Filmemacher ziehen sich in die unpolitische oder antifaschistisch abgesicherte Ecke zurück, verweigern die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen oder aktuellen gesellschafts-politischen Themen. Oft wagen sie deren Thematisierung nur in „Tarn-Filmen“<sup>562</sup>, die literarische Klassiker oder Künstlerbiographien nutzen, um den Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum zu behandeln. Auch ist die Art des Filmemachens eher von konservativem Stil, getragen von „*Dialoglastigkeit und einem Misstrauen gegen die prekäre, wenig kontrollierbare Macht der Bilder*“<sup>563</sup>.

Gehen Filmemacher offen und kritisch mit zeitgenössischen Themen um, wie etwa Heiner Carow in „*Bis daß der Tod euch scheidet*“ (1978) oder Wolf und Kleinhaase in „*Solo Sunny*“ (1979), verlangt die Partei in der offiziellen Presse eine positivere Darstellung der Vorzüge der sozialistischen Gesellschaft. Rainer Simons gelangen in „*Das Luftschiff*“ (1982), einem vielschichtigen Panorama über das 20. Jahrhundert, auch visuelle Innovationen. Eines der größten Talente, Ulrich Weiß, der in den 1970er Jahren die Babelsberger Filmschule besucht, dreht mit „*Dein unbekannter Bruder*“ (1981) und „*Olle Henry*“ (1983) zwei herausragende Spielfilme. Sein Stil, die Kombination von düsteren Bildern und auswegslosen Situationen, beschert ihm aggressive Kritik seitens der Obrigkeit. Seine Projekte werden ausnahmslos auf Eis gelegt und erst nach der Wende kehrt er für kurze Zeit zum Film zurück.<sup>564</sup>

---

<sup>559</sup> Bock, 1998, S. 587. Ein von Lothar Warnecke geprägter Begriff; fiktionale Elemente werden mit dokumentarischen vermischt. Weggehend vom starren Konzept des Sozialistischen Realismus hin zur Darstellung von Individuen mit spezifischen Problemen; ideologisch fundiert in der wissenschaftlichen Abhandlung „*Subjektiver Faktor und Filmkunst*“ von Rudolf Jürschik, späterem Chef-Dramaturg und Künstlerischem Leiter des DEFA-Studios für Spielfilme.

<sup>560</sup> Bock, 1998, S. 587.

<sup>561</sup> Vgl. Bock, 1998, S. 588.

<sup>562</sup> Bock, 1998, S. 588.

<sup>563</sup> Bock, 1998, S. 588.

<sup>564</sup> Vgl. Bock, 1998, S. 588 f.

In den 1980er Jahren öffnet die SED den Spielplan dem westlichen Film, sofern es den existierenden Sozialismus nicht angreift, ist vieles erlaubt, denn

*„der DEFA-Film war schon vor dem Mauerfall nicht mehr konkurrenzfähig. Die einzige Chance, die er im eigenen Land noch gehabt hätte, nützte er nicht. Stattdessen stellten sich die Filme auf Lebenshilfe ein, die den Leuten empfahl, sich im kleinen Reich der Beete und der Rabatten einzurichten.“<sup>565</sup>*

1988 drückt sich der steigende politische Unwille in einem Manifest junger Filmschaffender aus, die als Alternative zur monopolistischen DEFA ein eigenes Studio fordern. 1989 schließlich steht ihnen die Partei eine eigene Arbeitsgruppe zu. 1990 kann die Gruppe noch zwei Filme („*Letztes aus der DaDaEr*“, R: Jörg Foth und „*Das Land hinter dem Regenbogen*“, Herwig Kipping) produzieren, in denen sie die Traditionen der DEFA verlassen<sup>566</sup>, dann eilt ihnen aber die politische Realität mit dem Fall der Mauer voraus und die Zuschauer sind fort:

*„Entweder waren sie mit ihren Trabbis auf Tour im Westen oder sie hatten ganz einfach das Interesse an allem verloren, was mit dem alten Regime in Zusammenhang stand.“<sup>567</sup>*

Nach der Wende 1990 wird der Volkseigene Betrieb DEFA Studio für Spielfilme in eine DEFA Studio Babelsberg GmbH umgewandelt, die einer Treuhandanstalt unterstellt ist. Nach einiger Diskussion um die Weiterverwendung von Liegenschaften und Studio - die meisten angestellten Künstler sind mittlerweile entlassen worden, kauft im Mai 1992 der französische Großkonzern Compagnie Generale des Eaux (CGE) die DEFA der Berliner Treuhand um geschätzte 150 Millionen Mark ab.<sup>568</sup> Andreas Kilb befürwortet diese Übernahme nicht:

*„Erstaunlich an diesem Geschäft ist nicht die Tatsache, daß ein kaputter deutscher Filmkonzern nach Frankreich verkauft wurde. Erstaunlich ist die Freude, mit der beinahe die gesamte deutsche Kinobranche auf die lang erwartete Entscheidung reagierte. Der Brandenburger Kulturminister Enderlein zeigte sich „unglaublich erleichtert“, Peter Fleischmann und Volker Schlöndorff, die sich für die CGE stark gemacht hatten, triumphierten, Wim Wenders schwärmte von einer „zukunftsweisenden Lösung“, und auch aus den Produktions- und Verleihzentralen in Berlin und München kam kein Widerwort.“<sup>569</sup>*

---

<sup>565</sup> Gersch, 2004, S. 401.

<sup>566</sup> Vgl. Gersch, 2004, S. 404.

<sup>567</sup> Bock, 1998, S. 591.

<sup>568</sup> Vgl. <http://www.cinegraph.de/etc/ateliers/babelsberg.html> (Zugriff: 21.04.2009)

<sup>569</sup> Kilb, Andreas: Menetekel. Ein französischer Konzern erwirbt die DEFA. Die deutsche Filmwirtschaft bekommt nichts. Die Zeit, 29.05.1992, Nr. 23. <http://www.zeit.de/1992/23/Menetekel> (Zugriff: 21.04.2009)

Mühl-Benninghaus findet keine sehr schmeichelnden Worte für das Gros der Filme aus den beinahe 50 Jahren Filmgeschichte der DEFA:

*„Trotz partieller politischer Veränderungen ist offensichtlich, daß alle DEFA-Filme der 50er Jahre ebenso wie fast alle in der DDR gedrehten Filme erschreckend prämodern sind. Typische Kennzeichen der Moderne, wie Hektik, Anonymität oder multikulturelle Lebensweisen fehlen. Schnitttechniken, wie Montage, Essay oder Schuß-Gegenschuß werden nur sparsam bzw. überhaupt nicht genutzt. Statt dessen überwiegen lange Kameraeinstellungen und wenig Betriebsamkeit auf Plätzen und Straßen. Aufnahmen moderner Technik oder von künstlicher Beleuchtung sind nur in Ausnahmefällen zu sehen, obwohl beispielsweise Innenaufnahmen von Werkhallen in vielen DEFA-Produktionen abgebildet sind. Offensichtlich ließ die vor allem in den früheren Filmen beabsichtigte Verallgemeinerung der Stoffe und die ständige politische Bevormundung für innovative Erzählweisen, Kamera- und Schnitttechniken keinen Raum.“<sup>570</sup>*

Zwischen 1946 und 1992 entstehen mehr als 700 Spielfilme, darunter eine Vielzahl von Märchen, Kinderfilmen, Literaturverfilmungen, antifaschistischen Stoffen, politischen Auftragswerken, Gegenwartstreifen, vielerlei Indianerfilmen sowie musikalisch unterhaltsame, "leichte" Kost. Für das Fernsehen wurden von der DEFA von 1959 bis 1990 über 600 Produktionen gefertigt. Zudem wurden ca. 750 Animationsfilme sowie weit mehr als 2000 Dokumentar- und Kurzfilme und Wochenschauen hergestellt.<sup>571</sup>

*„Trotz aller interessanten Ansätze im einzelnen, etwa der Darstellung von Geschlechterbeziehungen, des Verhältnisses von Alt- und Neubaugebieten für die Lebensqualität ihrer Bewohner oder von Einzelem und der Gesellschaft, waren es Spielfilme, die von einer einseitigen, sehr spezifischen Sicht geprägt waren. So wurden in Gegenwartsstoffen die künstliche soziale Sicherheit, in der die DDR-Bevölkerung lebte, konzeptionell immer mitgedacht. Ein anderer Gesichtspunkt sind die Thematisierungen des antifaschistischen Widerstandskampfes. Sie beschränken sich fast ausschließlich auf das soziale Umfeld der Arbeiterklasse. Da das Gesamtsystem filmisch nie in Frage gestellt werden durfte und die herrschenden Norm- und Wertvorstellung jeder einzelnen Produktion ihren unmißverständlichen Stempel aufrückten, waren postmoderne Gestaltungsprinzipien und –möglichkeiten, wie sie Teile der westlichen Filme prägten, in den DEFA-Produktionen nicht denkbar.“<sup>572</sup>*

Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – bieten diese Filme laut Gersch

*„die einzigartige Gelegenheit, in ein verschwundenes Land zu blicken, einen gescheiterten Gesellschaftsentwurf von der auftrumpfenden Propaganda bis zu Depression zu verfolgen, den Hintergründen und Folgen der verlorenen Utopien nachzugehen und dabei auch eine Reihe großer deutscher Filme zu sehen.“<sup>573</sup>*

---

<sup>570</sup> Mühl-Benninghaus, 1993, S. 229.

<sup>571</sup> vgl. <http://www.defa-sternestunden.de/indexhist.htm> (Zugriff: 19.04.2009)

<sup>572</sup> Mühl-Benninghaus, 1993, S. 230.

<sup>573</sup> Gersch, 2004, S. 357.

Am 15. Dezember 1998 wird von der Bundesrepublik Deutschland die DEFA-Stiftung, eine rechtsfähige, gemeinnützige Stiftung bürgerlichen Rechts mit Sitz in Berlin, eingerichtet. Als Stiftungsvermögen bekommt sie den DEFA-Filmstock übertragen, Teil des nationalen Kulturerbes. Ziel der Stiftung ist es, die deutsche Filmkultur und Filmkunst zu fördern sowie die DEFA-Filme zu erhalten und für die Öffentlichkeit nutzbar zu machen.<sup>574</sup>

### 3.2.5 Aktuelle Tendenzen im deutschen Gegenwartskino

Anfang und Mitte der 1990er Jahre dominieren Großstadt- und Haudrauf-Komödien, sie bescheren dem deutschen Film einen Parallelboom. Dieser freut sich über einen Marktanteil von gut 17 Prozent. Erstere, etwa Katja von Garniers „*Abgeschminkt*“ (1993) oder Sönke Wortmanns „*Der bewegte Mann*“ (1994) sind reduziert auf rein Privates, deren Protagonisten frei sind von Eigenarten oder Widerständigkeiten gegen Klischees. Sie bedienen diese vielmehr. Eine mit sich selbst beschäftigte Wohlstandsgesellschaft frönt in der großstädtischen Beziehungskomödie Witzen über verharmloste Seitensprünge oder über die Frau als Maskottchen ihrer eigenen Diskriminierung.<sup>575</sup>

*„Kino als Ausdruck einer saturierten Erstarrung, die dem gesellschaftlichen Status quo weder Visionen noch eine Autorenhaltung entgegensezte. Statt gesellschaftliche Reizthemen wie Rassismus, Arbeitslosigkeit oder auch nur soziale Unterschiede aufzugreifen und auf komische Art zuzuspitzen, wurden die gesellschaftlichen Widersprüche auf dumpfe Weise zugedeckt, nivelliert und verdrängt.“<sup>576</sup>*

Proll-Komödien, die verschärfte Variante der Haudrauf-Komödie, sind das andere Extrem. In Filmen wie „*Ballermann 6*“ (1997) oder Zeichentrick-Varianten wie „*Das kleine Arschloch*“ (1997) oder „*Werner – das muss kesseln*“ (1996) wird der Stammtischkultur der kontrollierten Entgrenzung gefrönt,

*„deren kleine Überschreitungen, große Entleerungen und Alkoholexzesse letztlich die Angstlustphantasie des braven Kleinbürgers illustrieren.“<sup>577</sup>*

Nur wenige Komödien beinhalten selbstreflexive Momente, so etwa Helmut Dietls „*Schtonk!*“ (1992) über die gefälschten Hitler-Tagebücher oder „*Rossini oder Die mörderische Frage, wer mit wem schlief*“ (1997) über die Selbstgefälligkeit der Münchner

<sup>574</sup> Vgl. <http://www.defa-datenbank.de/> (Zugriff : 21.04.2009)

<sup>575</sup> vgl. Nicodemus, Katja: Film der neunziger Jahre, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004, S. 326 f.

<sup>576</sup> Nicodemus, 2004, S. 326.

<sup>577</sup> Nicodemus, 2004, S. 327.



Schickeria.<sup>578</sup> Im Bereich des Thrillers verlassen sich die Filmemacher nicht auf die eigene Originalität, sondern orientieren sich an amerikanischen Vorbildern. „*Der Eisbär*“ (1998) oder „*Knockin' on Heaven's Door*“ gelten demnach nahezu als Genre-Parodie auf Quentin Tarantinos Vorbild-Filme. Dominik Graf gelingt es, mit „*Die Sieger*“ (1994) aus filmkritischer Perspektive Maßstäbe für das Genre des deutschen Polizeithrillers zu setzen, das Publikum nimmt dies allerdings nicht an.<sup>579</sup>

Zwischen einem auf Bedeutungslosigkeit zusteuern dem Autorenkino und aussagelosem Kommerzfilm scheint das Kino auf der Stelle zu treten. Dies belebt im Jahr 1997 die Debatte um die deutsche Filmkultur, das Filmförderungssystem und die enge Verflechtung des Film- und Fernsehmarktes neu. Staatsminister Naumann, Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien ruft das „Bündnis für den Film“ ins Leben. Es gelingt ihm nicht, alle verkrusteten Strukturen aufzubrechen, doch hält dieses Bündnis die medienpolitische Diskussion in Gange.<sup>580</sup>

Jochen Brunow etwa spricht erneut aus, worüber sich die meisten Mitglieder der Branche einig sind: dass der „*amphibische Film*“, jenes Zwitterwesen, das ebenso im Fernsehen wie im Kino laufen kann, am Ende seiner Lebenszeit angekommen sein muss:<sup>581</sup>

*„Der Film muss aus dem Laokoongriff des Fernsehens befreit werden. [...] Der amphibische Film war so etwas wie die Ursünde des deutschen Kinofilms und hat seinen Niedergang eingeläutet. [...] Erst wenn die Auswirkungen des Quotenwahnsinns auf das Erzählen von filmischen Geschichten erkannt sind, können Wege gefunden werden, sowohl den ästhetischen Würgegriff als auch die ökonomische Umklammerung durch das Fernsehen zu lösen. [...] Und hier ist die Politik gefordert. [...] Würde es gelingen, Film und Kino zu entflechten, so daß zwei gleichwertige Kräfte entstehen, die sich bei klarer Abgrenzung gegenseitig befruchten und stützen, so wäre das der Beginn einer neuen Ära.“<sup>582</sup>*

Als relevant für das Wiederauferstehen einer Filmkultur in Deutschland sieht Brunow die finanzielle Unabhängigkeit vom quotengesteuerten Fernsehen, Autoren, für die der Film wieder ein ernstzunehmendes Tätigkeitsfeld ist und die somit ihre erzählerische Kompetenz zurückgewinnen wie auch ein attraktives Angebot an Arthouse-Kinos, die dem Film

---

<sup>578</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 326.

<sup>579</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 328 ff.

<sup>580</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 332.

<sup>581</sup> vgl. Brunow, Jochen: Bündnis für Film, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999, S. 13.

<sup>582</sup> Brunow, 1999, S. 13 f.

genügend Aufführungsmöglichkeiten bieten, um die Differenziertheit am Markt zu erhalten.<sup>583</sup>

Freilich sei das investierte Geld eine nicht zu vernachlässigende Größe für das Gelingen eines Films, wesentlich sei aber in erster Linie das narrative Können und der Mut, mit einem Selbstverständnis als Deutsche, an nicht austauschbaren Schauplätzen etwas über den konkreten Zustand des Landes, über das Regionale zu erzählen und so eine emotionale Beziehung zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und den Zuschauern herzustellen.<sup>584</sup>

*„Wie das Regionale im Kino funktionieren könnte, zeigen uns nicht nur die Dänen und die Briten, sondern auch die jungen, wilden türkischen Regisseure hier bei uns in Deutschland. [...] Ganz egal, in welchem Land ein Film hergestellt wird, [...] er wird nur dann zu einem Kinoerlebnis, wenn es gelingt, einen emotionalen Fluß aus Empathie und Antizipation zwischen filmischer Darstellung und Betrachter herzustellen.“<sup>585</sup>*

Ende der 1990er Jahre steht eine neue junge Regiegeneration vor ihren Debüts, ihr Interesse an neuen Themen und filmischen Formen ist augenscheinlich. Doch anders als die Regisseure des Neuen Deutschen Films nach dem Oberhausener Manifest, fordern sie nicht die alleinige geistige Oberhoheit über ihr Produkt. Sie räumen den Produzenten, welche auch beginnen, ihre Aufgaben umzugewichten und sich nicht mehr nur als Buchhalter verstehen, mehr Mitspracherecht ein. Ein Beispiel dafür ist „X-Filme Creative“, der Zusammenschluss von Produzent Stefan Arndt und den Regisseuren Dani Levy, Tom Twyker und Wolfgang Becker zu einem unabhängigen Produktionszusammenhang. Darin ist ein fester Stamm von Mitarbeitern aller Produktionsstadien eingebunden, die damit verbundenen Synergieeffekte und die dadurch wesentlich höheren Budgets bedingen bald erste Erfolge: zum Beispiel Wolfgang Beckers *„Das Leben ist eine Baustelle“* (1997), Tom Twykers *„Winterschläfer“* (1997) und *„Lola rennt“* (1998). In diesen, atmosphärisch dichten Filmen findet das Publikum neue Stars wie Jürgen Vogel, Franka Potente und Moritz Bleibtreu, „X-Filme“ wird auch international zu einem Markenzeichen, *„Lola rennt“* zum Symbol eines neuen deutschen Kinowunders.<sup>586</sup> Töteberg stimmt dem zu, indem er formuliert: *„Seit „Lola rennt“ wissen es alle: Der deutsche Film hat einen neuen*

---

<sup>583</sup> vgl. Brunow, 1999, S. 14 ff.

<sup>584</sup> vgl. Brunow, 1999, S. 9 f.

<sup>585</sup> Brunow, 1999, S. 9 f.

<sup>586</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 333 ff.

*Anlauf genommen.*<sup>587</sup> Twykers Film spielt selbst in den USA fast 7 Millionen Dollar ein und wird zudem beim Sundance-Festival als bester ausländischer Film ausgezeichnet. Albers und Gernert sprechen in diesem Zusammenhang vom Langstrecken-Sprint des deutschen Films, der damit wieder einen guten Anlauf nahm und bis heute anhält.<sup>588</sup>

Weitere Arbeiten und Regisseure folgen nach. Sie heben sich angenehm von ihren Vorgängern ab - durch genaues Hinschauen, aufgeladene Konstellationen und Experimentierfreude im Umgang mit der visuellen Form. Hans-Christian Schmid gelingt mit seinem Generationenportrait *„Nach fünf im Urwald“* (1995) eine Komödie, in dem seine Stärke für psychologische Genauigkeit und Zeitgeist bereits zu spüren ist. Mit *„23“* (1998), dem authentischen Fall eines jungen Computerhackers in den 1980er Jahren und *„Crazy“* (2000), der Verfilmung des Kultbuches von Benjamin Lebert, verfestigt er diesen Eindruck noch und beweist, dass sich Coming-of-Age-Geschichten durchaus ernsthaft und publikumswirksam umsetzen lassen.<sup>589</sup>

*„Die neunziger Jahre waren auch das Jahrzehnt der einzelnen, monolithisch nebeneinander stehenden Talente und der Regisseure, die ihr Handwerk nicht auf Filmhochschulen lernten, sondern durch biographische Zickzackkurse, Zufälle und Umwege zu Regieautoren wurden. Es sind genau die Filmemacher, die dem deutschen Kino durch ihre gelinde gesagt unorthodoxen, manchmal durchgeknallten, häufig ‚wahnsinnigen‘ Projekte seine wichtigsten und provozierendsten Kreativschübe gaben.“*<sup>590</sup>

Wenn Nicodemus von den *„Wahnsinnigen“* spricht, meint sie damit Oskar Roehler, den Melodramatiker, Romuald Karmakar, den Monsterforscher und Christoph Schlingensief, den Chefprovokateur.

Während Roehler mit *„Sylvester Countdown“* (1997) und *„Gierig“* (1999) in absoluter Lust an der Überhöhung das Existenzialistische und Egozentrische moderner Liebesbeziehungen herausarbeitet, widmet er sich in *„Die Unberührbare“* (2000) der durch den Mauerfall ausgelösten, tödlich endenden Existenzkrise einer einsamen Schriftstellerin zu. In mitunter nahezu expressionistisch anmutenden Schwarz-Weiß-Bildern gelingt es ihm, durch konsequente Stilisierung an die Schmerzgrenze des

---

<sup>587</sup> Töteberg, Michael (Hrsg.): Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999, S. 9.

<sup>588</sup> Vgl. Albers, Sophie / Gernert, Johannes: Zehn Jahre "Lola rennt". Der lange Sprint des deutschen Films. 08.08.2008: <http://www.stern.de/unterhaltung/film/:Zehn-Jahre-Lola-Der-Sprint-Films/633674.html> (Zugriff: 10.06.2009)

<sup>589</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 337 f.

<sup>590</sup> Nicodemus, 2004, S. 343 f.

Zuschauers zu gelangen. Roehler wird für diesen Film als legitimer Fassbinder-Nachfolger gefeiert.<sup>591</sup>

Karmakar ist ein unbequemer Filmemacher. Aggression und Täterschaft sind die Themen seiner exzessiven Auseinandersetzung. Nahezu monologisch spricht der jeweilige Protagonist in all diesen Filmen den Bericht des Täters – in „*Warheads*“ (1993) ist es die Perspektive eines Söldners, dessen Legion die Heimat und Morden sein Beruf ist, „*Der Totmacher*“ (1995) zeigt den Blickwinkel eines Triebtäters, dessen Lust es ist, kleine Jungen zu entführen und zu zerstückeln, „*Das Himmler-Projekt*“ (2000) verwendet eine fast dreistündige Rede des SS-Führers als Projektionsfläche, den nationalsozialistischen Völkermord zu rechtfertigen und einzufordern. Begriffe wie Schuld oder Gewissen oder dem Täter im Sinn einer nahe kommenden Verstehensarbeit nahe zu kommen, scheint für Karmakar zweitrangig.<sup>592</sup>

*„Es geht um eine psychopathologische Rekonstruktion der Kultur und Gesellschaft, um das Erarbeiten und Herauspräparieren der Erfahrungs-, Sprach- und Sinnraster, die individuelle Schuld erst hervorbringen. Genau diese Abstraktion macht Karmakars ‚untragbare‘ Täterreden so unbequem. Ihre schwere und bedrohliche Materialität, ihre innere Logik und Detailgenauigkeit verleiht diesen Diskursen eine Kohärenz, an der alle herkömmlichen Beurteilungsschemata zerschellen.“<sup>593</sup>*

In seinem „*Quiz 3000*“ kritisiert Schlingensief den Umgang mit der deutschen Vergangenheit ebenso wie den Wert des gegenwärtigen Unterhaltungsfernsehens, wenn er anordnet: „*Ordnen Sie folgende Konzentrationslager von Nord nach Süd*“. Während er in den vergangenen Jahren mehr im Theater und im öffentlichen Raum gesellschaftspolitisch provokant inszeniert und heute offen und zeitweise wütend die Erfahrung seiner Krebserkrankung verarbeitet, betätigt Schlingensief sich im vergangenen Jahrzehnt im Filmmetier. „*100 Jahre Adolf Hitler*“ (1989), „*Das deutsche Kettensägenmassaker*“ (1990), „*Terror 2000*“ oder „*Die 120 Tage von Bottrop*“ (1997) verstehen die deutsche Geschichte als Krankheitsgeschichte, die Wiedervereinigung wie das Gladbecker Geiseldrama oder deutsches Blauhelmentum sind Schlingensiefs Themen.<sup>594</sup>

---

<sup>591</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 344.

<sup>592</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 344 f.

<sup>593</sup> Nicodemus, 2004, S. 346.

<sup>594</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 346 f.

Ende der 1990er Jahre wird in Deutschland eine erhitzte, emotionalisierte Diskussion über die deutsche Linke, ihre Bewertung und den Terrorismus geführt, Volker Schlöndorffs 1998 gedrehter Film „*Die Stille nach dem Schuss*“ trifft den Nerv der Zeit. Der Regisseur verliert sich allerdings in dem Versuch, durch filmische Ausstattung historisch genau zu rekonstruieren und politisch die Waagschale zu halten, so dass Christian Petzolds „*Die innere Sicherheit*“ (2000) eine weitaus höhere politische Dimension zugeschrieben werden kann.<sup>595</sup> Ohne dass ein einziges Mal das Wort RAF fällt,

*„hat Christin Petzold den Status quo einer Linken erfaßt, die mit ihren Utopien in die Privatheit (zum Teil auch in die Paranoia) gedriftet ist, dabei aber immer noch und vor allem von ihren politischen Gegnern stilisiert und mythisiert wird.“<sup>596</sup>*

Mit „1989 ff. – Deutsches Gegenwartskino“ zieht gegenwärtig das Filmarchiv Austria<sup>597</sup> Bilanz über das aktuelle Kinoschaffen in Deutschland. In einer repräsentativen Auswahl von gut hundert Titeln werden hier Filme wieder gezeigt,

*„die Überraschungshits waren, nicht nur aufgrund ihrer Themen, sondern vor allem deshalb, weil hier die Übersetzung origineller Ideen in eine eigenwillige, aber unwiderstehliche Form gelungen war.“<sup>598</sup>*

Die Kuratoren dieses Schwerpunkts des Filmarchivs vermeinen auch zu erkennen, dass diese junge Generation von Filmemachern sich nun endlich vom Manifest der Oberhausener freigemacht und eine neue Sprache gefunden hat, die zudem Publikumszuspruch erfährt:

*„Das Pathos des Widerstands gegen Papas Kommerzkino ist aufgebraucht, die narzisstische Selbstinszenierung einsamer Partisanen, die auf verlorenem Posten die Fahne hochhalten, erledigt. Der neueste deutsche Film gibt nichts verloren, vor allem keinen Zuschauer. Deshalb stehen die Namen Tom Tykwer, Oskar Roehler, Fatih Akin, Caroline Link, Romuald Karmarkar und all die anderen trotz aller Verschiedenheit für eine vorurteilslose, ebenso reflektierte wie neugierige Auseinandersetzung mit dem Unterhaltungskino großen Stils, dessen Maßstäbe nach wie vor Hollywood setzt. Daraus folgt für sie eine kritische, aber auch lustvolle Konfrontation mit altbewährten Genres, gegen deren Spielregeln dann – ganz in Übereinstimmung mit dem international wahrnehmbaren Trend – bewusst verstoßen wird.“<sup>599</sup>*

Interessant ist auch, dass das Filmarchiv zwei Schwerpunkte setzt, die paradigmatisch für das gegenwärtige Filmschaffen stehen. Zum einen ist dies die deutsche Wiedervereinigung,

---

<sup>595</sup> vgl. Nicodemus, 2004, S. 350 ff.

<sup>596</sup> Nicodemus, 2004, S. 352.

<sup>597</sup> 30. Mai bis 5. Juli 2009, Wien, Metro-Kino.

<sup>598</sup> [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=321&menuaction=closeall](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=321&menuaction=closeall) (Zugriff: 10.06.2009)

<sup>599</sup> [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=321&menuaction=closeall](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=321&menuaction=closeall) (Zugriff: 10.06.2009)

zum anderen der Schwerpunkt Migration, der das Filmschaffen multikultureller, vor allem deutsch-türkischer Regisseure, behandelt.<sup>600</sup>

Auch Nicodemus erkennt die signifikante Häufung deutsch-türkischer Filme, die die Kinoleinwand erobern:

*„Ende der 90er Jahre erschien plötzliche eine neue Generation deutsch-türkischer Regisseure auf der Bildfläche, die dich nicht mehr auf die Ausländerthematik und die Integrationsprobleme der Elterngeneration reduzieren lassen wollte. Familiäre Eingebundenheit und traditioneller Hintergrund der Filmemacher wurden in diesem Kino nicht in Abrede gestellt oder ignoriert. Die eigene Kulturpsychologie und Tradition wurden innerhalb der Drehbücher lebendiges Beiwerk“<sup>601</sup>*

Kulağolu sieht diese Häufung und die Begeisterung, die jene Filme nicht nur im Feuilleton, sondern auch beim Publikum hervorrufen, ebenfalls und erinnert sich in an filmkritische Artikel Ende der 1990er Jahre, die ihre Überschriften mit „*Der neue deutsche Film ist türkisch*“ betiteln. Sie kommt aber nicht umhin, dies auch gesellschaftspolitisch zu hinterfragen, spricht von „*durch und durch deutschen Storys, die vom Publikum aber noch nicht als solche wahrgenommen würden*“, da sie vermutlich „*ihren kollektiven Alptraum von Mölln, Solingen, Rostock und Hoyerswerda noch nicht verdaut hätten.*“ Kulağolu spricht auch von „*Bindestrich-Identitäten*“ im Zusammenhang mit deutschen Medien, die mit „*deutsch-türkisch*“ die Starrheit von „*deutsch*“ oder „*türkisch*“ aufbrechen. Nicht immer aber ist ihr Artikel ohne Ironie, beispielsweise dann, wenn sie einen Interviewer und seine Frage zitiert, wann die jungen Deutschtürken denn endlich einmal beginnen, Komödien zu machen. Dafür, so meint sie, müsse noch einiges geschehen in deutschen Landen.<sup>602</sup>

Das Thema der deutschen Wiedervereinigung wird oftmals als „Ostalgie“ bezeichnet, es meint jenen oft nostalgischen Umgang mit der DDR und ihren Symbolen.<sup>603</sup>

Filme, die dieser ostalgischen Welle zuzuordnen sind, sind etwa „*Sonnenallee*“ (R: Leander Haussmann, 1999), „*Good Bye, Lenin*“ (R: Wolfgang Becker, 2003) oder auch „*Herr Lehmann*“ (R: Leander Haussmann, 2003).<sup>604</sup>

---

<sup>600</sup> Vgl. [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=321&menuaction=closeall](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=321&menuaction=closeall) (Zugriff: 10.06.2009)

<sup>601</sup> Nicodemus, 2004, S. 340.

<sup>602</sup> Vgl. Kulağolu, Tunçay: Gegen die Wände. Kozmopolit, Nr. 16, Februar 2004: <http://www.kozmopolit.com/No16/Kultur/tkulaogluDE.html> (Zugriff: 10.06.2009)

<sup>603</sup> Vgl. Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Thüringen: Landeszentrale für politische Bildung, 2005, S. 7.

<sup>604</sup> Vgl. [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?pr\\_showpage=0&sid=77&s2id=0&action=Suchen&pr\\_filter\\_subkat1=0](http://filmarchiv.at/show_content.php?pr_showpage=0&sid=77&s2id=0&action=Suchen&pr_filter_subkat1=0)

Althen verweist in seinem Artikel nicht nur auf die absolute Notwendigkeit, das Thema der DDR-Vergangenheit filmisch zu bearbeiten, sondern auch auf die Relevanz, die beispielsweise der Erfolg des in über 70 Ländern gezeigten „*Good Bye, Lenin*“ für den deutschen Film schlechthin hat:

*Die Art und Weise, wie es Becker gelang, dieses einschneidende Kapitel deutscher Geschichte konsumierbar zu machen, brachte ihm einen Europäischen Filmpreis [César für besten europäischen Film; französischer Filmpreis, A.d.V.] und weckte vor allem eine Neugier auf den deutschen Film, die bis dahin völlig eingeschlafen war. Man darf die Signalwirkung von solchen Erfolgen nicht unterschätzen, denn seither reiht sich nicht nur ein internationaler Preis an den anderen, sondern man hat geradezu den Eindruck, dass Deutschland plötzlich wieder auf der Landkarte anderer Länder aufgetaucht ist.*<sup>605</sup>

Neben allem Kommerz, der nach wie vor produziert wird, wie etwa der überaus erfolgreiche „*Der Schuh des Manitu*“ (R: Michael Herbig, 2001), scheint tatsächlich ein Aufschwung im jüngsten deutschen Film erkennbar zu sein. Seit „*Lola rennt*“ werden deutsche Filme auch international wieder wahrgenommen: 2003 erhält Katja Riemann einen Preis für ihre Darstellung in Margarete von Trottas „*Die Rosenstraße*“ in Venedig, 2004 geht ein Goldener Bär für „*Gegen die Wand*“ an Fatih Akin, kurz darauf läuft mit „*Die fetten Jahre sind vorbei*“ nach 11-jähriger Pause erstmals wieder ein deutscher Film im Wettbewerb des Festivals von Cannes. 2005 werden bei der Berlinale Regie- und Schauspielerinnenpreis für Marc Rothemunds „*Sophie Scholl – Die letzten Tage*“ vergeben, Oliver Hirschbiegels „*Der Untergang*“ wird für den Oscar nominiert, 2006 erhalten Jürgen Vogel in „*Der freie Wille*“ und Moritz Bleibtreu in „*Elementarteilchen*“ für ihre Darstellerleistung einen Goldenen Bären bei der Berlinale, 2007 erhält ihn Nina Hoss in Christian Petzolds Film „*Yella*“, Fatih Akin bekommt Drehbuchpreise für „*Auf der anderen Seite*“ in Cannes und beim Europäischen Filmpreis, für das Stasi-Drama „*Das Leben der Anderen*“ erhält Florian Henckel von Donnersmarcks einen Oscar.<sup>606</sup>

Trotz all dieser positiven Tendenzen existieren auch Stimmen der Kritik. So verweist etwa Kriest auf die ewig gleichen Gesichter und Besetzungen, die von manchen Regisseuren – etwa Oskar Roehler oder Rudolf Thome – nach Fassbinder-Vorbild durchaus gekonnt und

---

[&pr\\_filter\\_jahr=2009&pr\\_filter\\_monat=4&pr\\_such\\_jahr=2009&pr\\_such\\_begriff=1989+ff](#) (Zugriff: 10.06.2009)

<sup>605</sup> Althen, Michael: Geschichte wiederholt sich. Das zeitgenössische deutsche Kino. Bundeszentrale für politische Bildung, 02.02.2009: [http://www.bpb.de/themen/9L9HMD,1,0,Geschichte\\_wiederholt\\_sich.html](http://www.bpb.de/themen/9L9HMD,1,0,Geschichte_wiederholt_sich.html) (Zugriff: 10.06.2009)

<sup>606</sup> Vgl. Westphal, Anke: Neue deutsche Filmblüte. 07.02.2006: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0207/tagesthema/0007/index.html> sowie Althen, 2009: [http://www.bpb.de/themen/9L9HMD,1,0,Geschichte\\_wiederholt\\_sich.html](http://www.bpb.de/themen/9L9HMD,1,0,Geschichte_wiederholt_sich.html) (Zugriff: 10.06.2009)

wirksam eingesetzt werden, von anderen aber völlig deplaziert, mit dem Sinn einer formelhaft-seriellen Besetzung, die den Zuschauer auf Arthouse-Niveau beruhigen soll:

*„Will man einen nicht mehr ganz jungen Mann, dessen Leben aus den Fugen gerät, der aber sympathisch ist, nimmt man Axel Prahl. Soll es eine Borderline-Figur sein, steht Sabine Timoteo bereit. Ein älterer Gangster/Drogensüchtiger mit migrantem Hintergrund? Birol Ünel! Darf es etwas jünger sein? Oktay Özdemir! Eine mit Power, die nicht auf den Mund gefallen ist? Jasmin Tabatabai! Eine rotzige Göre? Jana Pallaske! Eine naiv-kapriziöse Zicke mit Kulleraugen? Marie Zielcke. Ein verstörter Teenager? Julia Hummer. Ein aufgekratzt-eloquenter Teenager? Tom Schilling. Eine aufgekratzt-patente Mittvierzigerin? Dagmar Manzel. Eine erschöpft-genervte Mittvierzigerin? Corinna Harfouch. Ein netter Kerl, zu gut, aber auch zu schwach für diese Gesellschaft? Sven Pippig. Ein Yuppie mit Abgründen? Jan Hendrik Stahlberg, August Diehl oder – als stets sinistre Vaterfigur – Manfred Zapatka. Ein Uniform-Nazi? Sebastian Koch! Ein Prolet mit Gewaltpotential? Andreas Schmidt. Oder doch lieber Jürgen Vogel? Ein etwas verschrobener, in Istanbul hängengebliebener Buchhändler? Lars Rudolph. Ein Prolet mit Herz? Peter Kurth. Andreas Baader? Moritz Bleibtreu! Dessen Sekretärin? Natürlich Alexandra Maria Lara!“<sup>607</sup>*

### 3.3 Der türkische Film

1897 wird vom Rumänen Sigmund Weinberg im kosmopolitischen Viertel Istanbuls die erste Filmvorführung organisiert. Innerhalb nur weniger Jahre werden in mehreren größeren Städten des ottomanischen Reiches Kinos gegründet und vermehrt Filme gezeigt. Der erste Film, der von einem Türken gedreht wird, ist der Dokumentarfilm „*Der Abriss des russischen Denkmals bei St. Stephan*“ aus dem Jahr 1914. Regisseur ist der Offizier der ottomanischen Armee, Fuat Uzkinay. Zu Beginn dieser Zeit werden nur Dokumentarfilme gedreht, erst 20 Jahre später wird auch begonnen, Spielfilme zu produzieren.<sup>608</sup>

Im Jahr 1915 wird die erste Produktionsstätte für Dokumentarfilme gegründet und zwar das „*Zentrale Amt für Armeekino*“. Zum Vorsitzenden dieses Amtes wird Sigmund Weinberg ernannt, der einen großen Beitrag zur Bekanntmachung des Kinos in der Türkei geleistet hatte.<sup>609</sup>

---

<sup>607</sup> Kriest, Ulrich: Wiederholungstäter erobern das deutsche Kino. weltonline, 27.08.2007: [http://www.welt.de/kultur/article1129528/Wiederholungstaeter\\_erobern\\_das\\_deutsche\\_Kino.html](http://www.welt.de/kultur/article1129528/Wiederholungstaeter_erobern_das_deutsche_Kino.html) (Zugriff: 10.06.2009)

<sup>608</sup> Vgl. Kaplan, Yusuf: Der türkische Film, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u. a.: Metzler, 1998, S. 617.

<sup>609</sup> Vgl. <http://www.kultur.gov.tr/DE/BelgeGoster.aspx?48BD9BC89B9B89DAA79D6F5E6C1B43FF4C31B0AB989B50BC> (Zugriff: 17.06.2009)



Mit der Gründung der neuen säkularen türkischen Republik wird begonnen, westlich orientierte türkische Musik, Theater und Oper zu unterstützen. Am türkischen Film zeigt die neue Regierung zunächst jedoch wenig Interesse. Erst 1928 entsteht ein Monopol mit der Gründung der Produktionsgesellschaft „Ipek Film“, die von den Brüdern Ipekci gegründet wird. Diese Produktionsgesellschaft kontrolliert dreizehn Jahre lang die Filmproduktionen der Türkei und erschwert Konkurrenten den Einstieg in die Filmbranche durch steigende Budgets. Diese steigenden Budgets erklären sich mit dem Übergang zum Tonfilm, der eine aufwändigere Produktion erfordert. Der einzige Film-Regisseur dieser Zeit ist der junge Bühnenschauspieler Muhsin Ertugrul, der bei rund 20 Filmen Regie führt. Er arbeitet vor allem mit Freunden und Schauspielern des Istanbuler Stadttheaters, wenn die Theatersaison vorbei ist.<sup>610</sup>

Zum Ende des Einparteiensystems in der Türkei wird eine zweite Produktionsgesellschaft mit dem Namen „Ha-Ka Film“ gegründet. Initiatoren der Gesellschaft sind die beiden jungen Filmtechniker Faruk Kenc und Scadan Kamil. Sie beginnen, Filme in eigener Regie herzustellen und können so das Regiemonopol von Muhsin Ertugrul brechen. Dies ermöglicht es anderen jungen Regisseuren, eigene Produktionsgesellschaften zu gründen und selbst Filme zu drehen. Obwohl das Theater immer noch beliebter ist als der Film, beginnt in dieser Zeit die Vorherrschaft des Theaters in der Türkei zu sinken.<sup>611</sup> Dadurch fängt das Schaffen der türkischen Filmindustrie eigentlich erst so richtig in den 1940er Jahren an. Es werden vorrangig Komödien oder einfache Melodramen produziert, denn kritische Auseinandersetzungen, ob nun mit dem politischen System oder Religionen, sind strikt untersagt. Die Arbeitsbedingungen für türkische und vor allem kurdische Regisseure sind strengen Restriktionen unterstellt.<sup>612</sup>

Die Jahre zwischen 1950 und 1960 gelten als Gründerjahre. In diesem Zeitraum kommt es zu großen politischen, aber auch kulturellen Umwälzungen. Das Einparteiensystem wird durch ein Mehrparteiensystem ersetzt und ein offenes wirtschaftliches System folgt dem bislang vorherrschenden Industrialisierungsprogramm nach. Viele Geschäftsleute gründen Produktionsfirmen und lassen sich in der Grünkiefnerstraße von Istanbul nieder. Aus diesem Grund bekommt das türkische Kino den Beinamen „Grünkiefner-Kino“.

---

<sup>610</sup> Vgl. Kaplan, 1998, S. 618.

<sup>611</sup> Vgl. Kaplan, 1998, S. 618.

<sup>612</sup> Vgl. Ewert, Marcos: Yol – Der Weg. Ein Werk von epischer Wucht.  
<http://www.filmzentrale.com/rezis/yolderwegme.htm> (Zugriff: 17.06.2009)

Während bis 1947 rund 60 Filme produziert werden, sind die 1950er Jahre von einem wahren Produktionsboom geprägt. Bis 1956 werden insgesamt 359 Filme produziert, danach steigt die jährliche Filmproduktion sogar auf rund 100 bis 150 Filme jährlich an, auch ein qualitativer Anstieg der Filmproduktionen geht mit einher. Der vielversprechendste Regisseur dieser Zeit ist Ömer Lüfti Akad, der durch seinen eigenständigen Stil und seine Erzählweise eine neue Ära in der türkischen Filmgeschichte einleitet. Immer wieder folgen junge, talentierte Regisseure dem Vorbild Akads und tragen zur Entstehung türkischer Filmgenres wie Melodram, Dorfsaga oder dem Stadtfilm bei.<sup>613</sup>

1960 kommt es zu einem Militär-Putsch in der Türkei, der die politische und kulturelle Lage beträchtlich beeinflusst. Begründet durch die Verwestlichungstendenzen, eingeleitet durch die ottomanischen Klassen und fortgesetzt durch die säkulare türkische Republik, entstehen große kulturelle und soziale Konflikte innerhalb der türkischen Gesellschaft, die in einem Bürgerkrieg münden, der bis Ende der 1970er Jahre andauert.

Ausgelöst durch diese gesellschaftlichen Konflikte, begeben sich einige Filmmacher auf die Suche nach einem nationalen Kino, das von visuellen, literarischen, theatralischen und musikalischen Traditionen gespeist wird. Dieses Schaffen eines nationalen Films beginnt bereits in den 1960er Jahren und hält bis heute an.<sup>614</sup>

Der soziale Realismus ist die erste Bewegung, die neu ins Leben gerufen wird, unter anderem von Metin Erksan. 1964 erhält Metin Erksan in Berlin den Goldenen Bären für seinen Film „*Trockener Sommer*“ („*Susuz Yaz*“), der in einem Dorf in der Ägäisregion spielt und von den Konflikten der Landbevölkerung erzählt. Grundsätzlich kann gesagt werden, dass die Regisseure vermehrt semi-dokumentarische Formen benutzen um konfliktträchtige Geschichten aus der ländlichen Türkei zu erzählen.<sup>615</sup>

In den Jahren zwischen 1960 und 1970 entstehen zwei entscheidende, aber kurzlebige Filmbewegungen. Die „Nationale Kino-Bewegung“, gegründet vom jungen, talentierten Regisseur Halit Refig und die konkurrierende nationale Filmbewegung „*Milli Sinema*“, gegründet nach islamischen Ideen von Yücel Cakmakli. Die Regisseure beider Bewegungen produzieren zahlreiche Filme und tragen zu einer lebhaften Filmkultur bei. Durch die Verbreitung des Fernsehens nehmen die jährlichen Filmproduktionen Ende der 1960er Jahre jedoch stark ab, was zu einer Flut von pornografischen Filmen führt, um die

---

<sup>613</sup> Vgl. Kaplan, 1998, S. 619.

<sup>614</sup> Vgl. Kaplan, 1998, S. 619.

<sup>615</sup> Vgl. Kaplan, 1998, S. 619.

Krise zu überstehen. Ein erheblicher Verlust des Familienpublikums und die Schließung zahlreicher Filmtheater sind die Folge.<sup>616</sup>

In der Zeit um 1970 ist die Existenz des türkischen Films bedroht, dank einer neuen, innovativen Generation von jungen Regisseuren wird jedoch das Überleben gesichert, die eine neue Welle des türkischen Films schaffen. Mitbegründer dieser Bewegung ist der, aus einer kurdischen Familie stammende, Regisseur Yilmaz Güney, der als Darsteller während der 1960er Jahre seine Arbeit beim Film begonnen hatte. Die neue Epoche wird 1970 durch seinen Film „*Hoffnung*“ („*Umud*“), der vom italienischen Neo-Realismus geprägt ist, eingeläutet. Güney entwickelt seinen persönlichen Stil des epischen und poetischen Realismus, der mit seiner unverwechselbaren Filmsprache den türkischen Themen und Traditionen angemessen ist.

1971 beginnt eine schwierige Zeit für Güney, den innovativsten, einflussreichsten und international bekanntesten Regisseur der Türkei. Nach einem erneuten Putsch des Militärs wird Güney auf Grund seiner linkspolitischen Ansichten festgenommen. Nach seiner Freilassung 1974 beginnt er sofort wieder, Filme zu drehen und zu produzieren. Noch im gleichen Jahr wird er der Mittäterschaft eines Mordes bezichtigt, „*was von Beobachtern schon damals als klares Manöver der Regierung gewertet wurde, diesen systemkritischen und -hinterfragenden Regisseur endlich loszuwerden*“<sup>617</sup> und zu 19 Jahren Haft verurteilt. Trotz dieser politischen Schwierigkeiten gibt Güney niemals auf, Filme zu drehen. Auch im Gefängnis schreibt er weiterhin Drehbücher und lässt diese von seinen Stellvertretern inszenieren.<sup>618</sup>

Zu Beginn der 1980er Jahre entsteht sein bekanntestes und in der Entstehungsart spektakulärstes Werk, das ihn in der Filmgeschichte seines Landes zu einem der größten Filmemacher aller Zeiten macht: „*Yol – Der Weg*“ (1982). Im Gefängnis verfasst er mit genauesten Angaben das Drehbuch, das er für die Realisierung Serif Gören anvertraut. Gören dreht die Aufnahmen in der Türkei heimlich und Güney, dem eine spektakuläre Flucht aus dem Gefängnis gelingt, kann den Film in der Schweiz selbst fertig stellen. Während die Türkei zunächst seine Auslieferung fordert und ihn schließlich ausbürgert,

---

<sup>616</sup> Vgl. Kaplan, 1998, S. 620.

<sup>617</sup> Ewert, Marcos: *Yol – Der Weg*. Ein Werk von epischer Wucht.  
<http://www.filmzentrale.com/rezis/yolderwegme.htm> (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>618</sup> Vgl. Kaplan, 1998, S. 621.

wird das Werk in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet. Nur zwei Jahre später stirbt Güney in Paris an Magenkrebs.<sup>619</sup>

Der Film spielt zur Zeit der Herrschaft des militärischen Generalstabschefs Kenan Evren. Es kommt zu willkürlichen Verhaftungen, Folterungen und Hinrichtungen. Die fünf Freunde Yusuf, Seyit, Mehmet, Ömer und Meyiut befinden sich alle in einem Gefängnis und haben lebenslange Haftstrafen abzubüßen. So sind sie äußerst erfreut, dass sie zu den Wenigen gehören, denen eine Woche Hafturlaub zugebilligt wird. Alle fünf starten diese Reise aus unterschiedlichen Beweggründen: Seyit erfährt, dass seine Frau Ziné ihm untreu war. Seine Verwandten verlangen nun von ihm, dass er sie tötet, um die Familienehre zu bewahren, aber er bringt es nicht über sich. Mehmet war verhaftet worden, nachdem er mit seinem Schwager zusammen einen Raubüberfall zu begehen versuchte. Den Schwager, der von Polizeikugeln verwundet war, ließ er auf der Flucht zurück. Nun will die Familie seines Schwagers nichts mehr mit ihm zu tun haben und er ist gezwungen, seiner Frau Emine die Wahrheit zu sagen. Er weiß, dass ihm die Blutrache droht. Ömer findet sein Dorf inmitten des türkisch-kurdischen Bürgerkrieges und zerstört vor. Meyiut nimmt den Platz seines verstorbenen Bruders in dessen Familie ein, doch schnell wird ihm klar, dass die vermeintliche Freiheit sich durch religiösen und traditionsgebundenen Druck kaum von einem Gefängnis unterscheidet. Yusuf möchte nach langer Zeit sein Mädchen wieder sehen, doch als er an der Straßensperre des Militärs seine Papiere nicht finden kann, muss er in Untersuchungshaft, bis die Sache geklärt ist. Seine Reise ist damit bereits nach wenigen Stunden beendet. Jeder der Gefangenen muss damit fertig werden, dass sich die Welt verändert hat, während er hinter Gittern saß, die Hoffnungen und Träume, mit denen sie in ihre kurze Freiheit hinausgegangen waren, entwickeln sich zu tragischen Geschichten.

*„Yilmaz Güney gelingt es mit minimalem filmischen Aufwand ein komplexes Panoptikum eines unter starren Normen und Konventionen und gleichzeitig staatlich-totalitären Systems leidenden Landes zu entwerfen. In diesem befinden sich fünf Anti-Helden, die auf eigene Art rebellieren und versuchen, dem engen Korsett der Umstände zu entkommen. [...] Sie wollen nicht nur dem Gefängnis entfliehen, sondern dem sozialen Gefüge. Trotz dieses klaren Statements ergeht Güney sich aber nicht in einer vordergründigen Anklage gegen sein Land und dessen Volk. Im Gegenteil. Von geradezu beispielhafter Neutralität stellt er die "negativen" Aspekte seines Landes dar und bleibt dabei immer ein Teil von ihm. Er verleugnet in keinem Falle seine Herkunft. Mit scheinbar spielerischer*

---

<sup>619</sup> Ewert, Marcos: Yol – Der Weg. Ein Werk von epischer Wucht.  
<http://www.filmzentrale.com/rezis/yolderwegme.htm> (Zugriff: 17.06.2009)

*Leichtigkeit vereint Güney sämtliche politischen, religiösen und sozialen Aussagen und liefert einen Film von epischer und epochaler Wucht ohne extreme Stilmittel.*<sup>620</sup>

In den 1980er und 1990er Jahren sind neue Tendenzen im türkischen Film zu erkennen. Vor allem „Frauenfilme“ finden großes Interesse und Beliebtheit. Diese Filme erzählen meistens Geschichten von Frauen, die von der Gesellschaft ausgestoßen worden sind und am Rande der türkischen Gesellschaft leben. Ende der 1990er Jahre entstehen nach Kaplan Filme, die von der visuellen und künstlerischen Kultur des Landes sowie von seiner traditionellen narrativen Form geprägt sind. Diese eigenständige Art und Weise des Geschichtenerzählens steht für das Vermögen eine wirkliche Nationalkinematographie zu schaffen.<sup>621</sup>

1999 äußert der 38jährige Filmemacher Reis Çelik seine Einschätzung über das türkische Filmschaffen und kommt zu dem Schluss, dass die Geschichte des Ottomanischen Reiches, das einst halb Europa beherrschte, gern glorifiziert werde, während über Gegenwart und jüngere Vergangenheit der modernen Türkei mit Vorliebe geschwiegen werde. Dies mache, seiner Meinung nach, den öffentlichen Diskurs so notwendig, da ohne historisches Bewusstsein die nach wie vor instabile Nation in Apathie zu versinken drohe und auf ihrem Wege zur Demokratisierung jeglicher Manipulation ausgeliefert sei.<sup>622</sup>

In seinen Filmen versucht er, diese Motivation umzusetzen, so etwa in seinem 1997 entstandenen Debüt *"Isiklar Sönmesin"* (*"Es werde Licht"*), das sich um fairen Ausgleich zwischen türkischer Armee und kurdischen Separatisten bemüht. In *"Hosçakal Yarin"* (*"Goodbye Tomorrow"*, 1998) bricht er ein Tabu, das vor ihm noch kein Filmemacher seines Landes anzutasten wagte: Er behandelt den Fall des charismatischen Studentenführers Deniz Gezmiş, der zusammen mit zwei Freunden nach einem kurzen Schau-Prozess vom damaligen Militärregime im Jahre 1972 ohne rechtliche Basis hingerichtet wurde. Unter Einbeziehung von Archivmaterial rekonstruiert der Film das Verfahren am Militärgerichtshof, das für den "verfassungsfeindlichen Terroristen" von vornherein das Todesurteil vorsah.<sup>623</sup>

---

<sup>620</sup> Ewert, Marcos: Yol – Der Weg. Ein Werk von epischer Wucht.  
<http://www.filmzentrale.com/rezis/yolderwegme.htm> (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>621</sup> Vgl. Kaplan, 1998, S. 622.

<sup>622</sup> Rust, R.: Demokratie statt Apathie. Das Comeback des türkischen Kinos mit politischen Themen und Träumen vom großen Glück. Berliner Zeitung, 14.07.1999: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1999/0714/none/0010/index.html> (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>623</sup> Vgl. Rust, 1999. (Zugriff: 17.06.2009)

Spätestens seit dem Gewinn des Jurypreises 2003 in Cannes für „*Uzak*“ gilt der Filmemacher Nuri Bilge Ceylan, der auch als Fotograf erfolgreich ist, als eine der größten Entdeckungen des Arthouse-Kinos der letzten Jahre. „*Uzak*“ handelt vom Fotografen Mahmut, der vor langer Zeit vom Land nach Istanbul gezogen ist, sich mehr oder weniger diesem Leben angepasst hat und der die Kluft zu seinen Idealen immer mehr verspürt. Als eines Tages ein Verwandter aus dem Dorf auftaucht, wirft dies viele Fragen in Mahmuts Leben auf.

Was, nach Hummel, das zentrale Motiv in Ceylans Arbeit ausmacht, ist die *„Gleichzeitigkeit von einer wie auch immer behaupteten, geahnten, ersehnten Harmonie und der Eigensinnigkeit der Dinge und Figuren“*. Eine Gleichzeitigkeit, die *„ganz unaufgeregt die Differenz zwischen den Ansprüchen einer Gesellschaft und den vielen Facetten einer Wirklichkeit [sucht], die sich niemals unter einen ideologischen Hut bringen lassen“*.<sup>624</sup>

„*Jahreszeiten – İklimler*“ (2006) bringt Ceylan 2006 den Fipresci-Preis in Cannes und die Regieauszeichnung beim Filmfestival in Antalya ein, mit „*Die drei Affen*“ (2008) gelingt es ihm, zum dritten Mal in Folge, in Cannes, diesmal mit dem Preis für die beste Regie, ausgezeichnet zu werden.

Nach dem Motto der drei Affen, die nichts sehen, nichts hören und auch nichts sagen, entfaltet der Film seine Handlung. Ein Lokalpolitiker ist an einem folgenschweren Unfall beteiligt und bittet seinen Chauffeur, statt seiner für die Tat einzustehen, um das drohende Ende seiner Karriere zu vermeiden. Weil diesen das Geld lockt und um dem Sohn die Universitätsausbildung zu ermöglichen, geht der Familienvater auf den Pakt ein und löst damit eine folgenschwere innerfamiliäre Kettenreaktion aus, in der jeder der Protagonisten den Zeitpunkt, sich zu erklären und so den unheilvollen Gang aufzuhalten, verstreichen lässt.

Rosefeldt deutet den Film aus europäischer Sicht als *„schweremütige Kritik an den türkischen Verhältnissen“*:

*Ob Allmachtsfantasien der politischen Klasse oder die Ausübung ehelicher Gewalt des türkischen Mannes über die noch lange nicht gleichberechtigte Ehefrau, all das zeugt von einem leisen melancholischen Bedauern über die Zerrissenheit der modernen Türkei zwischen Tradition und Moderne, die ihre Bewohner nicht bei sich selbst ankommen lässt.*<sup>625</sup>

---

<sup>624</sup> Hummel, Volker / Kühn, Heike: Der den Schnee liebt... Die Filme des türkischen Regisseurs Nuri Bilge Ceylan. epd Film 3/2009: [http://www.epd-film.de/33178\\_62306.php](http://www.epd-film.de/33178_62306.php) (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>625</sup> Rosefeldt, Martin: Die drei Affen. 2008: <http://www.arte.tv/de/Die-Preistraeger-2008/2045370.html> (Zugriff: 17.06.2009)

Für Kühn öffnet dieser „düster lodernde Film“ visuell

*„ein Fenster, und wer hindurchblickt, sieht die menschliche Seele. Türkische Filme neigen oft zu einer Form von Melodramatik, die uns lächerlich erscheint. Das wird sich ändern, wenn man „Drei Affen“ sieht. Nuri Bilge Ceylan hat ein ebenso realistisch wie alptraumhaft wirkendes Porträt einer Gesellschaft gezeichnet, in der das übertriebene Gefühl die unterdrückte Wahrheit vergessen machen soll.“<sup>626</sup>*

### **3.4 Entwicklungen und Tendenzen im deutsch-türkischen Film**

Über zwei bis drei Generationen hin verändert sich das sogenannte Migranten- oder Gastarbeiterkino zum heutigen deutsch-türkischen Film, eine Bezeichnung, die nach wie vor ein Hilfsterminus ist. Die ersten filmischen Auseinandersetzungen, die nur partielle Erscheinungen sind, gehören einem „Betroffenheitskino“ an, in dem „der Ausländer“ ein stark stereotypisierter Protagonist im klassischen Problemfilm ist. Der aktuelle deutsch-türkische Film hingegen ist ein zwar oft wütendes, aber in erster Linie selbstbewusstes Kino, das durch seinen „anderen Blick“ auf die Dinge der Wiederbelebung der deutschen Filmkultur auch international wieder Anerkennung zukommen lässt.

Im Folgenden wird die Entwicklung von den Anfängen bis heute beschrieben, es wird versucht, auch in Hinblick auf den gesellschaftlichen Kontext, die filmischen Besonderheiten und das Spezifische herauszuarbeiten.

#### **3.4.1 Vom Gastarbeiterkino der 1960er Jahre zum deutsch-türkischen**

##### **Gegenwartsfilm**

Während sich die Einwanderer kurz nach dem Einsetzen der Arbeitsmigration in der Literatur und im Theater betätigen, ignoriert der Film zunächst diese gesellschaftliche Entwicklung:

*„Eine als türkisch identifizierbare Stimme innerhalb des deutschen Kinos gab es bis in die mittachtziger Jahre ebenso wenig wie die anderer Ethnien. [...] Mehr noch: das Thema interkultureller Konfrontation und Integration kam im bundesdeutschen Film über Jahrzehnte quasi nicht vor.“<sup>627</sup>*

Der am häufigsten gezeigte Ausländer im deutschen Film der 1960er und 1970er Jahre ist der kleine, dickliche, eine italodeutsche Kunstsprache sprechende Italiener. Meist

---

<sup>626</sup> Hummel, Volker / Kühn, Heike: Der den Schnee liebt... Die Filme des türkischen Regisseurs Nuri Bilge Ceylan. epd Film 3/2009: [http://www.epd-film.de/33178\\_62306.php](http://www.epd-film.de/33178_62306.php) (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>627</sup> Löser, 2004, S. 130 f.

Handwerker, oft auch im Sexfilm, ist er modellhaftes Klischee des Südländers, der immer „Amore“ will, aber nie eine ernsthafte Bedrohung darstellt.

Auf seltsame Weise stumm, bekommt er - zur stillen Schadensfreude des Zuschauers - selten, was er will. In diesem Modell-Ausländer ist die *„sexuelle Bedrohung, die man den Gastarbeitern in Deutschland ebenso andichtete [...], so niedlich geworden, daß das (deutsche) Publikum beruhigt sein kann“*.<sup>628</sup>

Ende der 1960er Jahre tauchen Gastarbeiter schließlich auch in deutschen Fernsehspielen<sup>629</sup> auf. Sie werden als Mitbürger meist ohne Familie und ohne Rechte gezeigt, die schlimmen Arbeitsbedingungen unterworfen sind. Auf diese Weise soll das Publikum für Recht und Unrecht und die Ausnutzung von Arbeitskräften sensibilisiert werden. Koebner schließt hier allerdings, dass das Publikum zu dieser Auseinandersetzung noch nicht sonderlich bereit ist.<sup>630</sup>

Mit dem Griechen Jorgos widmet sich auch Fassbinder in *„Katzelmacher“* (1969) dem Sujet des Einwanderers als sexuellem Konkurrenten einerseits, als sprachlos entsubjektivierter Figur andererseits, der der gewalttätigen Ablehnung durch eine xenophobe Gesellschaft ausgesetzt ist. Die darin noch sehr plakative Darstellung wandelt sich in Fassbinders späterem Film *„Angst essen Seele auf“* (1973; Arbeitstitel: *„Alle Türken heißen Ali“*) zu einer differenzierteren Auseinandersetzung mit der Liebesgeschichte zwischen der alternden deutschen Witwe Emmi und Salem, dem jungen marokkanischen Gastarbeiter. Er gilt als einer der ersten Filme überhaupt, der sich mit den Lebenswelten von Einwanderern auseinandersetzt.<sup>631</sup>

Fassbinder drückt darin

*„die Brüchigkeit einer Politik aus, die auf einer binären Gegenüberstellung von In- und Ausländern, Eigenem und Fremdem basiert“*<sup>632</sup> und *„inszeniert die Infragestellung und zugleich das massive Fortwirken traditioneller Ordnungsmuster“*<sup>633</sup>.

Es beginnt auf Emmis Nachhauseweg zu regnen und so sucht sie Schutz in einer Kneipe. Als sie dort eintritt, wird es plötzlich still, denn diese Frau gehört nicht in diese Welt. Es ist

---

<sup>628</sup> (vgl.) Reinecke, Stefan: Positive Übermalungen. Zum Bild des Ausländers im deutschen Film, in: Karpf, Ernst u.a.(Hrsg.): *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg: Schüren, 1995, S. 12.

<sup>629</sup> z.B. *„Der Unfall“* (R: Peter Beauvais, 1968)

<sup>630</sup> vgl. Koebner, Thomas: *Das Fernsehspiel – Themen und Motive*, in: Rüdén, Peter von: *Das Fernsehspiel*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975, S. 40 f.

<sup>631</sup> Vgl. Reinecke, 1995, S. 12 f.

<sup>632</sup> Blumentrath, 2007, S. 87.

<sup>633</sup> Blumentrath, 2007, S. 88.



eine Gastarbeiterkneipe. Sie lernt dort Salem kennen und nimmt ihn mit nach Hause, sie werden ein ungleiches Paar. Dass ohnehin beide mit einem Stigma leben, schweißt sie zusammen. Emmi altert und ihr sozialer Status ist gering, sie ist Putzfrau, aber nicht in ihre Kolonne integriert. Salem ist den Anfeindungen seiner deutschen Arbeitskollegen ausgesetzt, seine Wohnverhältnisse grenzen ans Unmenschliche. Die gegenseitige Solidarität der beiden wird noch gestärkt, als ihnen wegen ihrer Beziehung auch noch offene Feindschaft ihres Umfeldes entgegenschlägt. Als sie von ihrer Hochzeitsreise zurückkehren, hat sich ihre Umgebung schließlich mit dieser „widernatürlichen“ Verbindung abgefunden, sodass sich nun vermehrt die bisher verdeckten Konflikte zwischen Emmi und Salem aufzeigen. Emmi führt Salem nun ihren Freundinnen vor, weist ihn an, für sie seine Muskeln spielen zu lassen, spricht über ihn, aber nicht mit ihm. In ihrer Putzkolonne ist sie wieder integriert, sie schließt nun aber ihrerseits eine neue jugoslawische Kollegin aus. Salem hingegen wehrt sich gegen den Spott seiner Arbeitskollegen wegen des Alters seiner Frau mit Avancen gegenüber jungen, hübschen Frauen und verrät Emmi auf diese Weise. Zum Ende des Films finden die beiden wieder zueinander, Salem liegt mit einem Magengeschwür, einer typischen Gastarbeiterkrankheit, im Krankenhaus und Emmi wacht an seinem Bett.<sup>634</sup>

In einer linearen, bewusst einfachen, oft abstrahierten Form beschreibt der Film nicht das Fremde an sich, sondern die Vorurteilsstruktur der Gesellschaft. Der Hass, der Andersartigen gegenüber schlägt, sind ebenso wie die Faszination, die sie ausüben, Themen, die Fassbinder beschäftigen.<sup>635</sup>

*„Fassbinders Film führt vor Augen, wie die bundesdeutsche Gesellschaft versucht, über Differenzen wie Nation, Ethnie, Alter oder Geschlecht Gruppen als einander entgegengesetzte Einheiten zu konstruieren. Vor diesem Hintergrund erscheint die Beziehung von Salem und Emmi als transkultureller Entwurf, der innerhalb der konkreten Gesellschaftsmuster der 70-er Jahre zum Scheitern verurteilt ist.“<sup>636</sup>*

Seinen Film *„In der Fremde“* (1974) bezeichnet der Iraner Sohrab Shahid Saless als einen Film *„über das Wort Elend, das ursprünglich einfach ›im anderen Land leben‹ bedeutete,*

---

<sup>634</sup> vgl. Töteberg, Michael: Alle Türken heißen Ali. Sozialkritik und Melodrama: Zu „Angst essen Seele auf“ von R. W. Fassbinder, in Karpf, Ernst u.a.(Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995, S. 103 f.

<sup>635</sup> vgl. Töteberg, 1995, S. 106 f.

<sup>636</sup> Blumentrath, 2007, S. 88 f.

dann ›in der Fremde‹ hieß und einen immer schlechteren Klang bekam“<sup>637</sup>. Der Regisseur erzählt die Geschichte des türkischen Gastarbeiters Husseyin, der in einer heruntergekommenen Gemeinschaftswohnung in Kreuzberg lebt und mit der deutschen Kultur zwar in Kontakt tritt, es aber zu keiner Verständigung kommt, was schließlich zur völligen Entfremdung führt.<sup>638</sup>

„*Shirins Hochzeit*“ (R: Helma Sanders-Brahms, 1975) erzählt von der Frau als zweifachem Opfer – Türkin und Frau zu sein. Erstmals wird die Situation von Arbeitsmigrantinnen in das Zentrum der Handlung gestellt. Der Film, der mit Ergänzungen durch die Off-Stimme sowohl der Protagonistin als auch der Regisseurin das Geschehen kommentiert, handelt von der jungen Shirin. Sie entschließt sich während der Kaufverhandlungen um ihren Preis als Ehefrau für einen türkischen Verwalter, von Anatolien nach Deutschland zu gehen und Mahmut zu finden, den sie liebt. Als sie in Deutschland ankommt, erfährt sie auf der einen Seite die warmherzige Aufnahme in ihrem Wohnheim durch andere (türkische) Frauen, auf der anderen Seite ist sie konfrontiert mit Arbeitsbedingungen, die an Bilder des Nationalsozialismus erinnern. Immer auf der Suche nach Mahmut, beginnt sie sich zu verändern, färbt ihr Haar blond und trägt kürzere Röcke. Als sie ihre Arbeit verliert und aus dem Wohnheim ausziehen muss, dreht sich die Abwärtsspirale weiter. Sie wird zuerst vergewaltigt und sodann zur Prostituierten, wo sie Mahmut schließlich als einem ihrer Kunden begegnet, der sie allerdings nicht wiedererkennt. Im Schusswechsel zweier Zuhälterbanden kommt Shirin schließlich ums Leben.<sup>639</sup>

Wenngleich der Film als wichtiger Beitrag in der Migrationsgeschichte gilt, so ist er nicht unumstritten, erfährt so mancherlei Kritik. Brauerhoch vermutet sogar, dass die Filmemacherin mit ihrer zweifach unterdrückten Protagonistin ein Korrektiv zu der ihr fehlenden Solidarität der damalig einsetzenden Frauenbewegung schaffen möchte. Da Shirin filmisch die Last trägt, „*das allgemeine, soziale Leid biologischer Frauen und das spezifisch nationale Glück wie Unglück türkischer Frauen zu repräsentieren*“<sup>640</sup>, scheitert dies aber und der Film verpufft vor den Möglichkeiten, die er gehabt hätte im

---

<sup>637</sup> Zit.n. Seeblen, Georg: Vertraute Fremde. Das türkische Kino als „Kino der Métissage“, in: Freitag, 17. Mai 2002, S.12.

<sup>638</sup> Vgl. Seeblen, 2002, S.12.

<sup>639</sup> vgl. Brauerhoch, Annette: Die Heimat des Geschlechts – oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen. Zu „*Shirins Hochzeit*“ von Helma Sander-Brahms, in: Karpf, Ernst u.a.(Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995, S. 111 ff.

<sup>640</sup> Brauerhoch, 1995, S. 115.

Metaphysischen, da „*Shirins spezifische, türkische Geschichte in das allgemeine Los von ‚Frauensicksal im Patriarchat‘ eingemeindet*“<sup>641</sup> wird. Bulut geht hier noch einen Schritt weiter: „*Dadurch, daß Shirin Opfer ihres ‚Ausbruchs‘ wird, bestätigt der Film unbeabsichtigt das patriarchalische Prinzip.*“<sup>642</sup> Jene naive, keine klaren Gedanken fassende Frau, wird im Film „*als zu behütendes Objekt*“<sup>643</sup> dargestellt und damit entmündigt. Nach Bulut konterkariere dies „*die mutige Emigration der Arbeitsmigrantinnen [...] durch Darstellung von Hilflosigkeit und Unselbständigkeit.*“<sup>644</sup> Auch dem Aspekt der Fremdheit, wemgleich er in einem fort thematisiert ist, wird der Film besonders auch durch die Erzählstimmen aus dem Off, nicht wirklich gerecht. Es bleibt die Kluft der Distanz.

*„In Hinblick auf das männliche Geschlecht kann der Fremdheit des Türkischen mit Distanz begegnet werden. Die Fremdheit Shirins jedoch wird eingemeindet, ins Allgemein-Weibliche geholt und auf die Parameter kindlich-naiven Verhaltens gebracht.“*<sup>645</sup>

Aras Ören, der 1969 nach Deutschland kommt, gilt heute als einer der bekanntesten türkischstämmigen Schriftsteller, mit seinem Poem „*Was will Niyazi in der Naunynstraße*“ erlebt er 1973 seinen literarischen Durchbruch in der Bundesrepublik. Auf differenzierte Weise schildert er in diesem, wie auch in späteren Stücken die Erfahrung der Migration:

*„Und die Naunynstraße wurde / voll von frischem Thymiangeruch, / voll von frischem Haß, / voll Sehnsucht, / voll mit Hoffnung, / bedeckt mit Steppenduft / ... so daß heute / die Naunynstraße ohne Türken / zwar noch die Naunynstraße wäre, / aber in ihren alten Tagen / ohne neuen Anfang.“*<sup>646</sup>

1976 wird „*Frau Kutzer*“ nach der Vorlage von „*Was will Niyazi in der Naunynstraße*“ fürs Fernsehen verfilmt.<sup>647</sup>

---

<sup>641</sup> Brauerhoch, 1995, S. 115.

<sup>642</sup> Bulut, Claudia: Von der Gastarbeiterin zur Schutzpolizistin. Das konstruierte Bild der fremden Frau im deutschen Film und Fernsehen, in: Schatz, Heribert u.a. (Hrsg.): *Migranten und Medien: neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, S. 257.

<sup>643</sup> Reinecke, 1995, S. 15.

<sup>644</sup> Bulut, 2000, S. 257.

<sup>645</sup> Brauerhoch, 1995, S. 112.

<sup>646</sup> Becker, Peter von: Kurzer Traum vom langen Abschied. Die Zeit, 08.07.1977: <http://www.zeit.de/1977/29/Kurzer-Traum-vom-langen-Abschied?page=1> (Zugriff: 15.06.2009)

<sup>647</sup> Vgl Becker, 1977: <http://www.zeit.de/1977/29/Kurzer-Traum-vom-langen-Abschied?page=1> (Zugriff: 15.06.2009)

Im deutschen Kino der 1970er Jahre dominieren, wenn es um Ausländer geht, zwei Aspekte: Schweigen und Opfer. Deutschland wird als finstere Realität geschildert, die Frage nach der Motivation für die Migration wird kaum gestellt, Chancenlosigkeit und Opferperspektive überwiegen.<sup>648</sup>

*„In den siebziger Jahren begann sich das neue deutsche Kino um die "Gastarbeiter" und ihr Schicksal zu kümmern, in einer Mischung aus Solidarität, Neugier und einer Prise fürsorglicher Ignoranz. Nur wenige Filme versuchten damals schon, die Spaltung in der Selbstidentifikation nachzuvollziehen.“<sup>649</sup>*

Der Versuch, Lösungen zu finden, wird nicht unternommen, die Darstellung der Probleme und Differenzen sind das Thema. Die ersten Filmbilder über Ausländer deutet Göktürk als Ausdruck einer Verunsicherung:

*„Es wird der Angriff auf die nationale Kultur durch Fremde, der als Provokation empfunden wird, gezeigt. Thema ist zudem die Verunsicherung, die durch einen neu entstehenden Raum in der Gesellschaft entsteht. Es gibt nicht mehr nur die kulturellen Räume draußen und drinnen; es gibt nun auch einen dazwischen.“<sup>650</sup>*

Integration wird in jenen ersten Filmen als unmöglich dargestellt, der unterschwellige Eindruck vermittelt, dass zwei so unterschiedliche Kulturkreise nicht zusammenkommen können:

*„Die problematische Grundannahme von klar abgrenzbaren, homogenen in sich geschlossenen nebeneinander existierenden kulturellen Identitäten führte zu einer Rhetorik über Minderheiten, die von ethnographischem Interesse und sozialem Engagement getragen war, zugleich jedoch Ungleichheit und Ausgrenzung festschrieb.“<sup>651</sup>*

Reinecke verweist darauf, dass der Film sehr häufig auf das Phänomen des Fremden, des Anderen zurückgreift. Diese filmischen Projektionen schwanken, je nach Attitüde des Filmemachers, zwischen Idealisierung und Abwertung, was jedoch gleichermaßen fatal ist, da es sich nur um erfundene Bilder handelt, die in erster Linie der Beruhigung des Zuschauers dienen, nicht aber eine gleichberechtigte Begegnung auf Augenhöhe darstellen, weder im Fiktionalen noch im Realen.<sup>652</sup>

---

<sup>648</sup> vgl. Reinecke, 1995, S. 14 f.

<sup>649</sup> Seeßlen, 2002, S.11.

<sup>650</sup> Göktürk, Deniz: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?, in: Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler, 2000, S. 329.

<sup>651</sup> Göktürk, 2000 a, S. 331.

<sup>652</sup> Vgl. Reinecke, 1995, S. 10 f.

*„Die gängige projektive Übermalung des Fremden ist stets ein Versuch sie in den Griff zu bekommen; sie einzugemeinden, ohne sich mit ihnen auseinanderzusetzen, eine Art Abwehrzauber, mit der man sich die Angst vor ihnen vom Leib hält.“<sup>653</sup>*

Begründen lässt sich dieser frühe problemorientierte Zugang sicherlich auch mit dem Verweis auf den deutschen Film der 1970er Jahre (vgl. Kap. 3.2.2). Jene Regisseure hatten sich, wie bereits erläutert, freigemacht von „Papas Kino“, das der Verdrängung huldigte. Sie sahen sich als Vertreter einer linkspolitischen Richtung, die Menschen am Rande der Gesellschaft – und als diese sahen sie auch Migranten – eine Stimme geben wollten. Diese gesellschaftskritische Intention wie auch das Filmförderungssystem dieser Zeit, das jene Regisseure auf bestimmte Themen- und Problemfelder festlegte, erklärt mit, warum jene ersten Filme diese Zugänge an das Thema wählten.

Zu Beginn der 1980er Jahre sind es zumeist immer noch deutschstämmige Regisseure, die multiethnische Themen in ihren Filmen wählen, das Phänomen des deutsch-türkischen beginnt allerdings mehr und mehr evident zu werden. Besonders „Das kleine Fernsehspiel“ wendet sich immer wieder solchen Themen zu und ermöglicht jungen Regisseuren ein Debüt.<sup>654</sup>

Rüdiger Nüchterns *„Nacht der Wölfe“* (1981) ist kein klassischer Migrantenfilm wie etwa Fassbinders *„Angst essen Seele auf“*, sondern vielmehr eine *„Art bayrisch-türkische ‚West Side Story‘“*. Tödlich endende Revierkämpfe zwischen rivalisierenden Jugendbanden und eine interkulturelle Liebesgeschichte sind das Thema.<sup>655</sup>

*„Die Kümmeltürkin geht“* (1984) behandelt das Thema der Migration und ihrer Folgen auf dokumentarische Weise. Jeanine Meerapfels Portraitfilm über die Türkin Melek Tez, die nach 14jährigem Aufenthalt in Deutschland beschließt, wieder in die Türkei zurückzugehen, ist eine Mischung aus Dokumentar-, Interview- und nachgespielten Szenen. Die Regisseurin zeigt darin auf, wie Melek, die *„keine den Klischees entsprechende ‚typische Türkin‘ [ist], kein hilf- und sprachloses Objekt des Mitleids [...], das demütig-verängstigt unter einem Kopftuch hervorlugt“*, nach Jahren in Deutschland resigniert und ihre Hoffnung auf ein besseres Leben in der Türkei fokussiert.<sup>656</sup>

---

<sup>653</sup> Reinecke, 1995, S. 18.

<sup>654</sup> Vgl. Göktürk, Deniz: Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema, in: Bergfelder, Tim u.a. (Hrsg.): The German Cinema Book. London: British Film Institut, 2002, S. 250.

<sup>655</sup> <http://www.filmportal.de/df/59/Credits.....DBBFD5603CF74082888295279AAC638DCredits.....html>  
(Zugriff: 16.06.2009)

<sup>656</sup> Vgl. Baader, Karl Ludwig: „Die Kümmeltürkin geht“ – Appell ans schlechte Gewissen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.11.1985:

Jürgen Haase erzählt in seinem Kinderfilm „*Gülibik*“ (1983), von der Freundschaft eines kleinen Jungen in einem anatolischen Dorf zu seinem Hahn, den er zuerst zwar vor dem Suppentopf retten kann, der später vom Vater jedoch zu einem Kampfhahn abgerichtet werden soll. In dieser deutsch-türkischen Ko-Produktion versucht Haase, türkisches Leben in Anatolien für Deutsche erfahrbar zu machen. Günter Wallraff hingegen versucht zur etwa gleichen Zeit, in seinem Buch „*Ganz unten*“ (1985) den Bundesbürgern die Welt der Gastarbeiter näher zu bringen. Selbst als Türke Ali verkleidet, verbringt er undercover einige Zeit bei unterschiedlichen Arbeitgebern und gibt seinen erschütternden Erfahrungsbericht heraus. Michael Lentz gelingt es in seinem Dokumentarfilm „*Verländert*“ (1983) schließlich, auch Einblick in türkisches Familienleben zu geben. Lentz begleitet darin die junge integrierte Tina, die nach ihrem erfolgreichen Abschluss der Handelsschule von ihren Eltern in der Türkei verheiratet werden soll. Als sie sich weigert und in einem radikalen Bruch ihrem Elternhaus entflieht, ist sie der Verfolgung ihres Vaters und ihres Bruders ausgesetzt.<sup>657</sup>

Hark Bohm legt in seinem Spielfilm „*Yasemin*“ (1988) den Fokus auf die zweite Generation von Einwanderern und deren Geprägtheit durch das bikulturelle Aufwachsen.

*„Weil die kulturellen Differenzen sich hauptsächlich in den Weiblichkeitskonzepten manifestieren, galt vor allem Mädchen und Frauen der zweiten Generation das filmische Interesse.“<sup>658</sup>*

Bohm inszeniert seinen Film anhand der 17jährigen Yasemin, die eine Art Doppelleben führt: nach außen hin das der emanzipierten jungen Frau und in ihrer Großfamilie jenes der traditionell erzogenen, türkischen Tochter. Der Deutsche Jan verliebt sich beim Judotraining in sie. Während Yasemin sich zunächst unnahbar gibt, festigt sich schließlich ihre Beziehung zu Jan und die innerfamiliäre Spannung bricht aus. Der liebevolle gezeichnete Vater entwickelt sich zum Despoten und will seine Tochter in der Türkei verheiraten. Der Film endet im Bruch Yasemins mit ihrer Familie, sie und Jan flüchten.

Bohm, der für seinen Film viele Recherchen unternommen und auch viele Preise bekommen hat, betont, dass erst mit dem Einbrechen Jans in türkische Moralvorstellungen und das Abstraktum der Ehre, in der „*das fragile Gleichgewicht zwischen türkischer*

---

<http://www.filmportal.de/df/5d/Artikel.....ECC369AC69159A9DE03053D50B37669A.....html>  
(Zugriff: 16.06.2009)

<sup>657</sup> vgl. Seeßlen, 2002, S. 12.

<sup>658</sup> Bulut, 2000, S. 258.

*Tochter und westdeutscher Gymnasiastin [zerbricht] und [es] zu einem offenbar unlösbaren Konflikt" kommt.*<sup>659</sup>

Heidenreich hingegen meint, in Bohms Film den bundesrepublikanischen Ausländerdiskurs der 1980er und frühen 1990er Jahre zu erkennen, der stark vom Orientalismus<sup>660</sup> geprägt ist: „*Was ‚Yasemin‘ (auch in der und durch die Rezeption) sichtbar macht, ist eben nicht ‚die Türkin‘, sondern sind die (visuellen) Codierungen des Ausländerdiskurses.*“<sup>661</sup>

Für Göktürk ist die Figur des Jan ein prototypisches Beispiel:

*„Geschichten über Türken in Deutschland arbeiten sich häufig an der Geschlechterbeziehung ab. Die Befreiung der armen Türkin aus Gefangenschaft, Unterdrückung und Prostitution ist eine populäre Phantasie, die dem Überlegenheitsgefühl des deutschen Publikums entspringt. [...] Das Mitleid mit den Opfern der anderen Kultur dient in erster Linie der eigenen Selbstbestätigung.“*<sup>662</sup>

Bohm, der zuvor als Schauspieler für Fassbinder tätig und später Lehrer Fatih Akins auf der Filmhochschule war, findet mit seinem Film bei Blumentrath nicht viel Anerkennung dafür:

*„Ein Denken transkultureller Differenz ist in Bohms Film kaum auszumachen. [...] geht es dem Film um eine Gegenüberstellung von traditionellen ‚türkischen‘ und ‚deutschen‘ Werten. [...] Getragen wird diese Inszenierung von einer Symbolik, die einen kreuzzugsartigen Kulturkampf zwischen Ost und West suggeriert. In der ‚multikulturellen‘ Gesellschaft des Films wird ‚das Deutsche‘ kaum hinterfragt. [...] vielmehr geht es um Yasemins Assimilierung, die Eingliederung der türkischen Frau in die deutsche Kultur. [...] Bei solchermaßen traditionell entworfenen Geschlechterrollen ist kaum ein Ironisierung oder Infragestellung zu verzeichnen. [...] Diese Liebesgeschichte spielt in einem eigenen mythischen Raum, der die Probleme von Migranten in Deutschland in einem Happy End romantischer Zweisamkeit verklärt.“*<sup>663</sup>

---

<sup>659</sup> Vgl. Seidel, Hans-Dieter: Konflikt und Zärtlichkeit - Hark Bohms Film "Yasemin" auf der Berlinale. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.02.1988: <http://www.filmportal.de/df/ce/Artikel.....EE6B98857BEF940AE03053D50B37495B.....html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>660</sup> Das Konzept des Orientalismus zählt zu den Schlüsselbegriffen postkolonialer Theorie und veranschaulicht, wie dominante Kulturen andere Kulturen repräsentieren und damit hervorbringen. „Orientalism“ (Said, 1978) zeichnet u.a. nach, wie der Orient durch Orientexperten, die vorgaben, den Orient zu kennen, geschaffen wurde und die den Orientalismuskurs dazu instrumentalisierten, die europäische Kolonialherrschaft auf- und auszubauen. Das ‚Wissen‘ über den Orient diente dabei insbesondere der Legitimierung von Gewalt und Herrschaft. Einerseits wurde der Orient durch Europa erst geschaffen, andererseits wurde dieses akademisch informierte ‚Wissen‘ zur kolonialen Herrschaftsstabilisierung genutzt. (vgl. Broden / Mecheril, 2007, S. 36 f.)

<sup>661</sup> Heidenreich, Nanna: „Deutsche“ (Un-)Sichtbarkeiten, in: Lezzi, Eva u.a. (Hrsg.): Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Köln u. a.: Böhlau Verlag, 2003, S. 318.

<sup>662</sup> Göktürk, 2000 a, S. 336.

<sup>663</sup> Blumentrath, 2007, S. 94 f.

„Die Ambivalenz zwischen suggerierter Unmittelbarkeit und Metaphorisierung“ erkennt Visarius als „charakteristisch für Bohms Verfahren, das sich weder auf den Stoff selbst, noch auf die Kraft der Form allein verlassen mag“.<sup>664</sup>

In den 1980er Jahren beginnen vermehrt auch Regisseure türkischer Abstammung das Leben in der Fremde zu thematisieren.

„Gölge“ (1980) gilt als frühe Regiearbeit einer Türkin in Deutschland. Sema Poyraz gehört zu den ersten türkischstämmigen Regiestudentinnen der Film- und Fernsehakademie Berlin, „Gölge“ ist ihr Abschlussfilm. Er gilt als der erste Spielfilm aus migrantischer und feministischer Perspektive. Bernstorff/Osten beschreiben ihn als „Kammerspiel mit kargen Dialogen“, die junge Gölge erlebt darin ihre erwachende Sexualität wie ihre Selbstfindung, geprägt durch den Fernseher, der sie von ihren Schulaufgaben abhält, der Beengtheit der Zweizimmerwohnung für eine vierköpfige Familie und der Kreuzberger Umwelt draußen vor der Tür.<sup>665</sup>

Zumeist wird in diesen Filmen allerdings ein archaisches, düsteres Bild gezeichnet:

*„der Ausländer als lediglich geduldeter, zugleich aber ausgebeuteter, unterdrückter und gedemütigter "Gastarbeiter" in einer arroganten, von Ignoranz und Vorurteilen geprägten Gesellschaft. [...] Der Versuch eines Zusammenlebens ist in den "Migrantenfilmen" der 70er und 80er Jahre fast immer zum Scheitern verurteilt.“<sup>666</sup>*

Wie zuvor schon in „Shirins Hochzeit“ werden sehr häufig Frauenschicksale ins Zentrum der Handlung gestellt, die der patriarchalischen Unterdrückung von Männern ausgesetzt sind.

*„Die Erzählform von Migration im Film reproduzierte lange Zeit das Muster, die Protagonisten der Handlung als ihr Schicksal Ertragende darzustellen. Der Migrantin kam darin eine besonders zentrale Rolle zu. Eine ganze Serie von Filmen musste etwas symptomatisch „durcharbeiten“ bevor andere visuelle Subjektivierungsstrategien möglich wurden. Denn das Bild von vormodernen, traditionellen Familien- und Geschlechterverhältnissen, vom ungelerten Arbeiter/Bauer-Mann und der unterdrückten Frau ist bis heute hartnäckig präsent und dient der Mehrheitsgesellschaft zur Funktionalisierung.“<sup>667</sup>*

---

<sup>664</sup> Visarius, Karsten: Ehrenrettung um jeden Preis. Zu „Yasemin“ von Hark Bohm, in: Karpf, Ernst u.a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995, S. 118.

<sup>665</sup> Vgl. Bernstorff/Osten, 2005: [http://www.projektmigration.de/content/filmfestival\\_familienbande.html](http://www.projektmigration.de/content/filmfestival_familienbande.html) (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>666</sup> <http://www.filmportal.de/df/a0/Artikel....print...ED28C9EDE813B8B4E03053D50B370497.....html> (Zugriff: 15.06.2009)

<sup>667</sup> Bernstorff, Madeleine / Osten, Marion von: Familienbande, 2005: [http://www.projektmigration.de/content/filmfestival\\_familienbande.html](http://www.projektmigration.de/content/filmfestival_familienbande.html) (Zugriff: 16.06.2009)



Auch Tevik Baser, dessen Film „40qm Deutschland“ (1985) international Aufsehen erregt und dessen Film oft als Ausgangspunkt des deutsch-türkischen Films bezeichnet wird, bedient dieses Muster, ohne jedoch, weder bei der Zeichnung der Frau, noch der des Mannes, „nahe liegende Opfer-Täter-Schemata“ anzuwenden.<sup>668</sup> Zudem vermochte er es,

*„den konkreten sozialen Tatbestand erstmals künstlerisch zu sublimieren. Darüber hinaus erreichte der Film eine Universalisierung psychischer und physischer Zerstörungsakte. In dieser Kombination muss ‚40qm Deutschland‘ auch rückblickend als solitäre Leistung eingestuft werden“.*<sup>669</sup>

Der Film über „ein Leben in der fürchterlichen Isolation des Fremdseins mitten unter Millionen Menschen“<sup>670</sup> erzählt die Geschichte der jungen Turna, die vom wesentlich älteren Dursun, der in die Türkei fährt um sich zu verheiraten, mit nach Hamburg genommen wird. Dursun ist weder brutal oder grausam, doch da ihm die deutsche Welt draußen so fremd ist, sperrt er Turna, während er tagsüber zur Arbeit geht, in seiner Wohnung ein. Turna, die sich eigentlich auf Deutschland gefreut hatte, ist wie ein Tier gefangen, sie vereinsamt. Sie spricht mit ihrem Spiegelbild oder kommuniziert mit einem kleinen Mädchen am gegenüberliegenden Fenster, bis deren Mutter das unterbindet. An einem Wochenende bittet Turna Dursun inständig, sie mit nach draußen zu nehmen und auf den Jahrmarkt zu gehen und Dursun möchte ihr diesen Wunsch auch erfüllen. Als er jedoch sieht, dass sie sich wie ein Mädchen aus „1001 Nacht“ kleidet, meint er, sie so nicht in die westlich-zivilisierte Gesellschaft mitnehmen zu können, flüchtet aus der Wohnung und lässt sie den ganzen Tag allein. Einige Zeit später wünscht er sich ein Kind. Die ersten Versuche scheitern, dann wird Turna doch schwanger und Dursun freut sich. Er stirbt allerdings sechs Monate später wegen eines Herzinfarkts. Turna verbringt die ganze Nacht mit der Leiche ihres Mannes in der Wohnung, sein schwerer Körper versperrt die Eingangstür, sie weiß sich nicht zu helfen. Schließlich schafft sie es doch ins Treppenhaus und geht zögerlich durchs helle Gegenlicht auf die Haustür zu. Wie es mit Turna weitergehen wird, lässt der Film offen.<sup>671</sup>

Basers Motivation für den Film ist ihm zugleich ein gesellschaftliches Anliegen.

---

<sup>668</sup> Vgl. Löser, 2004, S. 132.

<sup>669</sup> Löser, 2004, S. 132.

<sup>670</sup> Mundzeck, Heike: „40qm Deutschland“ - Ein türkischer Regisseur drehte in Hamburg einen Kino-Film über eine Gastarbeiter-Ehe. Frankfurter Rundschau, 18.01.1986:  
<http://www.filmportal.de/df/34/Artikel.....EDA4CC7FFA458103E03053D50B370223.....html>  
(Zugriff: 16.06.2009)

<sup>671</sup> Vgl. Mundzeck, 1986. (Zugriff: 16.06.2009)

*"Wenn deutsche Regisseure Filme – auch sehr gute Filme – über Türken machen, dann erzählen sie immer Geschichten drumherum, mit ihren Gefühlen, aber nicht aus der Mitte des Erlebens der Betroffenen heraus. Ich will versuchen, etwas von den Gedanken und Gefühlen der Menschen aus einer den Deutschen fremden Kultur deutlich zu machen, an der ich zwar manches zu kritisieren habe, die ich aus ihrer Tradition heraus jedoch verstehe. Ich möchte, daß die Deutschen uns kennenlernen, denn Unbekanntes macht Angst und erzeugt Haß, wie an den Ausschreitungen gegenüber den Türken zu sehen ist."<sup>672</sup>*

Nach dem Erfolg seines Filmes - und der Ausstattung mit der deutschen Staatsbürgerschaft 1989 - ist es Tevik Baser 1989 ein Leichtes, einen weiteren Film zu realisieren. „*Abschied vom falschen Paradies*“ ist nach der literarischen Vorlage „*Frauen, die sterben, ohne dass sie gelebt hätten*“ (1987) von Saliha Scheinhardt. Erzählt wird die Geschichte der jungen Türkin Elif, die in einer Notsituation ihren Mann ermordet, ausgerechnet im Gefängnis aber ihre innere Befreiung erlebt, Deutsch lernt und Kontakte zu Mitgefangenen knüpft. Wegen guter Führung vorzeitig entlassen, soll sie jedoch in die Türkei abgeschoben werden, wo ihr erneut der Prozess und eine harte Strafe drohen, weswegen sie den Freitod wählt.

*„'Abschied vom falschen Paradies' ist die löbliche Ausnahme einer engagierten Arbeit, die weder mit ihrem Thema noch mit ihrem Mut hausieren geht.. Jede Erschütterung, jede Veränderung, die Elif widerfährt, jede inhaltliche Fortsetzung ihres Strafprozesses wird auch formal als Prinzip einer sorgsam bedachten Filmästhetik hörbar oder sichtbar.“<sup>673</sup>*

So knüpft der Film künstlerisch an seinen Vorgänger an und stellt inhaltlich sogar eine Art Fortsetzung dar. Dem Nachfolgefilm „*Lebewohl, Fremde*“ (1990) ist jedoch kein vergleichbarer Erfolg beschert, die Ambitionen Basers scheitern, unter anderem an ihm selbst. Löser bedauert dies, spricht von einer tragischen Dimension, „*da das, was als Startschuß für völlig neue Tendenzen eines multiethnisch geprägten, deutschen Kinos hätte fungieren können, innerhalb weniger Jahre scheinbar ungehört verpufft war*“.<sup>674</sup>

Bis Ende der 1980er Jahre bringt das vornehmlich auf Mitleid ausgerichtete „*Betroffenheitskino*“<sup>675</sup> nur Filme hervor, die das deutsch-türkische Phänomen auf tragische Weise behandeln, ein erster komödiantischer Zugang erfolgt erst 1988.

---

<sup>672</sup> Tevik Baser, zit. n. Mundzeck, 1986. (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>673</sup> Kühn, Heike: „Mein Türke ist Gemüsehändler“. Zur Einverleibung des Fremden in deutschsprachigen Filmen, in: Karpf, Ernst u.a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995, S. 61.

<sup>674</sup> (vgl.) Löser, 2004, S. 132 f.

<sup>675</sup> Vgl. Brandt, 2007, S. 34.

*„Anders als in Frankreich und Großbritannien, wo es schon Mitte der achtziger Jahre eine rege Produktion von Emigrantenfilmen gab, die spannend und lustig über ihr Leben erzählten, dominierte in der Bundesrepublik der düstere, traurige Blick auf die fremde Kultur. [...] die Migranten [erscheinen] vorzugsweise als Opfer, sie hatten nur eine Chance, in den deutschen Kinoproduktionen vorzukommen: als Problem.“<sup>676</sup>*

Enis Günays und Rasim Konyars *„Vatanyolu – Die Heimreise“* (1988) erzählt die Geschichte von Yusuf, der in den 1960ern als Gastarbeiter nach Deutschland kam, 20 Jahre später aber unzufrieden ist und in die Türkei zurückkehren will. Seine beiden erwachsenen Kinder sind damit aber keineswegs einverstanden, sie möchten gerne in Deutschland bleiben. Daher dirigiert der älteste Sohn den übervollen Kleinbus am Tag der Heimreise in ein schwer befahrbares Waldstück und das Auto erleidet einen Achsenbruch. Während der Sohn die Reparatur des Wagens, von Teilen seiner Familie unterstützt, immer länger hinauszögert, beginnt sich die Familie an dem Waldgrundstück mit den Nachbarn anzufreunden und mit selbstversorgerischem Anbau von Gemüse idyllisch auf dem Grundstück zu leben. Mit dem Eintreffen der Ausländerpolizei kann die Einigung gefunden werden, dass die Alten mit der Nachzügler-Tochter in die Türkei zurückkehren, die beiden erwachsenen Kinder aber in Deutschland verbleiben. Sanke resümiert, dass hier

*„der Unwillen der jüngeren Familienmitglieder, in die Türkei zurückzukehren, nicht zum Ausgangspunkt einer resignativen Tragödie [wird], sondern Anlass einer Reihe von witzigen und komischen Situationen, die von einem Happy-End gekrönt werden.“<sup>677</sup>*

Seeßlen erkennt in diesem Film das Métissage-Element, das Zwischen-den-Kulturen, besonders:

*„Buchstäblich zwischen den Zuständen Dableiben und Fortgehen gefangen, ist diese Métissage-Familie gezwungen, sich vor allem einmal mit sich selbst zu beschäftigen. ‚Ich wollte euch wie Weinblätter in der Dose konservieren‘ muss der Vater schließlich einräumen und akzeptieren, dass seine Kinder ihren eigenen Weg zwischen den Kulturen zu suchen haben.“<sup>678</sup>*

*„Berlin in Berlin“* (1993) ist eine deutsch-türkische Ko-Produktion von Sinan Cetin und gilt im Sinn von *„4qm Türkei“* als Parodie auf *„40qm Deutschland“*. Ein deutscher Ingenieur tötet darin unbeabsichtigt seinen türkischen Arbeitskollegen und wird daraufhin

---

<sup>676</sup> Dehn, Moritz: Die Türken vom Dienst. Freitag, 26.03.1999: <http://www.freitag.de/1999/13/99131401.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>677</sup> Sanke, Philipp: Der bundesdeutsche Kinofilm der 80er Jahre: unter besonderer Berücksichtigung seines thematischen, topographischen und chronikalischen Realitätsverhältnisses. Dissertation. Marburg, 1994, S. 131.

<sup>678</sup> Seeßlen, 2002, S. 13.

vom Bruder des Toten mit Blutrache bedroht. Er flüchtet und landet zufällig in der Wohnung von dessen türkischer Familie, wo er nach alter Sitte "Gastrecht" genießt, solange er das Haus nicht verlässt. Im Verlauf der fortschreitenden Handlung kommen sich die gegensätzlichen Parteien näher und der Deutsche erhält, auf mitunter drastische, mitunter humorvolle Weise, Einblick in die fremde Kultur. Göktürk vermerkt hierzu:

*„Der Film glänzt [...] durch ironisch-spielerische Momente und konnte sich die distanzierte Perspektive wohl auch deshalb erlauben, weil er weitgehend außerhalb der deutschen Förderstrukturen produziert wurde“<sup>679</sup>*

Doris Dörries *„Happy Birthday, Türke!“* (1991) wird sowohl als Thriller als auch als Komödie gehandelt. Der auf der erfolgreichen Krimivorlage Jakob Arjounis basierende Film erzählt die Geschichte eines türkischstämmigen Privatdetektivs, der, bei deutschen Pflegeeltern aufgewachsen, des Türkischen nicht mächtig ist. Im Frankfurter Bahnhofsviertel ermittelt er im Fall des vermissten Ehemanns einer jungen Türkin. Im türkischen Milieu Frankfurts als Deutscher geltend, von den Deutschen wird er als Ausländer abgetan. Zunächst kommen seine Ermittlungen nur zaghaft voran, schließlich entpuppt sich der Fall als Sumpf von Drogenhandel, Prostitution und Korruption. Der Spiegel bezeichnet ihn als Film *„über Deutschlands Großstadtkälte und die Aggressionen des multikulturellen Zusammenlebens“*, zugleich aber auch *„das perfid-komische Gegenstück zum sauber gebügelten ‚Tatort‘“*.<sup>680</sup>

Durch die Oscar-Prämierung von *„Reise der Hoffnung“* (R: Xavier Koller, CH, 1990) als bester fremdsprachiger Film 1991 bekommt das Phänomen des multikulturellen Kinos zunehmend auch internationale Aufmerksamkeit. Der Film erzählt ohne Larmoyanz die auf wahren Begebenheiten beruhende Geschichte von großen Erwartungen und verlorenen Illusionen einer anatolischen Familie, die versucht, von der Türkei in die Schweiz zu gelangen. Ein Cousin hatte ihnen geschrieben, dort *„würde aus den Eutern deiner Ziege Butter fließen. Der Joghurt wäre fest wie Eiscreme aus Maras. Wenn du einmal über den Berg bist, dann ist alles gut!“* Auf der Reise fallen sie Schleppern in die Hände und sie verlieren Hab und Gut. Als sie kurz vor der Schweizer Grenze in den Bergen ausgesetzt werden, stirbt ihr kleiner Sohn im Schneesturm.<sup>681</sup>

---

<sup>679</sup> Göktürk, 2000 a, S. 347.

<sup>680</sup> „Der Müll und der Tod: Der Spiegel, Nr. 2/1992, 06.01.1992, S. 140.

<sup>681</sup> „Jenseits von Eden“: Der Spiegel, Nr. 14/1991, 01.04.1991, S. 272.

Ekkehard Ellinger erkennt in der Rezeption deutsch-türkischer Filme ein oft vereinfachendes Deutungsmuster: Filme, die von und mit *"Ausländern"* verwirklicht werden, unterliegen per se der Deutung als *"sozialkritische Werke über in Deutschland lebende Migranten"*, unabhängig von der filmischen und narrativen Tradition der Macher. Er verweist auch auf die augenfällige Tendenz bundesdeutscher Einrichtungen, hauptsächlich kritische Filme zu fördern, die allein durch ihre Anzahl ein bestimmtes Türkei bild propagieren.<sup>682</sup>

Anfang bis Mitte der 1990er Jahre vollzieht sich eine Normalisierung des Andersartigen in der deutschen Filmlandschaft. Auch das Privatfernsehen trägt auf zum Teil triviale Weise dazu bei, das Türkische in der medialen Alltagswahrnehmung allmählich zu etablieren, wemgleich die Darstellung häufig noch stark klischeegeladen ist<sup>683</sup>:

*„Die Darstellung der türkischen Bevölkerung unterliegt hier einem kontinuierlichen Wandel. Seit den achtziger Jahren tauchen oft Stellvertreter der größten ausländischen Bevölkerungsgruppe auf und spiegeln die jeweiligen gesellschaftlichen Vorstellungen wieder. Anfangs ausschließlich als Putzfrau oder Gemüsehändler zu sehen, entwickelte sich das Bild möglicher Tätigkeitsfelder über die obligatorische Karriere im kriminellen Milieu hin zum Mittelstand: dem türkischen Kommissar, Lehrer oder Geschäftsmann. Trotz einer gewissen Rückständigkeit kann hier durchaus von einer Entwicklung gesprochen werden.“<sup>684</sup>*

Löser datiert die Phase der Überschreitung der Evidenzschwelle mit Mitte der 1990er Jahre. Vielerlei Regisseure und unter ihnen vor allem auch viele Frauen präsentieren in dieser Zeit zuerst in Kurz-, dann in kürzeren Langfilmen ihre Debüts. Löser bezeichnet die Erfolge der Regisseurinnen Seyhan C. Derin (*„Ich bin die Tochter meiner Mutter“*, 1996), Ayse Polat (*„Ein Fest für Beyhan“*, 1994, *„Auslandstournee“*, 2000), Aysun Bademsoy (*„Mädchen am Ball“*, 1995, *„Deutsche Polizisten“*, 1999) und Buket Alakus (*„Anam“*, 2001) als *„Ausdruck eines doppelten Paradigmenwechsels“*, die 1990er selbst zugleich auch als *„stille Phase des Interims“*<sup>685</sup>, die den Erfolgen Fatih Akins und seiner Mitstreiter im gegenwärtigen Jahrzehnt vorausgeht.<sup>686</sup>

Zu etwa dieser Zeit starten auch die ersten deutsch-türkischen Filmfestivals, so etwa das *„Filmfestival Türkei/Deutschland“* das 2009 zum 14. Mal stattfindet oder das *„Türkische*

---

<sup>682</sup> Vgl. Tadrowski, Kajetan: Ist der neue deutsche Film türkisch? Freie Universität Berlin, 25.04.2002: <http://www.uni-protokolle.de/nachrichten/id/775/> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>683</sup> Vgl. Löser, 2004, S. 134.

<sup>684</sup> Tadrowski, 2004. (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>685</sup> Löser, 2004, S. 134.

<sup>686</sup> Vgl. Löser, 2004, S. 134 f.

Filmfestival“ das heuer in Frankfurt am Main zum achten Mal über die Bühne geht. Diese Festivals sehen es programmatisch als ihre Aufgabe, den interkulturellen Dialog zu fördern.<sup>687</sup>

Mitte der 1990er Jahre kommt es auch zur Herausbildung des Hilfsbegriffes „deutsch-türkischer Film“, denn „Migranten- oder Gastarbeiterkino“ sind keine adäquaten Begrifflichkeiten mehr und das Bedürfnis nach Einordnung für das mittlerweile stark präsente Phänomen ist erkennbar. Dehn spricht vom „deutsch-türkischen Kinoboom“:

*„Geschichten über junge Türken der dritten Generation, über ihre Wünsche und Sehnsüchte, die Konflikte mit der eigenen Tradition und mit der Generation der Alten, die noch streng nach muslimischen Gesetzen leben. [...] Filme türkischstämmiger Regisseure, so die einhellige Kritik, arbeiten sich variationsreich an diesen Themen ab - mit Geschichten, wie sie bisher noch nicht erzählt wurden und mit einer »exotischen« Anziehungskraft, mit der sie sich vom sonstigen Einerlei deutscher Produktionen abheben.“<sup>688</sup>*

Thomas Arslan, einer der aufstrebenden Regisseure, erkennt den Wunsch der Filmwissenschaft und des Feuilletons, einen Terminus zu finden, an, kritisiert ihn aber zugleich:

*»Es ist gut und auch selbstverständlich, daß sich inzwischen mehr aus diesem Umfeld in Deutschland äußern, doch das Ganze wird im Grunde erst einmal als folkloristisches Phänomen goutiert, wichtiger wäre es schon, genau hinzusehen, wie die einzelnen Filme gemacht sind, da würde man sie ernster nehmen.«<sup>689</sup>*

Seeßlen erkennt eine „Neue Welle“ in den Arbeiten der Regisseure der 1990er Jahre, er sieht ein „neues Selbstbewusstsein“, eine „stärkere Vernetzung der Arbeiten untereinander“, einen „stilistischen wie thematischen Wandel“, eine „Ästhetik der Furchtlosigkeit im Umgang mit Bildern und Selbstbildern“. Er nennt es ein Kino, das in seiner „Mischung aus Vertrautheit und Fremdheit, Verständnis und Eigensinn jenen genauen Blick auf die soziale Realität des Landes“ legt, den das deutsche Kino zu verlieren droht.<sup>690</sup> Bei der Beschreibung des Wandels, zitiert Seeßlen wiederum Thomas Arslan:

*„Statt das Klischee entweder in guter Absicht zu erfüllen oder es unter allen Umständen zu vermeiden, versucht man, ‚durch das Klischee hindurch und auf tiefere Schichten der türkisch-deutschen Identität‘ zu gelangen.“<sup>691</sup>*

---

<sup>687</sup> Vgl. <http://www.turkfilmfestival.de/> sowie <http://www.fftd.net/NEWS.187+M54a708de802.0.html> (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>688</sup> Dehn, 1999, <http://www.freitag.de/1999/13/99131401.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>689</sup> Thomas Arslan, zit. n. Dehn, 1999, <http://www.freitag.de/1999/13/99131401.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>690</sup> Vgl. Seeßlen, 2002, S. 13.

<sup>691</sup> Seeßlen, 2002, S. 13.

Zahlreich werden jene aufstrebenden Regisseure danach gefragt, wie sie selbst ihre Filme einschätzen, ob es denn nun deutsche Filme seien oder türkische. Akin beantwortet dies in einer Fernsehsendung mit der Umschreibung *„Deutscher Film mit türkischer Seele“*<sup>692</sup>, seine Motivation, selbst Filme zu drehen, begründet er unter anderem – wenngleich er auch heute noch häufig und gerne kleine Nebenrollen spielt – damit, dass er *„nicht länger den immer gleichen ‚Türken vom Dienst‘ spielen wollte.“*<sup>693</sup>

Die Filme der 1990er Jahre und der Gegenwart zeugen, so unterschiedlich Themenwahl und Zugänge auch sind, von einer Authentizität der Figuren und der Emotionen. Die Helden sind nicht immer konfliktfrei, stellen dennoch aber Identifikationsfiguren dar. Göktürk beschreibt ebenfalls diesen Wandel, auch in Hinblick auf das gesellschaftliche Verständnis:

*„MigrantInnen, die im Kino lange Zeit als Objekte in Erscheinung traten, agieren jetzt – vor und hinter der Kamera – selbstbewusst als Objekte und wissen sich rhetorisch zu behaupten. Mobilität und Migration sind in den letzten Jahren weltweit in den Brennpunkt der Diskussion gerückt und als Herausforderung für einen distanzierten Umgang mit territorial und puristisch definierten nationalen Kulturen verstanden worden.“*<sup>694</sup>

In der *„cineastischen Selbstbefragung“* sieht Seeßlen die große Chance des Métissage-Kinos:

*„...vielleicht einer der Gründe dafür, dass türkisch-deutsche Filme nicht nur die manchmal zärtlichsten deutschen ‚Heimatfilme‘ sind, sondern auch Filme von höchst entwickelter Selbstreflexion. Sie können nahe an ihrer Realität sein, und zugleich setzen sie ihr Potential an ‚Fremdheit‘ in einer Ästhetik der Distanz, der Ambivalenz um.“*<sup>695</sup>

Geib / Köhler erkennen im Wandel zwischen der ersten und der dritten Generation den *„anderen Blick“* auf die Dinge - ein *„anderer Blick“*, der kein Opfertum mehr zelebriert, sondern vielmehr nach neuen Wegen zwischen den Generationen und den Kulturen sucht.<sup>696</sup> Was Geib / Köhler den *„anderen Blick“* nennen, bezeichnet das Goethe Institut in einem Schwerpunkt auf das Kino der Métissage als ein *„Kino des genauen Blicks“*, dies

---

<sup>692</sup> Vgl. Fatih Akin in: Menschen bei Maischberger, 24.02.2004, 23:00 Uhr. ARD.

<sup>693</sup> Dehn, 1999, <http://www.freitag.de/1999/13/99131401.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>694</sup> Göktürk, 2000 a, S. 344.

<sup>695</sup> Seeßlen, 2002, S. 13.

<sup>696</sup> Vgl. Geib, Romain / Köhler, Margret: Der andere Blick – Deutschtürkische Filmemacher verändern das Kino, in: Film- und TV-Kameramann, Nr. 12, 2000, S. 86 ff.



deswegen, weil die Filme der türkisch-deutschen Regisseure „aus direkter Erfahrung“ entstehen, und sie so „ganz auf Rhetorik und Didaktik verzichten“ können.<sup>697</sup>

Diesen anderen Blick zeigt unter anderem Yilmaz Arslan in seinem Film „Langer Gang“ (1992). Arslan, der aufgrund seiner eigenen Behinderung viel Zeit in Kliniken verbracht hat, beschreibt in seinem Debütfilm das hauptsächlich abendliche Geschehen in den langen Gängen eines Reha-Zentrums. Dabei verzichtet er auf die Darstellung medizinischen Arbeitsalltags, sondern widmet sich gänzlich seinen Protagonisten und ihrer Sehnsucht nach Nähe und Selbstbestimmung. Löhn erkennt, dass „die Welt, die er in seinem Film mit pathetischer Wucht in düsteren Farben bebildert“, ihm vertraut ist:

*„Tristesse ohne Ende. Der Alltag ist vollständig ausgeschaltet. [...] Mit einem Minimum an Dialog lotet der Film einen einzigen Seelenzustand aus: den der Verzweiflung. Im Genre Behindertenfilm, der in Hollywood durch die anrührende Zurschaustellung von Gebrechen Kassenschlager hervorbrachte, ist diese Produktion eine Ausnahme. Die Behinderten sind hier keine liebenswerten Exoten, die aus der sicheren Entfernung des Kinossessels mit teilnahmsvollem Interesse zu betrachten sind. Der Film [...] entläßt den Zuschauer nicht mit mitleidschwerem Herzen, sondern mit einem Schock.“<sup>698</sup>*

Thomas Arslan wird von Löser als einer der „verheißungsvollsten Vertreter des deutschen Autorenfilms“ bezeichnet und er verweist auch auf dessen interessante Biographie. Arslan wird 1962, zu einer Zeit, als die Türken gegenüber den Griechen und Italienern noch eine Minderheit darstellten, als Sohn eines binationalen Paares in Braunschweig geboren. Nach einer zunächst deutschen Sozialisation folgt die Mutter dem Vater für drei Jahre in die Türkei, wo dieser seinen Wehrdienst leisten muss. Arslan verbringt dort seine ersten drei Grundschuljahre. 1972 kehrt die Familie schließlich wieder nach Deutschland zurück.

Arslan wendet sich in seiner Filmarbeit nicht gleich multiethnischen Themen, doch aber der Beschreibung eines Überganges hin. Seine 1991 entstandene Studentearbeit „Am Rand“ zeigt Orte am Rand der ehemaligen ost-west-deutschen Grenze, Plätze, die abseits der oft protokollierten liegen und stellt somit heute ein wichtiges zeithistorisches Dokument dar. Er beschreibt, was ihn daran interessiert:

*„Zwei Stadtränder, die sich mitten durch eine Großstadt ziehen. [...] Das Ungeformte, Provisorische dieser Orte [...] Orte, die nicht mehr das eine und noch nicht etwas*

---

<sup>697</sup> Métissage: Bilder-Bewegung zwischen den Kulturen – Das türkisch-deutsche Kino der dritten Generation. Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit dem Directorate of Film Festivals, New Delhi, 2005: <http://www.goethe.de/INS/in/ned/acv/flm/2005/de648765.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>698</sup> Löhndorf, Marion: Und nirgendwo ein Entkommen – Langer Gang von Yilmaz Arslan. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 207, 07.09.1993: <http://www.filmportal.de/df/f5/Artikel,,,,,,,,,ECC2EAF0A75F88FDE03053D50B376B61,,,,,,,,,,,,,html> (Zugriff: 16.06.2009)



*anderes sind. Orte des Übergangs. Auf Filmmaterial etwas festhalten, das verschwindet.*<sup>699</sup>

Löser erkennt in diesem frühen Werk bereits Arslans ästhetische Grundprinzipien, die er bis heute noch weiter präzisiert hat:

*„Denn die Effizienz seines Erzählens speist sich nicht aus der Notwendigkeit einer kausalen Plot-Konstruktion, sondern, im Gegenteil, aus dem Insistieren auf Beobachtung, aus der Eigendynamik von Räumen und der Bewegung darin. [...] Und gerade in diesen zu langen Überhängen der Aufzeichnungen vollziehen sich dann die wirklich großen Momente, die die Magie des Kinos nun einmal ausmachen. [...] Das scheinbare Banale will er durch die filmische Verwandlung aus der Alltäglichkeit heraus heben und somit die Einmaligkeit jeder menschlichen Situation und Konstellation aufzeigen.“*<sup>700</sup>

Arslans an der französischen Autorentheorie und „Frankfurter Schule“ orientierter Anspruch auf ein eher beobachtendes denn erzählendes Kino zeigt sich schließlich auch in seiner, der deutsch-türkischen Kulturmélange gewidmeten Trilogie: „*Geschwister – Kardeşler*“ (1996), „*Dealer*“ (1998) und „*Der schöne Tag*“ (2001). Während in „*Geschwister – Kardeşler*“ noch autobiographische Einflüsse zu bemerken sind, wendet sich Arslan in den beiden folgenden anderen Beobachtungen zu.<sup>701</sup>

„*Geschwister – Kardeşler*“ erzählt von drei Geschwistern, die Kinder einer deutsch-türkischen Mischehe sind. Während einer der Brüder die türkische Staatsbürgerschaft annimmt und dieser Tradition verhaftet ist, wollen seine Schwester und sein Bruder aus dem türkischen Mikrokosmos ausbrechen. „*Dealer*“ beschreibt die Geschichte von Can, der mit Kind und Freundin in einem tristen Kreuzberger Wohnblock lebt. Sein Geld verdient er mit dem Kauf von Drogen, seine Freundin drängt ihn, damit aufzuhören, er hält aber daran fest, da ihm sein Chef bald einen besseren Job verspricht. Can wird schließlich von seiner Freundin verlassen und landet im Gefängnis. Dehn erinnern die ruhigen Bilder und der beobachtende Gestus „*bisweilen an die frühen kammerspielartigen Filme von Fassbinder*“:<sup>702</sup>

*„'Dealer' zeigt ein statisches, verschlossenes Bild der Großstadt - ein anonymes Berlin, das überall sein könnte und bei dem auf einen für andere Drogenfilme typischen Elendsrealismus verzichtet wird. Mit einem stilisierten Spiel von Licht und Farbgegensätzen setzt Arslan die Entfremdung des Hauptdarstellers kunstvoll und ästhetisch in Szene.“*<sup>703</sup>

<sup>699</sup> Thomas Arslan, zit. n.: Löser, 2004, S. 138.

<sup>700</sup> Löser, 2004, S. 138 ff.

<sup>701</sup> Vgl. Löser, 2004, S. 138 ff.

<sup>702</sup> Vgl., Dehn, 1999, <http://www.freitag.de/1999/13/99131401.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>703</sup> Dehn, 1999, <http://www.freitag.de/1999/13/99131401.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

„Der schöne Tag“ begleitet die junge Synchronsprecherin Deniz für einen herrlich leichten Sommertag auf ihren Wegen durch Berlin. Sie trifft ihre Mutter, synchronisiert einen Eric-Rohmer-Film, trennt sich von ihrem Freund, nimmt an einem Schauspiel-Casting teil und erlebt nächstens einen One-Night-Stand. „Der schöne Tag“ soll ein leichter, ein selbstbewusst-selbstverständlicher Film sein. Arslan begründet dies so:

*"Der Film arbeitet mit leuchtenden, kräftigen Farben, die das flirrende Sommer-Gefühl, wenn die Luft schwer von Ideen und Gefühlen ist. [...] Deniz ist nicht etwa auf der Suche nach ihrer Identität ist, sondern auf der Suche nach Glück. Türkisches Leben in Berlin, das hat seine Selbstverständlichkeit doch längst erreicht."*<sup>704</sup>

Für Göktürk signalisieren Arslans Filme

*„a new mode of depicting immigrants and their hybrid offspring by following their diverging pathways through their neighbourhood, letting them drift along and casually observing their encounters in various ‘contact zones’ [...] We have come to appreciate the migrant as the ‘modern metropolitan figure’."*<sup>705</sup>

Die abendfüllenden Spielfilmdebüts „Aprilkinder“, *Ich Chef, du Turnschuh*“, „Lola und Bilidikid“ und „Kurz und schmerzlos“ kommen zeitlich sehr dicht gestreut in die Kinos.

Yüksel Yvuz’ „Aprilkinder“ (1998) erzählt von einer kurdischen Familie mit drei Kindern, die sich in unterschiedlichen Phasen des Erwachsenwerdens befinden. Während der ältere der beiden Brüder, täglich hart in der Fabrik arbeitet und sich soeben in Deutschland verliebt, soll er ein Mädchen aus der Türkei heiraten, dem er seit Kindestagen versprochen ist. Sein jüngerer Bruder will hingegen an schnelles Geld kommen und wittert dies in Drogengeschäften. Die kleine Schwester hat die wenigsten Konflikte, sie träumt mit ihren Freundinnen von der ersten Liebe und dem türkischen Popstar Tarkan. Alle drei Geschwister leben mit ihren Eltern noch unter einem Dach. Während der Vater, immer kränker werdend, sich im Hintergrund hält, ist die Mutter eine energische Person. Die Spannungen untereinander und der Druck, der auf jedem einzelnen lastet, werden im Verlauf des Films immer größer.

Der Titel „Aprilkinder“ erklärt sich während des Films. Die Prostituierte Kim erzählt Cem, dem älteren der Brüder, von einem Stammkunden, dessen neun Kinder allesamt im April geboren wurden – als Folge des jährlichen Heimaturlaubes des Mannes im Sommer.

---

<sup>704</sup> Wewer, Antje: Oranienstraße? Die junge Türkin Deniz lebt am Schlachtensee. Welt online, 03.08.2000: [http://www.welt.de/print-welt/article526425/Oranienstrasse\\_Die\\_Tuerkin\\_Deniz\\_lebt\\_am\\_Schlachtensee.html](http://www.welt.de/print-welt/article526425/Oranienstrasse_Die_Tuerkin_Deniz_lebt_am_Schlachtensee.html) (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>705</sup> Göktürk, Deniz: Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema, in: Konstantarakos, Myro (Hrsg.): Spaces in European Cinema. Exeter u. a.: Intellect Ltd., 2000 b, S. 65.

Die Idee zu „Aprilkinder“ kommt Yavuz während der Dreharbeiten zu „Mein Vater, der Gastarbeiter“, einer Dokumentation über seinen Vater, der die 16 Jahre, in denen er in Deutschland als Gastarbeiter gearbeitet hat, von seiner Mutter getrennt verbrachte. In „Aprilkinder“ erfüllt Yavuz fiktional eben jenen Traum seiner Mutter, als Familie zusammen zu leben.<sup>706</sup> Yavuz verwehrt sich mit seinem Film einheitlich-homogener Gegenüberstellungen des Deutschen und des Türkischen, vielmehr wird

*„umgekehrt die Gewaltsamkeit derartig vereinheitlichender Konstruktionen dadurch ausgestellt, dass immer weitere Differenzen der scheinbar homogenen Gruppen aufgerufen werden. [...] die Schärfung des Blicks für immer weitere Differenzierungslinien weckt eine Sensibilität dafür, auf welche Weisen Objekte, Phänomene und Menschen in Repräsentationsordnungen verortet werden.“<sup>707</sup>*

„Ich Chef, du Turnschuh“ (1998) von Hussi Kutlucan, der Drehbuch schreibt, Regie führt wie auch die Hauptrolle spielt, ist eine Komödie über das Thema Asyl und Abschiebung. Im Containerschiff in Hamburg ankommend, wird der Armenier Dudie bald von seiner Freundin verlassen. Diese lässt sich für eine Scheinehe von einem Elektriker kaufen, um nicht abgeschoben zu werden. Dudie türmt daraufhin nach Berlin und landet auf einer Großbaustelle, seine türkischen Arbeitskollegen vermitteln ihm, dass einer wie er abgeschoben gehört. Nach diversen Erlebnissen will Dudie selbst eine Scheinehe mit Nina eingehen, die er kennen lernt, was er sich zunächst nicht leisten kann. Als Nina und auch ihr kleiner Sohn sich in Dudie verlieben, steht der Scheinehe nichts mehr im Weg, doch dann wird Nina von ihrem Ex-Mann erstochen. Über viele weitere Umwege gelingt es Dudie, der inzwischen von Ninas kleinem Sohn auf seinen Odysseen begleitet wird, zunächst, immer wieder einen Ausweg zu finden, am Ende werden die beiden doch nach Armenien abgeschoben.<sup>708</sup> Für Gallus taugt die durchaus mutige Geschichte

*„als Stoff für eine Tragödie ebenso wie für eine Komödie, könnte für ein Melodram wie für eine bloße Farce herhalten. Kutlucans Film besitzt von allem etwas, und darin liegt seine Schwäche: Mal ist er zum Lachen, mal zum Weinen, mal ernsthaft und dramatisch, mal nur albern und weitschweifig, mal rührend und mal sentimental.“<sup>709</sup>*

---

<sup>706</sup> Vgl. <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/specials/37604/index.html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>707</sup> Blumentrath, 2007, S. 96.

<sup>708</sup> Vgl. <http://www.filmportal.de/df/9e/Artikel.....F04D2F80ACC32D84E03053D50B376B1B.....html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>709</sup> Gallus, Alexander: Flucht vor der Entscheidung: Ich Chef, du Turnschuh. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 172, 28.07.1999: <http://www.filmportal.de/df/9e/Artikel.....F04D2F80ACC32D84E03053D50B376B1B.....html> (Zugriff: 16.06.2009)

„Kurz und schmerzlos“ (1998) ist nach einigen Kurzfilmen das Spielfilmdebüt von Fatih Akin. Der Film erzählt von drei kleinkriminellen Freunden, dem Türken Gabriel, dem Serben Bobby und dem Griechen Costa und ihrem nächtlichem Treiben durch den Hamburger Kiez. Als Gabriel wegen schwerer Körperverletzung ins Gefängnis kommt, beschließt er, nach seiner Freilassung sein Leben zu ändern. Dieses neue Leben lässt sich anfänglich gut an und er steigt bei seinem Bruder ins Taxigeschäft ein, schließlich kommt aber doch alles anders. Seine beiden Freunde werden bei einem Coup tödlich verletzt und Gabriel, der sich zudem noch mit Bobbys Freundin eingelassen hat, fühlt sich schuldig und nimmt Rache.<sup>710</sup>

*"Kurz und schmerzlos", mehr als ein gewöhnlicher Thriller, nimmt die Menschen ernst, die mit dem Leben nicht klarkommen. Daß sie der Herkunft nach Ausländer sind, verschärft ihre Problematik, legt aber für sie nicht die Ursache.*<sup>711</sup>

Kutlug Atamans „Lola und Bilidikid“ (1999), der zahlreiche Auszeichnungen erhalten hat, gilt als „the first independent Turkish film to deal openly with homosexuality“<sup>712</sup>. Er thematisiert eine tragische Minderheiten-Geschichte, in der sich der deutsch-türkische Untergrund und die schwule Subkultur berühren. Von einer positiv endenden Nebenhandlung gerahmt, erzählt der Film von der Liebe zwischen Lola, einem Transvestit, und seinem/ihrem Geliebten Bili, der ein Machotyp ist. Als Lola umgebracht wird, übt Bili an faschistoiden Deutschen, die er für Lolas Mörder hält und die ihn/sie öfters bedroht haben, aus seinem Männlichkeitskult heraus Selbstjustiz und stirbt selbst. Murat, der jüngste Bruder Lolas erfährt dann aber, dass sein und Lolas ältester Bruder ihn getötet hat, weil er mit dem auf ihm lastenden Druck nicht mehr zurecht kam und Lola das Leben führte, dass er gerne gelebt hätte.<sup>713</sup>

*„Kutlug Atamans Film ‚Lola und Bilidikid‘ behandelt das Thema Homosexualität sehr expressiv. Auch wenn er hier gezielt eine bestimmte Minderheitenproblematik anführt, ist dieser Film doch exemplarisch für ein allgemeines gesellschaftliches Phänomen: Die Angst vor dem Fremden, dem Andersein bzw. die Konflikte, die das Anderssein mit sich bringt.“*<sup>714</sup>

---

<sup>710</sup> vgl. <http://www.filmportal.de/df/c9/Artikel.....ECC28D5A93837107E03053D50B376792.....html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>711</sup> Rother, Hans-Jörg: Wenn der Verstand in die Knie geht - Not lehrt beten: Fatih Akins Kinodebüt "Kurz und schmerzlos". Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 241, 17.10.1998: <http://www.filmportal.de/df/c9/Artikel.....ECC28D5A93837107E03053D50B376792.....html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>712</sup> Zit. n. Blumentrath, 2007, S. 99.

<sup>713</sup> vgl. Fitzner, Helga: Reihe „Türkisch-deutsches Kino“. September 2003: <http://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/ataman.html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>714</sup> Fitzner, 2003, <http://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/ataman.html> (Zugriff: 16.06.2009)

Während nach Göktürk die Darstellung der Familienkonstellation und des Machismos Bilidikids stellenweise übertrieben ausfällt, meint er doch, „*the transgender performance nonetheless succeeds in dissolving essentialist identities, quite in line with recent theoretical dismantlings of sexual identity in favor of performative qualities of gender*“.<sup>715</sup>

Den internationalen Vertrieb, den der Film erfährt, sieht sie als „*another signal, that Turkish-German film might be breaking out of its subnational status and venturing into the realm of transnational cinema which has recently discovered global diasporas as subject and market*“.<sup>716</sup>

„*Kanak Attack*“ (R: Lars Becker, 2000) basiert auf dem Roman „*Abschaum*“ von Feridun Zaimoglu und erzählt in dreizehn Episoden das Leben des 25jährigen Ertan Ongun zwischen Drogen, Gewalt und Prostituierten. Die im Buch eher losen Geschichten sind für den Film so variiert, dass sie einen stärkeren Erzählzusammenhang und auch einen Spannungsbogen aufweisen.<sup>717</sup>

*"Ich bin", sagt Ertan, "der Kanake, vor dem ihr Deutschen immer gewarnt habt. [...] Wir sind allesamt Kanaken. Unser Schweiß ist Kanake, unsere Goldketten sind Kanake, unser Leben ist Kanake. Unser ganzer eigener Stil ist Kanake."*<sup>718</sup>

Becker spielt in diesem Film mit der absoluten Überzeichnung dieser Stereotypen, bestätigt durch die Affirmierung der Charaktere jedes Rollenklischee – und dies nicht nur bei Personen, sondern genauso bei Orten und ihren Zuschreibungen. Zugleich ist es ein Spiel mit den deutschen Ängsten vor den sie bedrohenden Randexistenzen der Peripherie.<sup>719</sup>

(Drehbuch-)Autor Zaimoglu, der unter anderem auch das Buch „*Kanak Sprak - 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*“ herausgebracht hat oder die Fahneninstallation „*Die dritte Türkenbelagerung?*“ am Wiener Museumsquartier ebenfalls unter dem Titel „*Kanak Attack*“ inszeniert hat, erläutert in einem Interview mit dem Falter diesen Begriff wie auch, dass er damit nicht als Provokateur per se auftreten will:

*„Kanake war ein Hetzwort zuerst für die italienischen Gastarbeiter der ersten Stunde und wurde dann auf die Türken der ersten Generation übertragen, da sie die Mehrheit der Fremdstämmigen bildeten. Ich habe den Begriff Kanak Attack vor einigen Jahren ins Feld geführt als eine Art Krake: eine Kulturoffensive der fremdstämmigen Deutschen der zweiten Generation. Fremdstämmige, die in Deutschland geboren und aufgewachsen*

---

<sup>715</sup> Göktürk, 2000 b, S. 74.

<sup>716</sup> Göktürk, 2000 b, S. 74.

<sup>717</sup> Vgl. Blumentrath, 2007, S. 106.

<sup>718</sup> Hüttmann, Oliver: „Kanak Attack“ – Voll unzurechnungsfähig. Spiegel online, 14.11.2000: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,102703,00.html> (Zugriff: 16.06.2009) sowie Blumentrath, 2007, S. 108.

<sup>719</sup> Vgl. Blumentrath, 2007, S. 108 ff.

*sind, nannten sich selbst Kanaken, um anzuzeigen: Wir weichen vom türkischen Prototyp nach dreißig Jahren Deutschland ab, wir sind Bastarde in den Metropolen. Kanak Attack bedeutet nicht Rückzug aus der Mehrheitsgesellschaft, sondern: Wir sind hier.*<sup>720</sup>

„Auslandstournee“ (R: Ayse Polat, 2000) und „Anam“ (R: Buket Alakus, 2001) sind im Vergleich zu den vorigen freundlichere Filme, sind, wenngleich sie durchaus ernstere Themen zum Motiv haben, mit einem weniger düsteren Blick inszeniert.

„Anam“ erzählt die Geschichte der gleichnamigen Protagonistin. Sie ist kopftuchtragende Türkin, verheiratet, Mutter von zwei Kindern und Putzfrau in Hamburg. Als sie an einem Tag erfährt, dass ihr Mann sie betrügt und zu verlassen gedenkt und ihr Sohn Deniz drogenabhängig ist, gerät ihr gesamtes Gefüge ins Wanken. Als ihre Schwägerin mit vier Kindern kommt, um alles wieder ins Lot zu bringen, wird zunächst alles nur noch schlimmer. Doch dann erfährt Anam, die bislang nur ein Schattendasein geführt hat, mit Hilfe ihrer Freundinnen, der Deutschen Rita und der Südafrikanerin Didi, ihre eigene Stärke und beginnt ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Zuerst gelingt es ihr, Mandy, der Freundin ihres Sohnes, mit einem kalten Entzug zu helfen, Mandy stirbt schließlich aber tragisch. Mit einer Pistole in der Hand bedroht Anam den Dealer Mandys und Deniz', drückt aber erst ab, als dieser Deniz bedroht. Sie gewinnt ihren Sohn zurück, hat im Verlauf der Handlung ihr Kopftuch abgelegt. Die Handlungsstränge Freundschaft, Familie und Drogen sind die Motive dieses Emanzipationsfilms.<sup>721</sup> Schifferle erkennt in diesem Film Szenen, die über die narrative Ebene hinausgehen und poetische Qualität erreichen: „In diesen Momenten ist der Film Kino, das im Alltäglichen das Zauberhafte und Packende sieht.“<sup>722</sup>

Über ihren Film äußert die Regisseurin:

*„Bisher wurden türkische Frauen als Opfer gezeigt, die sich nicht wehren konnten. Ich wollte die Geschichte von einer Frau erzählen, die nicht aufgibt zu kämpfen. Ich wollte eine Frau zeigen, die ihr Schicksal in die Hand nimmt, ohne zu jammern. Eine die anpackt und handelt.“*<sup>723</sup>

In „Auslandstournee“ reist der schwule türkische Nachtclub-Sänger Zeki von Amsterdam nach Hamburg, als er vom Tod eines alten Freundes erfährt, um dessen Beisetzung

<sup>720</sup> „Ich bin ein Lokalpatriot“. Feridun Zaimoglu im Falter-Interview. März 2005: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=50>

<sup>721</sup> vgl. André, Bernhard: Anam. Filmheft. Herausgegeben vom Institut für Kino und Filmkultur im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung, 2002, S. 4 ff.

<sup>722</sup> Schifferle, Hans: Anam – Eine türkische Putzfrau kämpft um ihren drogenabhängigen Sohn. epd Film, Nr. 5/2002, S. 48.

<sup>723</sup> <http://daskleinf Fernsehspiel.zdf.de/ZDFde/inhalt/15/0,1872,2054511,00.html?dr=1> (Zugriff: 16.06.2009)



beizuwohnen. Vor einem Jahrzehnt waren sie als Teil einer türkischen Gesangsgruppe bei einer „Auslandstournee“ nach Deutschland gekommen. Bei der Beerdigung trifft er auf dessen elfjährige, wohlgezogene Tochter Senay und bekommt den Auftrag, sie zu ihrer Tante in die Türkei zu bringen. Weil grundverschieden, sind sie einander unsympathisch und treten diese Reise, die von Hamburg über Paris und München bis nach Istanbul führt, nur widerwillig an. Die Einsamkeit der beiden verbindet sie aber alsbald und die unterschiedlichen Reisegefährten beginnen, Zuneigung zueinander zu entwickeln. In Istanbul kommt schließlich alles anders. Die Tante, eigentlich Senays Mutter, ergreift die Flucht und Zekis Mutter, die mit seinem Lebenswandel nicht einverstanden ist, verstößt ihren Sohn. Senay und Zeki, nunmehr Wahlverwandte, treten im Wissen, dass sie zusammenbleiben werden, die Rückreise nach Deutschland an.<sup>724</sup> Die Frankfurter Rundschau schreibt über diesen Film:

*„Die filmische Odyssee zwischen Ländern und Geschlechtern wirft aus ungewöhnlicher Perspektive beeindruckende Blicke auf die türkische Kultur, die selten so differenziert, hintergründig und mit solcher Wärme dargestellt wird.“<sup>725</sup>*

Ebenfalls ein Roadmovie, das von Deutschland quer durch Osteuropa bis nach Istanbul führt, ist Fatih Akins „Im Juli“ (2000). Darin schenkt die junge Juli Daniel, einem spießbürgerlich wirkendem Lehrer, einen Ring mit einem Sonnensymbol. Dieser werde sie zu der Frau seines Lebens führen. Während Juli damit sich selbst meint, trifft Daniel auf die Türkin Melek und meint, in ihr diese Frau zu erkennen. In Begleitung von Juli reist er ihr in einer abenteuerlichen Odyssee nach Istanbul nach. Blumentrath sieht im Motiv des Reisens die Thematisierung von Identitätskonzepten, in jedem Abenteuer die persönliche Weiterentwicklung:

*„Der Film inszeniert Grenzüberschreitungen auf vielfältige Weise. Sie bedingen die sich prozessual verändernden Lebensentwürfe des Protagonisten, so dass scheinbar festgeschriebene Demarkationslinien des Eigenen und des Fremden verschoben bzw. stets neu ausgehandelt werden müssen. Kulturelle Grenzen verortet der Film als fluktuierende, in denen Begriffe des Selbst und des Anderen ihre Trennschärfe verlieren.“<sup>726</sup>*

---

<sup>724</sup>

<http://www.filmportal.de/df/71/Uebersicht,,,,,,,,,7DA3D5356F3649F5952035084164CCE8,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>725</sup> Frankfurter Rundschau, 6.10.2000, zit. n.:

<http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/film/reihen/38207/index.html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>726</sup> Blumentrath, 2007, S. 113 f.

Sein Nachfolgefilm „*Solino*“ (2002), das sich über zwanzig Jahre erstreckende Portrait einer italienischen Einwandererfamilie, die in Deutschland eines der ersten Pizzeria-Restaurants eröffnet, ist ebenso ein Publikumserfolg. Akin, der in diesem Fall bewusst ein italienisches und nicht türkisches Schicksal thematisieren wollte, wird aber mitunter in der Kritik damit konfrontiert, dass dieser Film nicht so gelungen sei.<sup>727</sup>

Akins vierter Spielfilm „*Gegen die Wand*“ (2004) ist sein bis dato erfolgreichster Film und wird zugleich als einer der erfolgreichsten deutschen Filme seit beinahe zwanzig Jahren bezeichnet. Er erzählt die Geschichte von Sibel und Cahit, die einander nach einem Selbstmordversuch in der psychiatrischen Abteilung eines Hamburger Krankenhauses kennen lernen. Sibel bittet Cahit, den desillusionierten Alkoholiker, mit ihr eine Scheinehe einzugehen, damit sie den strengen Traditionen ihres Elternhauses entfliehen und ein, auch sexuell, selbstbestimmtes Leben führen kann. Cahit willigt schließlich ein, verliebt sich aber in Sibel und erschlägt eines Tages einen ihrer Liebhaber. Er kommt ins Gefängnis, Sibel geht, von ihrer Familie verstoßen, in die Türkei. Jahre später treffen sie einander dort wieder, kommen aber nicht mehr zusammen. Im Vergleich zur bisherigen „*Ironisierung deutsch-türkischer Stereotype*“ stellt Akin hier die „*Psychologisierung individueller Lebensentwürfe und deren psychologisches Profil*“<sup>728</sup> in den Vordergrund und zeigt auch, „*wie immens die Anpassungs- und Abgrenzungsdifferenzen innerhalb der türkischen Community selbst ausfallen*“<sup>729</sup>.

„*Auf der anderen Seite*“ (2007), nach „*Gegen die Wand*“ Akins zweiter Teil seiner Trilogie „*Liebe, Tod und Teufel*“ erzählt von sechs Menschen in der Türkei und in Deutschland, deren Wege sich über die Themen Immigration und Asylrecht, Zusammenprall der Kulturen, politischer Kampf und abgeklärte Lebensphilosophie, familiärer Streit und Versöhnung schicksalhaft und oft fast nur tangential kreuzen. „*Auf der anderen Seite*“ wird von der Kritik gefeiert. Wie in seinen bisherigen Filmen, so das US-Branchenblatt *Variety*, zeichne der in Deutschland geborene türkische Filmemacher Schicksale im Spannungsfeld zweier Kulturen, hier aber erreiche er einen humanen Rang, der den forcierten Romantizismus von „*Gegen die Wand*“ oder die träumerische

---

<sup>727</sup> Vgl.

<http://www.filmportal.de/df/4c/Uebersicht.....2F58287FBBE14628B5723214A896D225.....html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>728</sup> Blumentrath, 2007, S. 115.

<sup>729</sup> Löser, 2004, S. 142.



Tragikomik von „*Im Juli*“ weit hinter sich lasse.<sup>730</sup> Farzanefar hebt besonders auch die durchdachte Besetzung hervor:

*Dass die Rollen der Älteren mit Fassbinder-Ikone Hanna Schygulla und Yilmaz-Güney-Star Tuncel Kurtiz besetzt sind, gewissermaßen zwei Galionsfiguren des linken Autorenkinos, ist ein Glücksgriff.*<sup>731</sup>

„*En Garde*“ (2004) ist ein weiterer Film Ayse Polats, der 2004 den Silbernen Leoparden bei den Filmfestspielen in Locarno gewinnt. Die ungewöhnliche Coming-of-Age-Geschichte erzählt über das Leitmotiv des Fechtens von der jungen Deutschen Alice, die, von der Mutter ins Heim gesteckt, sich mit einem türkischen, von der Abschiebung bedrohten Mädchen anfreundet und sich nur mühsam aus ihrer tiefen Verunsicherung gegenüber dem Leben befreit.<sup>732</sup>

„*Chiko*“ (2008), das Filmdebüt von Özgür Yildirim, erzählt von der Freundschaft zwischen den beiden Jugendlichen Chiko und Tibet, deren Hin- und Hergerissen-Sein nicht von den Kulturen bestimmt ist, sondern von Gut und Böse:

*„Zwischen Hasch verticken und die Mutter zur Dialyse fahren, zwischen Zuschlagen und Heulen, zwischen Statussymbolen und Kleinjungenträumen, zwischen Moschee und Plattenbau, zwischen einer Hure und dem ersten Kuss.“*<sup>733</sup>

Die Frage, ob der Film überzogen sei oder Sozialkritik üben möchte, wird vom Regisseur so beantwortet:

*„Mit dem Film will ich ein Stück Realität zeigen. Und die ist nun mal roh und rau und ungeschminkt. [...] „Ich will die Menschen mit dem Film berühren und zeigen, dass es nicht nur Schwarz und Weiß gibt, sondern überwiegend Grautöne.“*<sup>734</sup>

Büttner beschäftigt sich in ihrer Kritik mit der Frage, ob der Film, der in klassischer Gangstergenremanier an ein Vorbild wie Martin Scorsese erinnert, mit der darin gezeigten Gewalt kokettiere, verneint aber, da

*„die heftigen Eruptionen der Gewalt stets motiviert [sind]. Gewalt und Brutalität sind nun einmal das Thema dieses Films. Es ist seine Stärke, dass er – ohne dabei sozialpädagogisch den Zeigefinger zu heben – sichtbar macht, wovor viel zu lange die*

<sup>730</sup> Zit. n. <http://www.filmportal.de/df/3a/Artikel.....3B847DA15D36C0B6E040007F01002202.....html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>731</sup> Farzanefar, Amin: Jenseits von Vorurteilen, Ideologien, Befangenheiten. 2007: [http://de.qantara.de/webcom/show\\_article.php/ c-299/ nr-487/i.html](http://de.qantara.de/webcom/show_article.php/ c-299/ nr-487/i.html) (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>732</sup> Vgl. Hennen, Claudia: Mantel und Degen. 2004: <http://www.schnitt.de/202.1474.01> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>733</sup> Eusterhus, Eva: Yildirim erzählt in "Chiko" von Drogen und Gewalt. Welt online, 02.02.2008: [http://www.welt.de/hamburg/article1625856/Yildirim\\_erzaehlt\\_in\\_Chiko\\_von\\_Drogen\\_und\\_Gewalt.html](http://www.welt.de/hamburg/article1625856/Yildirim_erzaehlt_in_Chiko_von_Drogen_und_Gewalt.html) (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>734</sup> Özgür Yildirim, zit. n.: Eusterhus, 2008 (Zugriff: 16.06.2009)

*Augen verschlossen wurden: Die Wut und Perspektivlosigkeit, die in deutschen Vorstädten in einer explosiven Mischung gärt.* <sup>735</sup>

Vielerlei Filme behandeln das Thema der Minderheit in der Minderheit. Mit „*Ein Lied für Beko*“ (R: Nizamettin Aric, 1992), „*Folge der Feder*“ (R: Nuray Sahin, 2004) und „*Meine Mutter, mein Bruder und ich!*“ (R: Nuran David Calis, 2008) seien Repräsentanten dafür genannt.

Bei „*Ein Lied für Beko*“ handelt es sich um den ersten Film in kurdischer Sprache und ein äußerst politisches Werk. Ohne verbal oder einseitig anzuklagen oder gar militante Gegenreaktionen direkt herauszufordern, will der Regisseur in seinem Erstlingswerk darin auf die Situation des staatenlosen kurdischen Volkes aufmerksam machen:

*„Unsere Sehnsucht ist, frei und friedlich in unserer Heimat zu leben. Die Kraft dafür haben wir. In unseren Kindern wächst sie heran, und unsere einfachsten und ärmsten Menschen sind ihre lebensklugen Träger. Davon handelt der Film. Wo kaum mehr als das nackte Leben bleibt, ist Hoffnung ein Lebensmittel. Je mehr Menschen in der Welt von uns wissen, umso mehr können wir hoffen. Darum habe ich diesen Film gemacht.“* <sup>736</sup>

Bekos Bruder Cemal will die passive Angst in dem anatolischen kurdischen Dorf nicht länger ertragen und schließt sich den „Peschmerga“ an, einer kurdischen Partisanentruppe im Grenzgebiet von Iran und Irak, um dort für die Unabhängigkeit des kurdischen Volkes zu kämpfen. Daraufhin nimmt das Militär Beko fest, welcher aber über die syrische Grenze fliehen kann und nun auf der Suche nach seinem Bruder ist, um diesen zu warnen. In den Bergen trifft er auf weitere Flüchtlinge des iranisch-irakischen Krieges, denen er sich anschließt und sich dort besonders um die Kinder kümmert.

Als eines Tages ein Mann zu ihnen stößt und erzählt, dass der Krieg vorbei sei, kehrt die Gruppe wieder in ihr Dorf zurück. Beko, der nochmals ins Berglager zurückkehrt, um Sachen zu holen, muss von der Weite zuschauen, wie das gesamte Dorf unter einem Giftgasangriff stirbt, nur das kleine Waisenmädchen Zine überlebt schwer verletzt. Ohne darauf einzugehen wie, kommen Beko und Zine nach Deutschland. Im Krankenhaus erfährt Beko, der nun in einem Asylantenheim lebt, von der Erblindung Zines. Bei einem Treffen mit anderen Kurden bekommt er auch endlich Nachricht über das Schicksal seines Bruders.

---

<sup>735</sup> Büttner, Julia: „Chiko“ - Kompromissloses Regiedebüt von Özgür Yildirim. 27.02.2008: [http://deutsche-autorenfilme.suite101.de/article.cfm/kinokritik\\_chiko](http://deutsche-autorenfilme.suite101.de/article.cfm/kinokritik_chiko) (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>736</sup> Nizamettin Aric, zit. n.: Lindner, Bernt: Ein Lied für Beko .Oktober 1994: <http://www.filmeeinewelt.ch/deutsch/pagesnav/framesE4.htm?../pagesmov/58043.htm&KA> (Zugriff: 16.06.2009)

Cemal war damals vom Militär erwischt, zum Dienst in der türkischen Armee gezwungen und von kurdischen Partisanen erschossen worden.<sup>737</sup>

Für Lindner entsteht die überzeugende Wirkung des preisgekrönten und unter schwierigsten, durchwegs illegalen Bedingungen an der armenischen Grenze zur Türkei gedrehten Films *„aus der Wahrhaftigkeit, mit der die Intention des Drehbuchautors und Regisseurs umgesetzt wurde“*.<sup>738</sup>

*„Folge der Feder“* ist ein deutsch-zazaisches Einwanderungsmelodram, in dessen Mittelpunkt die kurdische Alevitin Hêlin steht. Von einem in Deutschland lebenden Kurden nach dem Tod ihres Vaters als Ehefrau eingekauft, entkommt sie diesem bei ihrer Ankunft und ist fortan in der Illegalität auf der Suche nach ihrer Mutter, die sie damals verlassen hatte. Die ihr fremde Gesellschaft steht zudem in Kontrast zu Hêlins traditionellem Hintergrund.<sup>739</sup>

*„Meine Mutter, mein Bruder und ich!“* stammt von Nuran Calis, dem Sohn aus der Türkei nach Deutschland eingewanderter armenisch-jüdischer Eltern. *„Wenn man seine Vergangenheit nicht kennt, kann man seine Zukunft nicht erkennen“*, sagt Areg, der Protagonist des Films, als er erkennt, dass es nicht reicht, die neue Heimat Deutschland mit aller Kraft anzunehmen. Er muss auch seine armenischen Wurzeln akzeptieren. Um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, gilt es, zuvor einiges an Erfahrung zu sammeln. Der Film, der das Prädikat „besonders wertvoll“ erhält, *„wird glaubwürdig durch seine Perspektivenverschiebungen, er erklärt seine Figuren nicht, sie erklären sich durch ihr Handeln.“*<sup>740</sup>

Es ist auffallend, dass aus der Vielfalt des deutsch-türkischen Filmschaffens nur sehr wenige Komödien entspringen, während andere Filmemacher in anderen Ländern in Form der Culture-Clash-Komödie längst auf humorvolle, witzig oder ironische Weise zur Thematik gefunden haben.

Nach *„Vatanyolu – Die Heimreise“* und *„Ich Chef, du Turnschuh“* ist es Idil Üner, die in ihrem Kurzfilm *„Die Liebenden vom Hotel Osman“* (2002) wieder einen humoristischen Zugang findet. Sie selbst und Fatih Akin spielen darin das Paar Ili und Ahmet aus

---

<sup>737</sup> Vgl. Lindner, 1994 (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>738</sup> Lindner, 1994 (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>739</sup> Vgl.

[http://www.iffmh.de/de/Ueber\\_das\\_Festival/Archive/Filmfestival\\_2004/International\\_Competition/Folge\\_der\\_Feder/](http://www.iffmh.de/de/Ueber_das_Festival/Archive/Filmfestival_2004/International_Competition/Folge_der_Feder/) (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>740</sup> (vgl.) <http://www.fbw-filme.de/> (Zugriff: 16.06.2009)

Hamburg, das Urlaub in einem Istanbul Hotel macht. Um keine Probleme zu bekommen, geben sie sich als Ehepaar aus. Der misstrauische Hotelbesitzer holt dennoch die Polizei, was von Ili aber bemerkt wird. Um die Obrigkeit von ihrem Ehestand zu überzeugen, zettelt sie lautstark Streit mit ihrem Freund an, woraufhin sich die Polizei überzeugt zurückzieht, denn nur ein Ehepaar könne dermaßen streiten.

Sülbiye Günars Debütfilm „*Karamuk*“ (2002) erzählt von der jungen Johanna, die ohnehin bereits in einer Krise steckt, als sie erfährt, dass ihr biologischer Vater Türke ist. Ohne ihm von der Verwandtschaft zu erzählen, beginnt sie in seinem Restaurant zu arbeiten und entdeckt so die ihr bislang fremde Kultur und eine neue Identität.<sup>741</sup>

„*Süperseks*“ (R: Torsten Wacker, 2004) und „*Kebab Connection*“ (R: Anno Saul, 2005) erscheinen kurz darauf. Während ersterer vom jungen Elviz handelt, der aus einer Notsituation heraus auf die Idee kommt, die erste türkische Telefonsex-Hotline namens „*Süperseks*“ zu gründen, träumt Ibo in „*Kebab Connection*“ davon, den ersten deutschen Kung-Fu-Film zu drehen. Als seine deutsche Freundin Itzi plötzlich schwanger wird, Ibo einige Zeit braucht, seine Vaterschaft zu akzeptieren und auch sein eigener Vater diesbezüglich noch eine Krise bekommt, muss Ibo einige Hebel in Bewegung setzen, damit alles zu einem glücklichen Ausgang findet. „*Meine verrückte türkische Hochzeit*“ (R: Stefan Holtz, 2006) ist ein fürs Fernsehen produzierter Film und orientiert sich in der Vorlage an dem Hollywooderfolg „*My Big Fat Greek Wedding*“ (2002).<sup>742</sup>

Die drei letztgenannten Filme finden bei der Kritik Anklang, auffallend ist jedoch, dass sie allesamt unter der Regie von Deutschen entstehen.<sup>743</sup> Mit „*Evet, ich will*“ (R: Sinan Akkus, 2009) wird im Oktober 2009 wieder eine Komödie unter Federführung eines türkischstämmigen Regisseurs in die Kinos kommen. Der bislang nur auf Festivals gezeigte Film führt über ein Berliner Hochhaus mehrere Paare „*unter kulturell und familiär erschwerten Bedingungen*“ zusammen und hat bereits den Publikumspreis 2009 beim Festival „*Berlin & Beyond*“ in San Francisco gewonnen.<sup>744</sup>

---

<sup>741</sup> Vgl. Majica, Marin: „Wieso eine Türkin? Du bist doch Johanna“. Berliner Zeitung, 17.12.2002: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/1217/berlin/0193/index.html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>742</sup> Vgl. Schäffler, 2007, S. 41 ff.

<sup>743</sup> An den Drehbüchern dieser Filme haben allerdings allesamt Autoren türkischen Hintergrunds mitgearbeitet, so z.B. Fatih Akin bei „*Kebab Connection*“, der mitunter als „*die beste Fatih-Akin-Komödie, die Fatih Akin nicht selbst gedreht hat*“ (taz) gelobt wird.

<sup>744</sup> Vgl. <http://www.maxximumfilm.com/de/vizyondakiler.php?islem=detay&fid=79> (Zugriff: 16.06.2009)

Viele der gegenwärtigen jungen deutsch-türkischen Regisseure setzen sich in einem dokumentarischen Rückblick mit der Migrationserfahrung ihrer Eltern oder Großeltern auseinander.

In seinem Film „*Mein Vater, der Gastarbeiter*“ (1994) geht Yüksel Yavuz der Biographie seines Vaters Cemal nach. Cemal arbeitet von 1968 bis 1984 in einer Hamburger Werft als Schweißer und lebt auf zwölf Quadratmetern in „Klein-Istanbul“, einer Ghetto-Siedlung für Gastarbeiter. Nach Jahren der Vereinsamung holt er zwei seiner Söhne ebenfalls nach Deutschland, 1984 geht er allerdings zurück in die Türkei zu seiner Frau, von der er sechzehn Jahre getrennt gelebt hatte. Zuhause ist allerdings auch nichts mehr beim Alten, denn die Jungen sind fortgezogen, es herrscht Angst vor dem türkischen Militär und die Familie ist gespalten. Mit Mutter und Vater gemeinsam bereist Yavuz die Orte des Lebensweges seiner Eltern und gibt ihnen auf sehr persönliche Weise Raum für ihre Geschichte, wobei es Yavuz allerdings nicht gelingt, eine Dreherlaubnis für die Werft zu bekommen und sie dieses Kapitel nur aus der Ferne filmen können.<sup>745</sup>

*"Ein Film sorgfältig komponierter Gegensätze. Hier die kurdische Landschaft, so intensiv fotografiert, dass man sie zu riechen und zu schmecken scheint. Dort die Werft, kalt, geschäftig und laut. Yüksel Yavuz fotografiert sie nicht in denunziatorischer Absicht, dazu hat er zuviel Respekt vor menschlicher Arbeit und Leistung. Er gewinnt dieser Atmosphäre aus Stahl und Schweißfunken poetische Bilder ab. "Mein Vater, der Gastarbeiter" ist ein ruhiger, schöner Film, sehr persönlich, aber ohne Larmoyanz erzählt, eine Selbstvergewisserung, aber so formuliert, dass sie auch andere interessieren kann."*<sup>746</sup>

Eine Reise von Altona über Istanbul ins türkische Heimatdorf am Schwarzen Meer unternimmt Fatih Akin in seinem Dokumentarfilm „*Wir haben vergessen zurückzukehren*“ (2001). Dabei lässt er nicht nur seine Eltern, sondern auch weite Bereiche seiner Verwandtschaft zu Wort kommen und schafft so ein vielstimmiges Puzzle über Dagebliebene, die über die Zeit "vergessen haben, zurückzukehren" und über andere, die nach Jahrzehnten Deutschland wieder verlassen haben, um in der Türkei erneut etwas aufzubauen:

*„Was in Akins Film besonders besticht, ist sein respekt- und liebevoller Ansatz. [...] So erscheinen in seinem Film die "Gastarbeiter" einmal nicht als fremde Untersuchungsobjekte, sondern Subjekte ihrer eigenen Erzählung. Weil er sie so schön*

---

<sup>745</sup> Fitzner, Helga: Reihe „Türkisch-deutsches Kino“: Yüksel Yavuz. Oktober 2003: <http://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/yavuz.html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>746</sup> epd/Kirche und Rundfunk, zit. n.: <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/specials/10073/index.html> (Zugriff: 16.06.2009)

*reden lässt, in deutsch und in türkisch, erfährt man beiläufig, sozusagen in den Nebentönen von Dingen, die sonst wenig Erwähnung finden.*<sup>747</sup>

„*Mein Vater, der Türke*“ (2006) erzählt die sehr persönliche Geschichte des Regisseurs Marcus Vetter, der seinen Vater 38jährig zum ersten Mal trifft. Sein Vater, Gastarbeiter in Deutschland in den frühen 1960er Jahren, trifft in dieser Zeit Veters Mutter, sie werden ein Paar. Die Mutter wird schwanger und von ihrer konservativen deutschen Familie verstoßen. Zugleich erfährt sie in dieser Zeit, dass der Mann, den sie liebt, in der Türkei bereits verheiratet ist und eine Familie hat. Sie ist im sechsten Monat schwanger, als Veters Vater auf Heimaturlaub fährt, um seine Töchter zu besuchen und nie wieder zurückkehrt. Ein Brief Veters an den Vater mit der Frage, warum er damals verlassen wurde, wird zum Ausgangspunkt einer Reise des Regisseurs in die Türkei, in deren Verlauf er nicht nur Antworten findet, sondern auch seine Halbgeschwister kennen lernt.<sup>748</sup> Der Spiegel lobt diesen Film:

*„Präzise und beharrlich sucht Marcus Vetter mit der Kamera nach seinen Wurzeln und unternimmt einen berührenden Grenzgang zwischen den Kulturen. Auch in der größten Nähe wahrt der Film respektvolle Distanz. Er schaut Menschen dabei zu, wie sie ihre Fremdheit überwinden.“*<sup>749</sup>

Mit „*Import-Export – Eine Reise in die deutsch-türkische Vergangenheit*“ (2006) wirft Eren Önsöz einen Blick zurück, einen Blick allerdings, der nicht bei der anfangenden Gastarbeitermigration der späten 1950er Jahre, sondern viele Jahrhunderte früher beginnt. In Form eines Road-Movies von Berlin zum Bosphorus erzählt der Film von der jahrhundertealten Völkerverbindung, ohne die Probleme der Gegenwart zu vergessen. Über ihren Film äußert sie:

*„Mit IMPORT-EXPORT will ich an deutsch-türkische Traditionen erinnern, die für Türken und Deutsche gleichermaßen von Bedeutung sind. Der mögliche Beitritt der Türkei in die Europäische Union wird in Deutschland gegenwärtig kontrovers diskutiert. Gegner argumentieren etwa mit der „fehlenden historischen Zugehörigkeit“ der Türkei. Die deutsch-türkische Geschichte liegt jedoch gänzlich im Dunkeln. Umso dringlicher ist es, dieses faszinierende Thema zu erhellen und die eingefahrene Diskussion mit positiven, neuen Impulsen zu bereichern.“*<sup>750</sup>

---

<sup>747</sup> Schweizerhof, Barbara: ... um den Schlaf gebracht. Freitag, 02.11.2001: <http://www.freitag.de/2001/45/01451202.php> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>748</sup> <http://www.filmperspektive.de/cms/index.php?option=content&task=view&id=56> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>749</sup> Der Spiegel, 31.07.2006, zit. n.

<http://www.filmperspektive.de/cms/index.php?option=content&task=view&id=56> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>750</sup> Eren Önsöz: [http://www.filmladen.de/dokfest/?page\\_id=102](http://www.filmladen.de/dokfest/?page_id=102) (Zugriff: 16.06.2009)



„*Crossing The Bridge – The Sound Of Istanbul*“ (2005) ist nach vier Jahren ein weiterer Dokumentarfilm Fatih Akins. Der Regisseur zeichnet darin das Porträt eines Ortes – Istanbuls - über dessen musikalische Erscheinungen. Gemeinsam mit Alexander Haacke, dem Bassisten der „Einstürzenden Neubauten“ und dessen mobilem Tonstudio lässt Akin sich durch die Stadt treiben. Sie finden Clubsounds und traditionelle Sufimusik vor, kommen über Rockmusik zum Hip Hop und zur Straßenmusik und treffen schließlich berühmte Ikonen wie den ersten türkischen Rockmusiker Erkin Koray, den Saz-Musiker Orhan Gencebay und die „Stimme von Istanbul“, die Balladensängerin Sezen Aksu:

„*Der Rundumschlag durch die verschiedenen Stile veranschaulicht vor allem Istanbuls Symbolstellung als Schmelztiegel der Kulturen*“, in erster Linie handelt es sich bei „*Crossing The Bridge*“ um einen Musikfilm, Akin gelingt es dennoch, „*durch die universelle Sprache der Musik einen unmittelbaren Zugang zum Fremden zu finden.*“ Der Regisseur bleibt „*somit seinem werkübergreifenden Thema, der Versöhnung zwischen den Kulturen, treu*“. <sup>751</sup>

Wie auf den vorangegangenen Seiten beschrieben, ist der deutsch-türkische Film keineswegs ein homogenes Konstrukt, sondern ein vielseitiges und kontroverses Phänomen <sup>752</sup>. Dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten ausmachen. Seeßlen lobt die enorme Vielfalt von Themen und Stilen und sieht als einigendes Element neben der biographischen Verbindung den „*Einspruch gegen positive und negative Klischees, das Vermeiden jeder Schwarzweiß-Malerei und nicht zuletzt ein Gespür auch für die grotesken Seiten der kulturellen Reibungen*“. <sup>753</sup>

Terkessidis sieht, gerade in den Filmen Ende der 1990er Jahre, die „*Subjektivität junger Männer in der ‚Überlebenssubkultur‘*“ als verbindendes Element, wobei all diesen Filmen, gemessen an der „*Qualität der Ausgrenzung*“ in Deutschland, die „*Kämpfe von Migranten*“

<sup>751</sup> (vgl.) Seidel, Marguerite: Crossing The Bridge - The Sound Of Istanbul. 12.05.2005: <http://www.critic.de/filme/detail/film/crossing-the-bridge---the-sound-of-istanbul-217.html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>752</sup> Wenngleich, wie auf den vorangegangenen Seiten geschildert, es eine Vielzahl deutsch-türkischer Regisseure gibt, die gerade aus dieser Transkulturalität heraus, ihre vielen und vielseitigen Werke schaffen und auf transnationale Weise die deutsche Filmkultur beleben und auch als Teil einer europäischen Filmtradition bedeutungsvoll sind, so thematisiert klarerweise nicht jeder Deutsch-Türke auf filmische Weise seinen Migrationshintergrund. Mit Mennan Yappo sei auf einen Regisseur türkischer Herkunft hingewiesen, der mit seinem Kinoerfolg „*Lautlos*“ (2004), dem Thriller über den verliebten Auftragskiller Victor, seinen Migrationshintergrund auf keine Weise thematisiert und dessen Film in der öffentlichen Wahrnehmung auch nicht „deutsch-türkisch“ konnotiert ist.

<sup>753</sup> Seeßlen, Georg: Zwischen den Kulturen - Das Kino der dritten Migranten-Generation. Juni 2003: <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/mig/fli/fum/de47146.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

offenbar (noch) nicht gewonnen werden können“.<sup>754</sup> Gegenwärtig endet nicht mehr jeder Film mit Tod, Rückkehr oder Gefängnis, der Begriff der Subjektivität wiederum bleibt aber bestehen und verweist auf den bereits angesprochenen anderen beziehungsweise „genauen Blick“<sup>755</sup>, der zwischen Kulturen und Geschlechtern neue Zugänge und eigentlich die Durchmischung sucht und Prozesse als in Bewegung befindlich darstellt:

*„Die Regisseure und Regisseurinnen empfinden sich als Teil dieses Landes, nicht mehr nur als Kinder von so genannten „Gastarbeitern“ und bringen ihre Sicht- und Lebensweisen hinein in den interkulturellen Kosmos. Die Grenzen zwischen Heimat und Fremde verwischen sich, ohne die eigene Identität aufzugeben. Es geht nicht um Beschönigung, sondern schonungslos wird der Finger auf die Wunde gelegt, die da heißt, sich zwischen zwei Kulturen zurechtzufinden, einen Platz im Leben zu erobern, eine Brücke zu schlagen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“<sup>756</sup>*

Löser erkennt, wenn er die unterschiedlichen Biographien und Zugänge der Filmemacher beschreibt, etwa Arslans Hinwendung zur Nouvelle Vague und Akins Vorliebe für das nordamerikanische Genrekino, das breite dazwischen liegende Spektrum, das für die vorherrschende Vielfalt des Filmschaffens die Basis bildet<sup>757</sup>, vielfach ist den Regisseuren auch der Wunsch gemein, als Teil einer europäischen Filmtradition verstanden zu werden.<sup>758</sup>

Die Plattform Filmportal nennt „Selbstverständlichkeit, Heterogenität und eine differenzierte und schwer fassbare Verbindung von Biographie und Fiktion“ als Merkmale der jungen deutsch-türkischen Filme:

*„Gleichwohl verbinden weite Teile der öffentlichen Rezeption mit diesen Filmen immer noch einen "authentischen" Blick auf die sozialen Probleme der Einwanderer. Der Moment der Phantasie, der Fiktionalisierung, der ästhetischen Verarbeitung, der jeden Film auszeichnet, fällt schnell aus dem öffentlichen Blick. Erwartet wird die Darstellung von "wahren Geschichten" über eine homogene Gruppe der Türken und Türkinnen in Deutschland – also etwas, dem die Filme in ihrer Vielfalt mit Nachdruck widersprechen. Auch wenn einige dieser jungen Filme nach wie vor Stereotypen und sozial-kritische Klischees bedienen: viel mehr als über Migranten machen diese Filme Aussagen über eine hybride deutsche Realität jenseits von Leitkulturen.“<sup>759</sup>*

---

<sup>754</sup> Terkessidis, Mark: Migrantinnen. Hamburg: Rotbuch 3000, 2000, S. 90.

<sup>755</sup> Vgl. <http://www.goethe.de/INS/in/ned/acv/flm/2005/de648765.htm> (Zugriff: 16.06.2009) bzw.

Geib/Köhler, 2000, S. 86 ff.

<sup>756</sup> Köhler, Margret: Tatkraft statt Tristesse. Juli 2008:

<http://www.goethe.de/ges/spa/prj/sog/muk/de3522007.htm> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>757</sup> Vgl. Löser, 2004, S. 138.

<sup>758</sup> Vgl. Köhler, 2008. (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>759</sup>

<http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel.....ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2.....htm?#MED2A50EE80A60CC6E03053D50B37090D> (Zugriff: 16.06.2009)



Das auffälligste gemeinsame Merkmal bildet die Mehrsprachigkeit im Film, die zumeist auch die Lebenswirklichkeit der Regisseure ist – beziehungsweise der Gebrauch der Sprache an sich:

*„Manche von ihnen besitzen einen deutschen Pass, andere nicht. Die Mehrheit wuchs zweisprachig auf, doch es ist schwer zu sagen, wer welche Sprache als seine bzw. ihre Muttersprache betrachtet.“<sup>760</sup>*

Der zeitweilige Einsatz des Türkischen im Film, mit dem des Türkischen unkundige Zuschauer aus der Kommunikation der Filmfiguren ausgeschlossen beziehungsweise nur mit Untertiteln einbezogen werden, versteht Blumentrath, zum Beispiel in „*Lola und Bilidikid*“ auch als Stilmittel, das insofern eine Positionsveränderung vornimmt, als dass es die Zuschauer in die Lage des Fremden bringt.<sup>761</sup>

„*Kanak Attack*“ reproduziert Aspekte eines bilingualen Sprachstils in Verbindung mit Emotion, in einer Streitszene steht der Wechsel ins Türkische für „*gesteigerte Emotionalität, die ganz ohne Verständnis des Wortlautes auskommt*“. In Akins „*Kurz und schmerzlos*“ und „*Gegen die Wand*“ dient der Wechsel der Sprachen zur „*Pointierung von Generationenunterschieden*“ und auch in „*Süperseks*“ und „*Kebab Connection*“ sind die Protagonisten „*mit reichlich sprachlicher Differenz*“ ausgestattet.<sup>762</sup> Androutsopoulos sieht Migranten in der „*klischeefreien Repräsentation soziolinguistischer Verhältnisse*“ im heutigen urbanen Deutschland noch weit entfernt, er erkennt eine Grenze, die auch innerhalb der ethnischen Gemeinschaften verläuft, wobei „*stereotype Asymmetrien von Sprache und symbolischer Macht*“ bestätigt werden:

*Die „Bösen“ sind stets von der Hochsprache weiter entfernt als die „Guten“, die Älteren sprechen „schlechtes“ Deutsch und viel Türkisch, freilich mit Ausnahme des erfolgreichen Arztes, der Türkisch ganz ablehnt, und der „richtige Türke“ der zweiten Generation kann immer noch „nicht so gut Deutsch“.<sup>763</sup>*

Filme, die sich „*jenseits von Vorurteilen, Ideologien, Befangenheiten – [...] gegenüber Freunden, Fremden, Ländern und Kulturen*“<sup>764</sup> positionieren, die dabei zu positiver Identifikation beitragen und die vielleicht eines Tages frei von allen Klischees sind, weil es

---

<sup>760</sup>

<http://www.filmportal.de/df/18/Artikel.....print...ED298944B8A5BD6EE03053D50B370B25.....html> (Zugriff: 16.06.2009)

<sup>761</sup> vgl. Blumentrath, 2007, S. 105.

<sup>762</sup> Androutsopoulos, 2006: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de> (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>763</sup> Androutsopoulos, 2006: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de> (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>764</sup> Farzanefar, 2007: [http://de.qantara.de/webcom/show\\_article.php/\\_c-299/\\_nr-487/i.html](http://de.qantara.de/webcom/show_article.php/_c-299/_nr-487/i.html) (Zugriff: 17.06.2009)

keinen Grund mehr gibt, sie zu strapazieren. Ein transnationales, europäisches Kino, das aus der Vielfalt seiner kulturellen Bedingtheiten und Erfahrungen, ästhetisch wie politisch, Filme hervorbringt, die unter anderen Blickwinkeln immer neue Sichtweisen aufwerfen und dabei auf eine reflektierte Gesellschaft treffen, die diese Filme auch verdient – diese idealistische, vielleicht utopische Richtung könnte der deutsch-türkische Film einschlagen. Bis dahin möge er weiterhin die nationale Filmkultur beleben, mit zahlreichen Preisen<sup>765</sup> zum neuen Aufwallen des internationalen Renommées des deutschen Films beitragen und den kontroversen, politischen Diskurs der Gesellschaft von einem verantwortungsbewussten, künstlerischen Aspekt aus in Gang halten.

### **3.5 Das Zusammentreffen der Kulturen in anderen Medien, Kunst und Kultur**

Nicht nur im Film, auch vielen anderen Bereichen arbeiten und prägen Künstler mit fremder Herkunft das kulturelle Bild Deutschlands mit. Vor allem in den Bereichen Theater, Kabarett, Literatur aber auch in Musik, Radio und Fernsehen stellen Menschen mit Migrationshintergrund heute einen repräsentativen Anteil dar.

Zu Beginn der 1980er Jahre entstehen mit dem Berliner „Tiyatrom“ und bald darauf mit dem „Arkada-Theater“ in Köln zwei Großprojekte, die bis heute Bestand haben und welche die Entwicklung des türkischen Theater in Deutschland ganz wesentlich beeinflussen. Dennoch befindet sich das türkische Theater, das sich längst von einem nationalen zu einem transkulturellen entwickelt und zu neuen Ausdrucksformen gefunden hat, in einer künstlerischen Isolation, einer Grauzone, die von der öffentlichen Rezeption

---

<sup>765</sup> In einer Auswahl: „*Auf der anderen Seite*“: Drehbuch und Sonderpreis der Ökumenischen Jury in Cannes 2007, Deutscher Filmpreis in den Kategorien Film, Regie und Drehbuch, Drehbuchpreis bei der Europäischen-Filmpreisverleihung 2007, offizieller deutscher Beitrag für den besten nichtenglischsprachigen Film für den Oscar 2008 // „*Gegen die Wand*“: Goldener Bär der Berlinale 2004, Europäischer und Deutscher Filmpreis 2004 // „*Kurz und schmerzlos*“: Adolf-Grimme-Preis und Bronzener Leopard des Filmfestivals in Locarno 1998 // „*Lola und Bilidikid*“: Filmfestival Istanbul: Publikumspreis 1999, Internationales Schwulen- und Lesben-Filmfestival Turin: Bester Film 1999, Ankara Film Festival: Beste Regie 2000 // „*En Garde*“: Silberner Leopard in Locarno, Leopard für die besten Hauptdarstellerinnen // „*40qm Deutschland*“: Silberner Leopard in Locarno und Deutscher Filmpreis 1987 // „*Ein Lied für Beko*“: Auszeichnungen u.a. bei den Filmfestivals in Venedig, Montreal, Hamburg, Straßburg // „*Ich Chef, du Turnschuh*“: Adolf-Grimme-Preis 2000 // „*Dealer*“: Fipresci-Preis und Preis der Ökumenischen Jury bei der Berlinale 1999 // „*Aprilkinder*“: Publikumspreis beim Max-Ophüls-Festival 1999 // „*Langer Gang*“: Filmfestival San Sebastian: Bestes Regiedebüt, Silberne Rose in Bergamo 1992 // „*Evet, ich will*“: Publikumspreis 2009 beim Festival „*Berlin & Beyond*“ in San Francisco.

kaum wahrgenommen wird. Erklärbar mag dies auch unter dem Aspekt sein, dass türkische Theater, mit Ausnahme des Tiyatroms, bis heute keine Subventionen erhalten.<sup>766</sup>

*„Die türkischen Theater können nicht ohne Subventionen überleben; doch subventioniert werden sie mehr schlecht als recht aus Sozialtats, nicht aus Kulturbudgets. Nicht von der Landes- oder Bundesregierung, sondern von kommunalen Behörden, und da von sozialen Mitteln. Wenn man die Kulturarbeit von Migranten aus diesem Auge sieht, dann wird daraus ein leidiger sozialer Pflegefall.“<sup>767</sup>*

Boran vermutet zudem (und der bereits erwähnte Aras Ören schließt sich an), dass der türkische Künstler nach wie vor nicht ins deutsche Bild des türkischen Migranten passt, in einem Interview mit dem Berliner Schauspieler und Theaterveranstalter Mürtüz Yolcu findet er diese Meinung - mit einer Prise Sarkasmus – bestätigt: *„...schließlich ist der Türke ja auch nicht nach Deutschland gekommen, um Theater zu spielen, sondern um zu arbeiten“<sup>768</sup>.*

Wenngleich aus den Interviews, die Boran geführt hat, bei diversen Protagonisten Wut und Enttäuschung über den Status des Theaters herauszuhören ist, so kommt Boran doch zu dem Schluss, dass das türkische Theater in Deutschland diesem Stadium eigentlich entwachsen ist und sich heute neben sozial-politischen auch mit ästhetischen und poetischen Fragestellungen befasst, in einer Form, in der das Türkische und das Deutsche permanent aufeinander einwirken und daraus neue Formen in Redeweise, Erzählduktus und Dramaturgie entstehen.<sup>769</sup>

Im Jahr 1985 legt die Gründung des „Kabarett Knobi-Bonbon“ in Ulm durch Sinasi Dikmen und Muhsin Omurca den Grundstein für eine inzwischen florierende türkisch-deutsche Kabarettzene. Zunächst im Literarischen tätig, befassen sich Dikmens Geschichten mit Fragen kultureller Identität und problematisieren in diesem Zusammenhang Konzepte einer falsch verstandenen Integration, was sowohl die deutsche Forderung nach Assimilation als auch die übereifrige Anpassung von türkischer Seite einschließt. Seine Methode sind reproduzierte Klischees und Polarisierungen in satirischer Überzeichnung, auf jedoch nie einseitige Weise. Um mehr Aufmerksamkeit für seine Stücke zu bekommen, wechselt er schließlich erfolgreich ins Kabarettfach über.<sup>770</sup> Zu den

---

<sup>766</sup> vgl. Boran, Erol M.: Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett. Dissertation, Ohio State University, 2004, S. 77 ff.

<sup>767</sup> Pazarkaya, im Interview mit Boran, 2004, S. 79.

<sup>768</sup> Mürtüz Yolcu, im Interview mit Boran, 2004, S. 79.

<sup>769</sup> Vgl. Boran, 2004, S. 80.

<sup>770</sup> Vgl. Boran, 2004, S. 214 ff.

heute bekanntesten Kabarettisten zählen Bülent Ceylan, Django Asül, Şenay oder auch der Comedian Kaya Yanar.<sup>771</sup> Für das Buch „*Was lebst du?*“, einer Sammlung von Texten vieler junger Deutsch-Türken, wird auch Django Asül gebeten, einen Beitrag zu verfassen. Er äußert sich, in gewohnt trockener Weise, folgendermaßen:

*„Niederbayern ist CSU-Land. Die CSU ist eine ausländerfeindliche Partei. Also muss das Leben in Niederbayern für einen Ausländer die Hölle auf Erden sein. Ich gebe zu: Wenn Niederbayern die Hölle sein soll, bin ich gerne ein Höllenkind. Zu schön war und ist das Leben dort. Zu idyllisch und harmonisch war die Kindheit seit meiner Geburt. [...] Das klingt jetzt alles fürchterlich nach Heimatfilm und Regionalpathos. Und bei genauerem Nachdenken muss ich eigentlich auch zugeben, dass mein privater Alltag zu Hause ein regionalpathetischer Heimatfilm ist. Nur passt das eben nicht so sehr in das typische Bild von einem »Einwandererkind«. Die klassische Laufbahn habe ich kläglich verfehlt: Keine Hauptschule, keine abgebrochene Lehre, kein Dasein am Fließband einer Fabrik. Kein einziger Gang zum Sozialamt. Und das Allerschlimmste: Ich spürte nie den Kampf der Kulturen in mir.“*<sup>772</sup>

Die so genannte „Gastarbeiterliteratur“ wird in den 1970 und 1980er Jahren ein evidentestes Phänomen. Die, wie auch im Film, zunächst auf Betroffenheit abzielenden Inhalte versuchen, Mitgefühl für die Migrationserfahrung zu wecken, erzählen vom „*armen, aber herzensguten Türken Ali*“<sup>773</sup>. Als im Verlauf der 1980er Jahre absehbar ist, dass viele der „Gäste“ nicht mehr zurückkehren werden, wandelt sich der Terminus in „Migrationsliteratur“. Heutzutage scheint, da die zweite oder dritte Generation persönlich keine Migrationserfahrung mehr erlebt hat, der Begriff der „deutsch-türkischen“ oder „*transkulturellen Literatur*“ adäquat.<sup>774</sup>

Der bereits erwähnte Aras Ören oder Güney Dal zählen zu den bekannten Autoren der ersten Generation, sie sind Vorbilder für die Schriftsteller der zweiten Generation wie Zehra Çirak, Zafer Şenocak oder Emine Sevgi Özdamar. In deren Werken kommt es immer wieder zu einem Zusammenspiel von deutscher und türkischer Sprache, welche die Redeweise, aber auch die Dramaturgie verändern.<sup>775</sup>

Özdamar gilt, besonders auch nach der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises 1991, als Größe der deutsch-türkischen Literatur. In den Erzählungen „*Mutterzunge*“ und

---

<sup>771</sup> Vgl. Pazarkaya, Yüksel: Zwei Länder im Herzen. Die deutsch-türkische Kulturszene blüht, in: ZEIT Punkte, Nr. 2, 1999, S. 76 ff.

<sup>772</sup> Asül, Django: Der Botschafter von Niederbayern, in: Acevit, Aysegül / Bingül, Birand (Hrsg.): Was lebst du? Jung, deutsch, türkisch - Geschichten aus Almanya. München: Knaur Verlag, 2005, S. 14 f.

<sup>773</sup> Zaimoglu, Feridun: Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft. 7. Auflage. Berlin: Rotbuch Verlag, 2005.

<sup>774</sup> Vgl. Blumentrath, 2007, S. 58.

<sup>775</sup> Vgl. Pazarkaya, 1999, S. 76 ff.

„Großvaterzunge“ (1990) spricht sie über den Verlust derselben, mit denen Sprache und Identität gemeint sind:

*„Die Identitätssuche, die in beiden Erzählungen inszeniert wird, endet weder als geradlinige Bewegung von einer Kultur zu einer anderen noch in einer Ortlosigkeit dazwischen: Vielmehr verläuft sie in gleich mehrfacher Hinsicht über ein kulturell Drittes, das dabei die Vorstellung einer ursprünglichen Identität nicht unberührt lässt.“<sup>776</sup>*

Özdamars Roman „Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus“ (1992) gehört zu ihren bekanntesten. Die von vielen Umzügen gekennzeichnete Adoleszenz eines Mädchens, die unterwegs beginnt und auch so endet, transportiert unter anderem die Differenzen von Patriarchat und Matriarchat und wiederum ist das Spiel mit der Sprache ein augenfälliges. Die Autorin überträgt darin türkische Redewendungen wörtlich ins Deutsche, was es zunächst als Metaphern erscheinen lässt, aber keine sind. So steht „auf den Mösenplaneten begeben“ für „ins Frauenbad gehen“, „Fleisch, das sich ins Fleisch gegraben hat“, steht für eine „Narbe“. Özdamars orientalistisch-exotisch anmutende Bildhaftigkeit bedient hier aber nicht westliche Orientalisten, sie stellt so vielmehr das Fremdbild des Lesers in Frage<sup>777</sup>:

*„Während die metaphorische Funktion der Sprache sonst Räume eröffnet, in denen man Platz nehmen zu können vermeint, verbietet Özdamars Sprache gerade durch ihre ‚Metaphern‘ jegliche kulturelle Verortung.“<sup>778</sup>*

Der bereits angesprochene Autor Feridun Zaimoglu, der unter anderem mit dem Ingeborg-Bachmann- und dem Adelbert-von-Chamisso-Preis ausgezeichnet ist, gehört zu den aktuellsten und lautesten deutschen Stimmen türkischer Herkunft. Sein bekanntestes Werk „Kanak Sprak“ (1995) klagt die „Folklore-Falle“ und die exotische Randpositionierung der Gastarbeiterliteratur an. In „24 Mißtöne“ lässt er den „Rand der Gesellschaft“ zu Wort kommen, hebt so den zunächst im Schimpfwort verorteten „Kanaken“ ins Zentrum, der diesen Titel mit Stolz trägt und mit der „Kanak Sprak“ seine ganz eigene, über Gestik, Mimik und Gebärde, multilinguale Sprache spricht.<sup>779</sup>

*„... was auch immer du anstellen magst, den fremdländer kannst du dir nimmer aus der fresse wischen. Und noch eins: wir sind alle anbieter, nur das land ist mager, das land*

---

<sup>776</sup> Blumentrath, 2007, S. 61.

<sup>777</sup> Vgl. Blumentrath, 2007, S. 64 ff.

<sup>778</sup> David Martyn, zit. n. Blumentrath, 2007, S. 70.

<sup>779</sup> Vgl. Blumentrath, 2007, S. 72 ff.

*drückt deinen eigenen stil. Deshalb ist das land so richtig im arsch, da geb ich dir'n siegel.*<sup>780</sup>

Zaimoglu verweist in seinem Vorwort darauf, dass sein „Kanakan“ nicht der „zum netten Kollegen 'Ali' mutierte“<sup>781</sup> Türke ist. Zaimoglus „Kanakan“ oder auch „Kümmel“

*„suchen keine kulturelle Verankerung. Sie möchten sich weder im Supermarkt der Identitäten bedienen, noch in einer egalitären Herde von Heimatvertrieben aufgehen. Sie haben eine eigene innere Prägung und ganz klare Vorstellungen von Selbstbestimmung. Sie sind die eigentliche Generation X, der Individuation und Ontogenese verweigert worden sind.“*<sup>782</sup>

Die Popkultur und die Popmusik sind schon immer Ausdrucksmöglichkeiten für die Jugend gewesen. So haben auch Jugendliche mit Migrationshintergrund diese Möglichkeit für sich entdeckt. Vor allem in der Hip Hop- und der Rap-Kultur haben Deutsch-Türken seit den frühen 1990er Jahren Fuß gefasst und eine eigenständige Musikszene entstehen lassen. Die ausschließlich türkischsprachigen „Islamic Force“, „Karkan“ oder „DJ Mahmut & Murat G“ gelten deshalb heute, wo das Genre auch in der Türkei Nachahmer gefunden hat, als legitime Begründer des türkischsprachigen Hip Hop. Einige der türkischsprachigen Rapper versuchen, mit unterschiedlichem Erfolg, auch in der Türkei Fuß zu fassen. Dies mag unter anderem auch daran liegen, dass das Phänomen der Popkultur zwar bemerkt wurde, aber diese Bekanntheit auf die Karrieren zunächst keinen großen Einfluss hatte. Erst in den letzten Jahren haben, mit rüpelhaftem Auftreten und oft derb-sexistischen Texten, viele Musiker den Einstieg in den Mainstream gefunden, so zum Beispiel Eko Fresh oder Kool Savaş aus dem Umfeld des Berliner Labels „Royal Bunker“ oder Sido und Fler von „Aggro Berlin“. Jene zuletzt genannten Musiker rappen zumeist auf Deutsch, lassen jedoch als „Insider-Code der multiethnischen Straße“ mitunter gerne türkische Worte oder Anspielungen einfließen.<sup>783</sup>

Etwa zeitgleich zu den Anfängen des „Türk-Rap“ schwappt über die neu gegründeten Musiksender eine Popwelle aus der Türkei nach Deutschland herein. Popstars wie Tarkan, Celik, Askin Nur Yengi oder Yonca Evcevit, die in türkischen Diskotheken auf und ab gespielt werden, haben auch in Deutschland, sowohl unter Deutschen wie auch unter

---

<sup>780</sup> Zaimoglu, Feridun: Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft. 7. Auflage. Berlin: Rotbuch Verlag, 2005, S. 26.

<sup>781</sup> Zaimoglu, 2005, S. 18.

<sup>782</sup> Zaimoglu, 2005, S. 12 f.

<sup>783</sup> Vgl. Bax, Daniel: Die deutsch-türkische Musikszene zwischen Türktop und Deutschrap: [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_916.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_916.asp) (Zugriff: 17.06.2009)

Türken, durchschlagenden Erfolg. Für die Deutschen suggeriert diese Musik Erinnerung an den Sommer und an das Meer, für die türkischstämmige Bevölkerung ist dieser Pop mit seiner optimistischen und zupackenden Grundstimmung ein attraktives Identifikationsmodell, das sie bislang in den türkischen Schlagern und der Volksmusik ihrer Elterngeneration nicht finden konnten. In weiterer Folge führt dies auch zur Gründung der ersten türkischen Diskotheken.<sup>784</sup>

Auf der Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksformen zwischen allen Traditionen erweitert der Sänger Muhabbet aus Berlin den Soul um eine weitere Nuance, in dem er die orientalische Gesangsform des "Arabesk", einen zwischen Vierteltönen wechselnden Singsang, ins Deutsche übersetzt und damit auch bei deutschem Publikum Gehör findet.<sup>785</sup>

Als überaus erfolgreiche Vertreterin der „Berliner Ethno House“ gilt DJ Ipek Ipekcioglu. Die junge DJane, die vom schwedischen Magazin QX zu Europas hippestem DJ gewählt wurde und den World-Music-DJ-Contest 2005 in London gewann, vermischt in ihrer Musik europäische und orientalische Elemente, die auch ihren Lebensstil und ihre Identität durch das Aufwachsen in der Diaspora mitgeprägt haben. Neben ihrer Musik veröffentlicht sie Aufsätze über Identitätspolitik und Homosexualität, ihre im Fach der Sozialpädagogik absolvierte Diplomarbeit trägt den Titel *„Lesbisch und Türkisch! Ein Widerspruch!? Selbstbild der lesbischen Immigrantinnen der 2. Generation aus der Türkei, die ihren Lebensmittelpunkt in der BRD haben.“* Bei der Besprechung ihres Albums *„Beyond Istanbul“* wird sie von der Süddeutschen Zeitung als eine musikalische wie politische *"Visionärin"* bezeichnet, deren *"eklektizistische Entdeckungsreise [...] unmittelbar in ein Land der krassen gesellschaftlichen Umbrüche führt, weit jenseits der Klischees und bekannter Pop-Exporte wie Sänger Tarkan."*<sup>786</sup>

Einer der bekanntesten deutsch-türkischen Radio-Sender ist Radyo METROPOL FM. Der 1999 gegründete private Rundfunksender ist der erste türkischsprachige Radiosender in Deutschland und hat in Berlin einen Bekanntheitsgrad von 91,5 Prozent. Er liefert eher unpolitisches Unterhaltungsprogramm.<sup>787</sup>

---

<sup>784</sup> Vgl. Bax, [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_916.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_916.asp) (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>785</sup> Vgl. Bax, [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_916.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_916.asp) (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>786</sup> Vgl. [http://www.cross-culture-music.de/deutsch/doc/dj\\_ipek.doc](http://www.cross-culture-music.de/deutsch/doc/dj_ipek.doc) sowie [http://www.culturaldiplomacy.org/germanturkishweek/index.php?de\\_biographies\\_ipek-ipekcioglu](http://www.culturaldiplomacy.org/germanturkishweek/index.php?de_biographies_ipek-ipekcioglu) (Zugriff : 17.06.2009)

<sup>787</sup> Vgl. [www.metropolfm.de/b2b.html](http://www.metropolfm.de/b2b.html), (Zugriff: 14.06.2009)

Gerade das Fernsehen hat viel dazu beigetragen, das Bild des zunächst Fremden zur Normalität werden zu lassen. In Fernsehserien wie „*Marienhof*“, „*Die Straßen von Berlin*“ oder „*Tatort*“ haben sich Menschen türkischer oder anderer ethnischer Herkunft längst etabliert, wenngleich türkischstämmige Schauspieler bis Mitte der 1990er kritisierten, dass es „*im deutschen Film nur Türkenrollen, aber keine Rollen für Türken*“<sup>788</sup> gibt. Damit ist gemeint, dass sich der Wandel von als typisch konnotierten Rollen, jenen des Gemüsehändlers, der Putzfrau oder des Imbissstandbesitzers, zunächst nur langsam vollzog und „*eine differenzierte Rollenbildung*“ aufgrund der „*Abwesenheit von Normalität, von alltäglichen Mustern*“<sup>789</sup> lange auf sich warten ließ. Heutzutage ist die Festlegung auf einen bestimmten Berufsstand oder die Zuschreibung des Kriminellen nicht mehr obligatorisch und die Rollen sind vielfältig.

Einen Beitrag dafür leistet auch Tayfun Bademsoy, der sich 1999 für die Gründung der ersten Schauspielagentur verantwortlich zeigt, die gezielt „foreign faces“ vermittelt. Bademsoy, der der Agentur bis 2004 neben seiner hauptberuflichen Arbeit als Schauspieler als Geschäftsführer vorsteht, sieht mit dieser Agentur die Möglichkeit, langfristig differenziertere Rollendarstellungen für Schauspieler mit Migrationshintergrund zu erreichen.<sup>790</sup>

Viele der deutschen Sender haben ihr Programm mittlerweile mit multikulturellen Sendungen erweitert. Eine der ersten Serien, das von SAT1 produzierte „*König von Kreuzberg*“ (R: Lars Becker, 2005) über deutsch-türkische Lebenswelten, ist auf Grund mangelnder Quoten gescheitert<sup>791</sup>, der Nachfolgeversuch der ARD „*Türkisch für Anfänger*“ (R: Edzard Onneken / Oliver Schmitz, 2006) läuft erfolgreich im Vorabendprogramm, mittlerweile in der dritten Staffel und in vielen weiteren europäischen Ländern in Übersetzung. „*Türkisch für Anfänger*“ erzählt, humorvoll und überspitzt, aus Perspektive der jugendlichen Lena über das Leben ihrer deutsch-türkischen Patchworkfamilie – den Schneider-Öztürks.<sup>792</sup> Etwa zeitgleich wird im Auftrag von RTL die Sitcom „*Alle lieben Jimmy*“ produziert, in dessen Mittelpunkt der 18jährige Jimmy,

---

<sup>788</sup> Reinecke, 1995, S. 9.

<sup>789</sup> Reinecke, 1995, S. 9.

<sup>790</sup> Vgl. Goddar, Jeanette: Tayfun Bademsoy vermittelt ausländische Schauspieler an deutsche Regisseure. Der Tagesspiegel, 25.10.1999: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/art270,2214559> (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>791</sup> Vgl. Markus: Der König von Kreuzberg. Welt online, 24.03.2005: [http://www.welt.de/print-welt/article560169/Der\\_Koenig\\_von\\_Kreuzberg.html](http://www.welt.de/print-welt/article560169/Der_Koenig_von_Kreuzberg.html) (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>792</sup> Vgl. Henning, Janina u.a.: "Türkisch für Anfänger" - ein raffiniertes Spiel mit ethnischen Klischees?: [http://www.migration-boell.de/web/diversity/48\\_1251.asp](http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_1251.asp) (Zugriff: 17.06.2009)



eigentlich Cemil, steht. Er erzählt über das Leben seiner temperamentvollen, erfolgreich integrierten türkischen Familie.<sup>793</sup>

Überaus erfolgreich ist auch die Fernsehshow „*Was guckst du?*“ des Comedian Kaya Yanar, die von 2001 bis 2006 auf SAT1 läuft und die, neben „*Erkan und Stefan*“ (Pro 7) die erste Ethno-Comedy in den Mainstream-Medien darstellt. Yanar, der die Sketche sowohl moderiert als auch viele Hauptrollen spielt, schlüpft darin in die Figuren unterschiedlicher Nationalitäten und Geschlechter und präsentiert das „Ausländerthema“ auf eine Weise, die Deutsch- wie Türkischstämmige unterhält:

*„Eine erhöhte Sensibilität für die Stilisierung von Migrantfiguren in der Comedy ist erst bei Kaya Yanar [...] festzustellen. In seinem Flickenteppich ethnischer Figuren ist der „Kanake“ nur noch mit dem Disco-Türsteher Hakan präsent, dessen Akzent, Grammatikfehler und Formeln, gepaart mit seiner plumpen Angeberei und Aggressivität, die frühe Comedy zitieren. Die Vielfalt der Figuren, die Differenziertheit ihrer sprachlichen Ausgestaltung und der reflexive Umgang mit Sprachklischees heben Yanar qualitativ von der frühen Comedy ab.“<sup>794</sup>*

Yanar, der sich als „*Reisender zwischen den Kulturen*“ sieht und nicht als „*Vorzeige-Türke*“ herumgereicht werden will, arbeitet nun an neuen Programmen.<sup>795</sup> Rückblickend äußert er zu „*Was guckst du?*“:

*„[Damals] durfte man noch nicht böse und verletzend sein, die Kritik musste auf einem kindlichen Niveau bleiben. [...] Dabei war das Thema schon damals ein heißes Eisen: Integration, Multi-Kulti ...“<sup>796</sup>*

Da Deutsche das Fremde oft nur als „*anonyme Gruppe aus den Medien kennen oder von fernen Beobachtungen am Rande einer Kommune*“<sup>797</sup>, verweist Hickethier auf die Frage nach der Vorurteilsbildung oder -minderung. Eben jene Frage wirft auch der Fernsehfilm „*Wut*“ (2006) auf, der zu einem kleinen Eklat in der deutschen Fernsehlandschaft führt.

---

<sup>793</sup> Vgl. Wick, Klaudia: Oma fordert die Beschneidung. Berliner Zeitung, 21.04.2006:

<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0421/media/0012/index.html>  
(Zugriff: 17.06.2009)

<sup>794</sup> Androutsopoulos, Jannis: Lizenz zum Akzent - Sprachliche Stilisierungen von Migranten in Film und Comedy. 19.05.2006: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de> (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>795</sup> Vgl. Hildebrandt, Antje: Kaya Yanar: „Ich fühle mich weder deutsch noch türkisch“. Welt online, 16.03.2008:

[http://www.welt.de/fernsehen/article1787383/Ich\\_fuehle\\_mich\\_weder\\_deutsch\\_noch\\_tuerkisch.html](http://www.welt.de/fernsehen/article1787383/Ich_fuehle_mich_weder_deutsch_noch_tuerkisch.html)  
(Zugriff: 17.06.2009)

<sup>796</sup> Hildebrandt, 2008: (Zugriff: 17.06.2009)

<sup>797</sup> Hickethier, Knut: Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des Anderen in Filmen, in: Karpf, Ernst u.a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995, S. 27.

Der feinsinnige, aus gutbürgerlichen, liberalen Verhältnissen stammende Felix ist für den Berliner Türken Can und seine Gang ein willkommenes Opfer. Sie drangsalieren ihn, bis Felix' Vater, der angehende Universitätsprofessor Simon, dies schließlich mitbekommt und sich schützend vor seinen Sohn stellt. Als das nicht die gewünscht Wirkung zeigt, informiert er Cans traditionell-strengen Vater und richtet so Cans Aggression auch gegen sich selbst. Dies äußert sich, indem Can die Antrittsvorlesung Simons stört und so auch seine berufliche Karriere in Gefahr bringt. Die Spannungen auch innerhalb der deutschen Familie spitzen sich bereits zu, als Simon schließlich die Polizei einschaltet. Damit treibt er Can, dem nun wegen Drogenhandels der Prozess droht und der vom Vater wegen unehrenhaften Verhaltens verstoßen wird, noch weiter in die Enge, sein Hass nimmt zu. Zeitgleich fühlt Felix sich immer mehr zu Can hingezogen, da dieser für ihn eine Autorität verkörpert, die er in seiner Familie vermisst. Es gipfelt in einer Katastrophe, an deren Ende Simon, in dem sich auch über Demütigung und Ohnmacht Aggression gesammelt hat, Can tötet.<sup>798</sup>

Im Vorwort des Pressehefts nehmen Gebhard Henke, Leiter des WDR-Fernsehfilms und Wolf-Dietrich Brücker Stellung zu dem Film und dem, was sie damit auszulösen glauben. Sie verweisen auf die Aufgabe des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, politische und soziale Themen aufzugreifen, sehen es als Aufgabe der Fernsehfilme, mitunter radikale Geschichten zu erzählen, auch ohne eine probate Lösung bereitzuhalten. Sie sind sich sicher, dass der Film *„Diskussionen auslösen und nicht nur Zustimmung finden“* wird, da er sich in seiner Dramaturgie gegen die von Eskapismus geprägten Sehgewohnheiten richtet.<sup>799</sup>

*„Der Film mutet dem Zuschauer etwas zu, was ihm zunehmend vorenthalten wird: Realität. Er erzählt von einer Gesellschaft, die mehr und mehr in zwei Teile zerfällt, die sich darüber hinaus voneinander wegbewegen: Die Habenden und die Nichthabenden. [...] Es geht um Heimat, um eine Identitätsfindung und den Verlust von Ehre und Geborgenheit, um die Entstehung von Hassgefühlen, gegen die man sich nicht wehren kann, und schließlich um Gewalt. [...] Das ist kein »Bügelfernsehen«. Man muss hingucken, auch wenn es manchmal schwer fällt. Die Realität ist oft viel schlimmer. Viel zu selten setzen wir uns mit gesellschaftlichen Problemen auseinander. Zu oft gehorchen wir dem Gebot der Quote, der Gefälligkeit, der ästhetischen Durchschnittlichkeit. [...] Genau deshalb ist WUT aber auch ein Film [...] für alle, die die Augen vor der Tatsache nicht verschließen, dass die sog. Mitbürger mit »Migrationshintergrund«, wie es so hilflos unbeholfen heißt, weder Gäste sind noch Freunde sein müssen. Es sind ganz*

---

<sup>798</sup> Vgl. „Wut“ – Presseheft, herausgegeben vom WDR, 2006: [http://www.coloniamedia.de/home/Presseheft\\_Wut.pdf](http://www.coloniamedia.de/home/Presseheft_Wut.pdf), S. 6.

<sup>799</sup> Vgl. „Wut“ – Presseheft, herausgegeben vom WDR, 2006, S. 2.

*einfach Mitmenschen, mit deren Problemen wir uns auseinandersetzen sollten, seien es nun Türken oder Deutsche.*<sup>800</sup>

Schon vor seiner Ausstrahlung wird der Film vielfach diskutiert. Für Festenberg riecht es nach Skandal, er sieht die Integrationsdebatte bedroht:

*„Denn die Motivation zu diesem Film ist vielleicht radikal, auf jeden Fall aber fahrlässig. „Wut“ tut so, als wäre die bisherige Debatte um die Integration der Ausländer von Tabus geprägt, von falscher deutscher Rücksichtnahme. Er will mit dem gutmenschlichen linksliberalen Köhlerglauben brechen, eigentlich seien Ausländer immer nur Opfer. Er zeigt den Fremden als Täter. Und spielt mit dem Feuer.“*<sup>801</sup>

Der Regisseur Aladag kommentiert seinen Film als Modell gegen Einseitigkeit, da aus seiner Sicht bislang *„kaum Tätergeschichten aus Migrantenmilieus“* erzählt worden sind. Er versucht in *„Wut“*, die Situation eines Ausländers, der aus einem schwierigen Bezirk kommt, nicht zu beschönigen, verweist aber auch darauf, dass er auch mit der gutbürgerlichen Person des Simon schonungslos umgeht. Vor allem verwehrt er sich gegen falsche politische Korrektheit:

*„Nein. Man darf natürlich keine Diskriminierung betreiben, aber man sollte auch nicht einseitig sein, dass man den Ausländer per se als Opfer darstellen muss. Zumal dieser Stoff auch nicht den Anspruch hat, den Türken an sich zu beschreiben. [...] Im übrigen wird die Sprengkraft der Migrationsprobleme zunehmend erkannt, auch in linken Kreisen. Und es ist für viele ein großes Bedürfnis, sich darüber artikulieren zu dürfen, ohne gleich als Ausländerfeind dastehen zu müssen.“*<sup>802</sup>

Im Zuge des Aufruhrs wird der Film vom Hauptabend in das Spätprogramm verlegt, die danach geplante Diskussionsrunde abgesagt, was einen neuerlichen Aufruhr nach sich zieht. Fritz Pleitgen, der Intendant des Westdeutschen Rundfunks, kritisiert diese Verschiebung, da der Film eine *„engagierte, kontroverse, weiterführende Diskussion auslösen“* hätte sollen. *„Um Mitternacht eine gesellschaftlich wichtige Diskussion zu führen, ist natürlich eine vertane Chance.“*<sup>803</sup>

*„Wut“* erhält das Prädikat „besonders wertvoll“ und wird mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, unter anderem dem Golden Gate Award San Francisco 2007 und dem Adolf-Grimme-Preis 2007, bei der sich die Jury wie folgt dazu äußert:

<sup>800</sup> Wolf-Dieter Brücker, zit. n. *„Wut“ – Presseheft*, herausgegeben vom WDR, 2006, S. 3.

<sup>801</sup> Festenberg, Nikolaus von: *Türkischer Teufel*. Der Spiegel, Nr. 38/2006, S. 122.

<sup>802</sup> Züli Aladag, zit. n. *„Wut“ – Presseheft*, 2006, S. 11.

<sup>803</sup> „Fritz Pleitgen: ‚Ich bin zornig‘.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.09.2006: <http://www.faz.net/s/Rub475F682E3FC24868A8A5276D4FB916D7/Doc~E3E9A12DEA52D40F393E88A72648FA115~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (Zugriff: 17.06.2009)

*„Was für ein kühnes, interkulturelles Drama. Ein Thriller, der die Probleme von Jugendlichen mit Wagemut thematisiert. [...] Mit diesem provokanten Stoff [...] hat „Wut“ den Blick auf einen hochbrisanten gesellschaftlichen Konflikt fokussiert: Jugendgewalt im Migrantenumfeld – und die Unfähigkeit, ihr zu begegnen. „Wut“ liefert keine Erklärungen, keine sozialtherapeutisch motivierte Schuldzuweisung, keinen Vorwurf und keine Antwort. „Wut“ ist eine schroffe, dramaturgisch radikal voran getriebene Tragödie des Zusammenpralls zweier Kulturen, die einander zutiefst fremd sind; das pessimistische Bild gescheiterter Integration und eklatanter Hilflosigkeit auf beiden Seiten. [...] „Wut“ ist aber auch das Drama einer allein gelassenen Jugend, deren Väter als Vorbild nicht mehr taugen.“<sup>804</sup>*

---

<sup>804</sup> <http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=489&0> (Zugriff: 17.06.2009)

## 4 Empirie - Filmanalyse

Im Folgenden werden zunächst die Termini Genre, Melodram, Komödie und Dokumentarfilm erläutert, danach wird die Herangehensweise an die Filmanalyse beschrieben. Anschließend folgen die Auswertung der einzelnen Filme und deren Zusammenfassung im Vergleich.

### Genre (vs. Gattung)

Muster und Konventionen, die sich im Film gebildet haben, werden mit den Begriffen „Gattung“ und „Genre“ bezeichnet. Die Gattung ist dem Genre ein Überbegriff, sie bezeichnet die Bedingungen, wonach Arten zu einer gewissen Gattung gehören oder von ihr ausgeschlossen sind. Die Klassifizierung erfolgt nach verschiedenen Verwendungs- und Darstellungsformen. Zu den Gattungen im Film gehören so zum Beispiel Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm, Experimentalfilm, Lehrfilm, Werbefilm...<sup>805</sup>

Innerhalb einer Gattung erfolgt die Differenzierung über die Zuordnung zu einem Genre. So lässt sich die Gattung Spielfilm beispielsweise in die Genres Melodram, Komödie, Western, Kriminalfilm, Horrorfilm, Science-Fiction-Film usw. klassifizieren. Innerhalb dieser Genres lassen sich auch Subgenres ausmachen. Im Beispiel des Kriminalfilms bedeutet dies etwa die Unterteilung in Thriller, Gangsterfilm, Detektivfilm...<sup>806</sup>

Die ersten terminologischen Versuche, das Filmgenre zu definieren, entstammten Literatur und Theater und beschrieben einfach das Thema.

*„Mit der Standardisierung der Kinoproduktion während und nach dem Ersten Weltkrieg nahm die Spezialisierung der Genreterminologie zu. Sie diente nun zur Diversifizierung innerhalb von Subgenres der zwei Hauptströme des Kinos, Melodram und Komödie.“<sup>807</sup>*

Monaco bezeichnet Genre-Filme *„als Gruppen von Filmen, die gewisse thematische oder stilistische Gemeinsamkeiten besitzen.“* Die Kunst dieser Filme liege *„in der Variation, dem Spiel mit den – ungeschriebenen – Genre-Regeln.“<sup>808</sup>*

---

<sup>805</sup> vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003, S. 252.

<sup>806</sup> vgl. Mikos, 2003, S. 252.

<sup>807</sup> Altman, Rick: Film und Genre, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, S. 253.

<sup>808</sup> Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einem Lexikon der Fachbegriffe. Hamburg: Europa Verlag, 2000, S 740.

Genrebestimmend seien nach Knut Hickethier wiederkehrende Erzählmuster, Themen oder Motive. Die Einteilung von Filmen in bestimmte Kategorien ist jedoch niemals völlig eindeutig, da die Grenzen zwischen den verschiedenen Genres oftmals fließend und nicht klar definiert sind<sup>809</sup>, in ihrer inhaltlich-strukturellen Bestimmung erfolgt aber immer die Abgrenzung des Genres von der Gattung.<sup>810</sup> Die Einteilung von Filmen in bestimmte Gattungen hat einerseits die Funktion, als Muster für den Produzenten und der Verständigung zwischen den Verleihern und Kinobesitzern zu dienen. Andererseits bietet das Genre-Konzept dem Zuschauer einen Anhaltspunkt für die Art des Films, also die Verständigung zwischen Kinobesitzern und dem Publikum.<sup>811</sup>

## Melodram

James Monaco definiert das Melodram(a) als

*„ursprünglich ein Drama mit Musik, speziell im 19. Jahrhundert jenes Drama, das auf den vereinfachten Konflikt zwischen Gut und Böse beruhte. Später wurde der Begriff zur Bezeichnung jedes emotional aufgeladenen Dramas im Film und Fernsehen erweitert.“<sup>812</sup>*

Koebner und Felix konkretisieren dies und definieren das Melodram als ein Genre, in dessen Mittelpunkt die Liebe als großes Gefühl steht.

*„Im filmischen Melodram gilt es, die Widerstände zu überwinden, die der Liebe im Weg sind. [...] Im Melodram kommt es gewöhnlich zu mehr als einer Umarmung und einem Kuss: die Liebenden finden sich. Aber: Not und Schmerz beginnen, wenn die zwei, zumeist Mann und Frau, erkennen müssen, dass sie nicht zueinander passen, obwohl sie sich doch nicht voneinander lösen wollen, dass sie unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus mit unterschiedlichen Wertordnungen entstammen oder entdecken, dass sie unvereinbare Lebensentwürfe im Sinn haben oder vom Alter her nicht einer Generation angehören oder die Rechte Dritter, längst vorhandener Lebengefährten verletzen und sich wegen ihrer moralisch anfechtbaren Leidenschaft in die Position missbilligter Außenseiter gedrängt sehen.“<sup>813</sup>*

Im Vergleich zur Liebes- oder romantischen Komödie, gilt es als Ausnahme, wenn das Spiel einen guten Ausgang findet. Während in der Liebeskomödie das Verliebtsein etwas

---

<sup>809</sup> vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart u.a., 1993, S. 202 f.

<sup>810</sup> vgl. Hickethier, Knut: Genretheorie und Genreanalyse, in Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film-Theorie. Mainz: Bender, 2002, S. 62.

<sup>811</sup> vgl. Mikos, 2003, S. 253.

<sup>812</sup> Monaco, 2000, S. 771.

<sup>813</sup> Koebner, Thomas / Felix, Jürgen: Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007, S. 9.

träumerisch Leichtes impliziert und alles nur darauf wartet, dass sich die Protagonisten endlich in die Arme fallen, ist Liebe im Melodram

*„ein Verhängnis, eine Passion, also auch eine Leidensgeschichte, ein Einbruch von Anarchie in das geregelte Leben. [...] Sie werden aus der Bahn geworfen, verletzen soziale Normen, denen sie sich bis dahin verpflichtet gefühlt hatten, zeigen sich verstört durch den gewaltigen Gefühlsrumor, den Wechsel extremer Affekte.“*

## **Komödie**

Wenngleich die Komödie zu den präsentesten Genres auf den Leinwänden gilt, so ist ihre wissenschaftliche Auswertung vergleichsweise gering. Glasenapp zitiert in seinem Studienbuch *„Die Filmkomödie der Gegenwart“* gerade drei Titel, welche das Feld der Komödie in der Forschung konstruieren.<sup>814</sup>

Der Begriff stammt bereits aus der Antike und beschreibt Richtungen des Theaters. Bereits Aristoteles beschreibt in seiner *„Poetik“* die Komödie und die Tragödie als ihr Pendant. Auch er verweist bereits darauf, dass die Komödie von beiden immer jene ist, die nicht ernst genommen wird.<sup>815</sup> Jene ersten Aussagen über das Wesen der Komödie beziehen sich daher auf Bühnenliteratur.

Es herrscht weit reichender Konsens darüber, dass das Komische eng mit der Komödie verbunden ist, wenngleich vielen Komödien ein tragisches Moment anhaftet.

Nicht in jedem Fall ist eine Komödie automatisch mit harmlosen Themen zu assoziieren. Dies folgert auch Warning, indem er formuliert, dass „die Handlung einer Komödie nicht vorschnell mit einer komischen Handlung gleichgesetzt werden kann.“<sup>816</sup>

*„Was aus der einen Perspektive als komisch erscheint, kann aus der anderen Perspektive als sehr ernst oder sogar ‚tragisch‘ angesehen werden. Nicht der verarbeitete Weltstoff konstituiert die Komödie bzw. das Lustspiel, sondern die Art, wie er an der Strukturierung des ganzen Spiels zum Lustspielhaften beteiligt und dessen Wirkungszielen zugeordnet wird.“<sup>817</sup>*

Martini verweist auch auf das Nicht-Einfühlen des Rezipienten in die komische Figur als zentrales Merkmal der Komödie:

---

<sup>814</sup> Vgl. Glasenapp, Jörn / Lillge, Claudia (Hrsg.): *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008, S. 7 ff.

<sup>815</sup> Vgl. Glasenapp, 2008, S. 7.

<sup>816</sup> Warning, Rainer: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*. In: Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische - Poetik und Hermeneutik VII*. München: Fink, 1976, S. 287.

<sup>817</sup> Martini, Fritz / Schlegel, Johann Elias: *Die stumme Schönheit. Spiel und Sprache im Lustspiel*. Mit einem Anhang: 'Einige Überlegungen zur Poetik des Lustspiels'. In: Grimm, Reinhold / Berghahn, Klaus L. (Hrsg.): *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. (Wege der Forschung, Bd. 62). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, S. 345.

*„Die Identifikation nimmt dem Zuschauer im Affekthaften, in den Emotionen und Erkenntnisbelastungen, die sie ihm einlegt, jenen Freiheitsraum des kritisch überlegenen Lachens, der ihm gesichert bleibt, wenn ihm das Spielhafte des Spiels selbst bis in dessen bedrohlich erscheinende Zuspitzung hinein bewusst bleibt.“<sup>818</sup>*

Aus all dem ist leicht zu ersehen, dass eine Komödie nicht notwendig komisch sein muss, auch wenn die Hindernisse und ihre Überwindung, die Missverständnisse und ihre Auflösung regelmäßig Anlass zu komischen Situationen bieten können. Mit diesem Nicht-Einfühlen wird somit jene Distanz geschaffen, die das Lachen erlaubt.

In ihrer aktuellen, filmwissenschaftliche Studie verweisen Neale und Krutnik auf die immense Vielfalt und Breite im Komödien-Genre und damit verbunden, auf die Schwierigkeit, über die vielen Subgenres<sup>819</sup> eine einheitliche Definition zu finden:

*„Any single definition of comedy, or any definition of comedy on a single criterion, is bound to be limited in application, and therefore insufficient. This is true even of definitions based on the criterion of laughter.“<sup>820</sup>*

Als wesentliche Bestandteile einer Komödie verstehen sie die Anwesenheit von Lachen und den glücklichen Ausgang der Handlung, doch birgt auch dies definitorische Schwierigkeiten:

*„A happy ending and the generation of laughter, the two main criteria, are simply not of the same order. A happy ending implies an aesthetic context; the generation of laughter does not. A happy ending implies a narrative context; the generation of laughter does not. And so on. These differences mean that the conventions involved can either co-exist without impinging on one another, as they do in most instances of narrative comedy, or can remain entirely separate.“<sup>821</sup>*

## **Dokumentarfilm**

Laut Monaco handelt es sich hierbei um einen umfassenden, allgemeinen Begriff

*für alle nichtfiktionalen Filme, die sich der Aufzeichnung von Außenrealität widmen. Der Begriff [...] wird von Theoretikern und Kritikern sehr verschieden, oft stark einschränkend und moralisierend definiert.“<sup>822</sup>*

Bereits seit Beginn des Films teilt sich die Filmgeschichte in zwei Stränge, den fiktionalen und den nicht-fiktionalen Film. Während Georges Méliès im Film sofort die Chance

---

<sup>818</sup> Martini, 1975, S. 347.

<sup>819</sup> Etwa Srewwball-, romantische oder Tragikkomödie, Slapstick, Parodie, Satire...

<sup>820</sup> Neale, 1990, S. 10.

<sup>821</sup> Neale, 1990, S. 17.

<sup>822</sup> Monaco, 2000, S. 714.



wahrnimmt, Realität verändert abzubilden, erkennen die Brüder Lumière darin die Möglichkeit, Tatsachen abzubilden.<sup>823</sup>

Der Begriff des Dokumentarfilms selbst geht zurück auf den Briten John Grierson, der bei einer Besprechung von „*Moana*“ (1926) von Robert Flaherty den Film als einen von „*documentary value*“ bezeichnet und „*the creative treatment of actuality*“<sup>824</sup> hervorhebt.

Die weitere Theoriegeschichte des Begriffs macht es sich allerdings schwer, eine einheitliche Definition auszubilden, denn

*„die mögliche Welt des Films und die wirkliche Welt außerhalb des Films sind niemals, unter keinen Umständen, identisch. Sie mögen einander strukturgleich sein, auf denselben Regeln beruhen und eine hohe Ähnlichkeit aufweisen. Immer aber wird da, wo der Film ist, die Wirklichkeit nicht sein. Film und Realität schließen sich gegenseitig immer aus; man könnte geradezu die Wirklichkeit als das definieren, was nicht Film ist.“*<sup>825</sup>

Auch Kracauer sieht die Hauptaufgabe eines Dokumentarfilmers in der Registrierung und Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, dies gilt als Fokus der Definition schlechthin<sup>826</sup>, doch der Realitätsbegriff und der Anspruch an Wahrheit, Wirklichkeit und Authentizität, die in allen Versuchen von Beschreibungen auftauchen, sind es, die eine allgemein gültige Definition so erschweren. Paul Ward beschreibt dieses Dilemma:

*„In all of these attempts to adequately capture the meaning of documentary, there is the same dilemma: how to deal with and understand something that quite clearly is attempting to represent reality (or some part of reality), but as it does so, uses specific aesthetic devices.“*<sup>827</sup>

Auf dieser Basis lautet sein Anspruch an den Dokumentarfilm,

*„Documentary should not only consist of ‚natural material‘, but that this should appear to viewers as objectively, transparently and ‚undoctored‘ as possible.“*<sup>828</sup>

---

<sup>823</sup> Vgl. Monaco, 2000, S. 285 f.

<sup>824</sup> Vgl. Keitz, Ursula von / Hoffmann, Katja (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: Schueren-Verlag, 2001, S. 71.

<sup>825</sup> Engell, Lorenz, 1992, zit. n.: Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: WVT, 1997, S. 9.

<sup>826</sup> vgl. Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: UvK, 1999, S.68.

<sup>827</sup> Ward, Paul: Documentary. The Margins of Reality. London: Wallflower, 2005, S. 6.

<sup>828</sup> Ward, 2005, S. 10.

Auch eine Definition von Heller geht auf diesen Problembereich ein:

*„Mit dokumentarischen Filmen verbindet sich wesensmäßig die Darstellungs- und Wahrnehmungskonvention, dass im Unterschied zum Fiktionsfilm Wirklichkeit selbstevident zur Anschauung komme; zwar nicht frei von perspektivischen, interpretativen Zurichtungen, auch oft nicht unberührt von manipulativen Eingriffen in das ‚Rohmaterial‘ (Kracauer) der Wirklichkeit, doch der Glaube an eine prinzipielle Authentizität der dokumentarischen Filmbilder schwingt selbst noch in der Kritik an deren Verzerrungen oder Verfälschungen mit.“<sup>829</sup>*

Die Formulierung ‚*der Glaube an die Authentizität der Filmbilder*‘ ist darin von besonderer Bedeutung, da der Zuschauer nicht unbedingt erkennen kann, wie authentisch ein Filmbild ist, denn *„Filmbilder geben von sich aus nicht preis, ob sie [...] dokumentarisch sind oder nicht“<sup>830</sup>*

Rother definiert seine Erwartung an den Dokumentarfilm folgendermaßen:

*„Anspruch ist es, einen realen Sachverhalt in seinen wesentlichen Aspekten zu entfalten. Dabei kann es um eine authentische Wiedergabe von Lebenswelt ebenso gehen wie um Vermittlung von Erfahrungen oder Lebensgefühlen.“<sup>831</sup>*

Die Schwierigkeit, eine einheitliche Definition auszumachen, mag auch auf die (gegenwärtige) Vielzahl unterschiedlicher Formate in Kino und Fernsehen zurückzuführen sein. Doku-Soaps beanspruchen genau wie wissenschaftliche, ethnografische oder sozialkritische Filme, Sport-, Tier-, Konzert-, Kompilations- oder mitunter auch Propagandafilme den Begriff und Gegenstand des Dokumentarischen für sich.

Die Einteilung in *„aufklärerische, erzieherische und auch manipulierende“*, in *„informativ, objektiv“* und in *„betont subjektiv, assoziativ, künstlerisch“* Dokumentarfilme mag allerdings nach wie vor als gültig erscheinen.<sup>832</sup>

Aus vielerlei Definitionen lassen sich in jedem Fall zwei Wesensmerkmale postulieren: der Gegensatz zur fiktionalen Gattung und das Verhältnis zu Realität.

### **Erläuterung der Filmanalyse**

Die ausgewählten Filme werden als *„Medien der Kommunikation“<sup>833</sup>* im Kontext des gewählten Problemgegenstands verstanden, anhand weiterer angeführter Faktoren

---

<sup>829</sup> Heller, Heinz-B: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in: Keitz, Ursula von / Hoffmann, Katja (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: Schueren-Verlag., 2001.

<sup>830</sup> Heller, 2001, S. 16.

<sup>831</sup> Rother, Rainer: Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 61

<sup>832</sup> Vgl. <http://www.afk.uni-karlsruhe.de/dokumentarfilm/ueberblick.html> (Zugriff: 10.06.2009)

unterliegen sie in der Analyse einer systematischen Untersuchung der einzelnen Ebenen sowie einer Interpretation des Gesamtwerks.

Bezugnehmend auf Mikos, der die fünf Ebenen „Inhalt und Repräsentation“, „Narration und Dramaturgie“, „Figuren und Akteure“, „Ästhetik und Gestaltung“ und „Kontexte“ in der Filmanalyse beschreibt, liegt das Erkenntnisinteresse im Folgenden besonders auf den beiden erstgenannten Schwerpunkten, auf den beiden letztgenannten in reduzierter Form<sup>834</sup>:

- Welcher Inhalt wird wie gezeigt? (Inhalt und Repräsentation)
- Die Inszenierung welcher Akteure steht für welche kulturellen und lebensweltlichen Konzepte? (Figuren und Akteure)
- Wie bedient die dramaturgische Gestaltung über Schemata das Genre und welche narrativen Mittel werden dafür herangezogen? (Narration und Dramaturgie)
- Welche formalen und stilistischen Gestaltungsmittel liegen der Erlebnisqualität der jeweiligen Filme zugrunde, wie lenken diese Darstellungsweisen die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte? (Ästhetik und Gestaltung)

Dem Erkenntnisinteresse stehen in einem qualitativ verstandenen Sinn, keine Annahmen oder Hypothesen voran. Vielmehr liegt das Interesse darin, von einer völlig offenen Grundhaltung heraus, die elementaren Aussagen der Filme auf einer vorrangig inhaltlichen Ebene herauszuarbeiten.

Die Analyse der Filme basiert vorrangig auf schriftlichen Sequenzprotokollen, die von allen drei Filmen ausführlich erstellt wurden und welche im Anhang nachzulesen sind.

Die Sequenz wird hier als eine Gruppe von Szenen verstanden, die eine Handlungseinheit bilden, wobei die Szene eine Einheit von Ort und Zeit ist, in der sich eine kontinuierliche Handlung vollzieht.<sup>835</sup>

Folgende Kopfzeile ist jedem Sequenzprotokoll vorangestellt:

---

<sup>833</sup> Mikos, 2003, S. 19.

<sup>834</sup> Mikos, 2003, S. 39.

<sup>835</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 84.

Sequenz	Time-code	Ort Zeit	Figuren	Inhalt	<u>Filmisches</u> Kamera Schnitt Komposition Licht	Sprache Untertitel	Musik auditive Elemente	Anmerkungen
---------	-----------	-------------	---------	--------	--	-----------------------	-------------------------------	-------------

Basierend auf dem jeweiligen Sequenzprotokoll, wird von allen Filmen ein Handlungsmodell erstellt, das deren „Gerüst“ offen legt. Weiters wird die Dramaturgie herausgearbeitet, einzelne Sequenzen werden in einem Spannungsbogen zusammengeführt.

Anschließend wird das Figurinventar beschrieben, einzelne Protagonisten werden zu Repräsentanten zusammengefasst und die zentralen Motive und Aspekte, die auf diese geworfen werden, werden herausgearbeitet. Auch der Einsatz der Sprache, der auditiven Mittel sowie der filmischen Methoden findet Erwähnung, jeweils im Kontext zu der zugrunde liegenden Fragestellung.

Dem vorangestellt finden sich in den einzelnen Unterkapiteln, für eine bessere Einordnung der Filme, ausführliche Inhaltsangaben, Daten zum Film, die Auskunft über Beteiligte und Herstellungsbedingungen geben, sowie eine Beschreibung des Regisseurs, seines Hintergrunds und, wenn vorhanden, Aussagen über seine Motivation für den Film. Das ebenso jeder Analyse vorangestellte Kapitel „Begründung der Filmauswahl“ gibt Auskunft darüber, warum gerade der ausgewählte Film sich als repräsentativer Untersuchungsgegenstand für das jeweilige Genre eignet.

Die Bezugsrealität, also jene Wirklichkeit, auf die die ausgewählten Filme als Repräsentation zurückgreifen, versteht sich in den vorangestellten Kapiteln 2 und 3 ausführlich als sowohl (gesellschafts-)politisch wie auch filmwissenschaftlich historisch und in aktuellen Bezügen behandelt.

#### **4.1 Das Melodram: „Gegen die Wand“**

„Gegen die Wand“ erzählt die Liebesgeschichte zwischen Cahit, einem etwa 40jährigem Alkoholiker, der des Lebens überdrüssig ist und der jungen Sibel, die sich ein selbstbestimmtes Leben wünscht, welches innerhalb der engen moralischen Schranken, die ihre streng traditionelle Familie ihr vorgibt, nicht möglich ist.

In der psychiatrischen Abteilung einer Klinik lernen sie einander, gekennzeichnet von den Selbstmordversuchen, die sie an sich begangen haben, kennen: Cahit ist mit seinem Auto, ohne zu bremsen, gegen eine Wand gefahren, er trägt eine Halskrause und humpelt. Sibel hat versucht, sich die Pulsadern aufzuschneiden, ihre Handgelenke sind verbunden.

Sibel wird auf Cahit aufmerksam, als er zu einem Arztgespräche gerufen wird. Es ist sein türkischer Nachname, der sie aufhorchen lässt. Als er nach seinem Arztgespräch aus dem Behandlungszimmer kommt, spricht sie ihn an und bittet ihn, sie zu heiraten. Zunächst weist Cahit sie unwirsch ab, sie lässt aber nicht locker. Cahit, selbst ein Türke, der sein Türkisch-Sein nahezu völlig abgelegt hat, erlebt sie zudem bei einem Krankenbesuch mit ihrer strengen Familie, die Sibel sehr mit den Begriffen von Schande und Ehre zusetzt. Nach einer Nacht, in der sie sich gemeinsam für ein Bier aus dem Krankenhaus schleichen und Sibel ihm noch einmal ihre Verzweiflung klar macht, ihm vermittelt, dass ihre Familie ihn allein aufgrund seiner türkischen Herkunft akzeptieren würde, willigt Cahit auf die Scheinehe ein, die der Freibrief für Sibels Wunsch nach einem, auch sexuell, selbstbestimmten Leben ist. Weder Seref, Cahits guter Freund, noch Sibels Familie sind von der Idee dieser Heirat überzeugt, schließlich kommt sie aber doch zustande.

Die Hochzeit, zu der auch Sibels bewunderte Cousine Selma als ihre Trauzeugin aus Istanbul anreist, erweist sich als schönes Fest und nachdem Sibel und Cahit in einem Nebenraum gekokst haben, tanzt schließlich auch Cahit fröhlich auf der traditionellen Feier. Als sie in der Nacht heimkommen, bricht die gute Stimmung allerdings abrupt, als Sibel Cahit auf seinen Witwerstand anspricht, eine Information, die sie über den Standesbeamten bekommen hat. Cahit, der so Gründe für seine Verzweiflung offen legt, wirft sie aus der Wohnung und Sibel landet, noch im Hochzeitskleid, in einer Bar. Ihre Hochzeitsnacht verbringt sie mit dem Barkeeper. Als Sibel am nächsten Tag, glücklich über die neue Freiheit, die sie durch die Ehe mit Cahit gefunden hat, heimkommt, versöhnen sie sich und starten in einen für sie beide neuen Lebensabschnitt. Sie definieren sich von nun an als Mitbewohner, Sex gibt es keinen zwischen ihnen. Sibel richtet Cahits verwaarloste Wohnung ein und macht sie zu einem lebenswerten Platz. Als sie ihm eines Tages die Haare schneidet und er auch äußerlich seine Verwaarloosung verliert, kommt Cahit auf die Idee, Sibel einen Job in Marens Frisiersalon zu beschaffen. Maren ist eine Bekannte von ihm, mit der er hin und wieder schläft und im weitesten Sinn befreundet ist. Während die beiden einander gute Mitbewohner sind, Sibel glücklich ist über ihre Arbeit

und ihre Freiheit, tanzen zu gehen und zu schlafen, mit wem auch immer sie will, blüht auch Cahit merklich auf. Er fühlt sich mehr und mehr zu Sibel hingezogen. Auch anderen fällt Cahits Glückseligkeit auf. Maren schließt dies daraus, dass der Sex mit Cahit besser ist als früher, Yilmaz, Sibels strenger Bruder, der Sibel vor Jahren einmal die Nase gebrochen hatte, weil er seine Schwester beim Händchenhalten erwischte, bemerkt bei einem Besuch der beiden, dass Cahit Sibel liebt. Bei einem gemeinsamen Abendessen in ihrer Wohnung versucht Cahit, sich Sibel anzunähern, als dies von Sibel nicht erwidert und auch nicht erkannt wird, verlässt Cahit enttäuscht die Wohnung.

Über ein Gespräch mit Maren, indem er ihr auch erzählt, dass er eigentlich mit Sibel verheiratet ist, besinnt er sich aber und folgt Sibel in einen türkischen Club, um sich bei ihr zu entschuldigen. Dort verbringen die beiden einen schönen Abend, bis Sibel von einem Typen angemacht wird und die Situation in einer Schlägerei eskaliert. Auf dem Nachhauseweg verarztet Sibel Cahit und realisiert, wie wenig sie eigentlich von ihm weiß und wie nahe sie sich ihm doch fühlt. Zuhause küssen sie einander zum ersten Mal und schlafen beinahe miteinander, was Sibel jedoch in letzter Sekunde unterbindet, da sie und Cahit so letztlich wirklich Mann und Frau wären und sie Angst vor diesem Schritt hat.

Als Sibel von Maren kurz darauf mehr über Cahits verstorbene Frau Katharina erfährt und auch die Tatsache, dass Cahit und Maren hin und wieder miteinander schlafen, realisiert auch sie ihre Liebe zu Cahit. Auf dem Rummelplatz kauft sie glücklich ein Lebkuchenherz für Cahit, mit dem sie ihm diese gestehen möchte. Zeitgleich ist Cahit in der Zoe-Bar, ihrer gemeinsamen Stammkneipe und wird dort aufs Schlimmste von Nico, der über Maren von der Ehe zwischen Sibel und Cahit erfahren hat, provoziert. Nico ist einer jener Männer, an denen Sibel ihre sexuelle Freiheit ausprobiert hat, dem sie aber zeitgleich eine Abfuhr für mehr zwischen ihnen erteilt hat. Cahit ignoriert Nicos Provokationen zunächst, als dieser aber immer derber und ausfälliger wird, schlägt er mit einem Aschenbecher zu und tötet ihn im Affekt. Als Cahit aufblickt, steht eine entsetzt die Situation realisierende Sibel vor ihm.

Cahit kommt ins Gefängnis. Sibel unternimmt in ihrer Verzweiflung einen neuerlichen Selbstmordversuch, besinnt sich aber und lässt sich im Krankenhaus ihre Handgelenke zunähen. Sibels Familie erfährt über Boulevardblätter, die mit „*Eifersuchtsdrama in St. Pauli*“ titulieren, von den Geschehnissen. Während Sibels Vater tief getroffen alle Bilder Sibels verbrennt und sie somit verstößt, lauert Yilmaz voller Hass und Trauer ihr auf der

Straße auf. Sie entkommt allerdings und flüchtet zu Seref, welcher ihr für eine Nacht Zuflucht in seiner Wohnung anbietet, ihr dann aber rät, wegzugehen, da er sie für den Gefängnisaufenthalt seines Freundes verantwortlich macht. Heimlich trifft Sibel ein letztes Mal ihre Mutter und verabschiedet sich von ihr. Nach einem Besuch bei Cahit im Gefängnis, bei dem sie ihm verspricht, auf ihn zu warten, fliegt sie nach Istanbul.

Die ersten Wochen und Monate in Istanbul sind die Hölle für Sibel. Sie arbeitet als Zimmermädchen im Hotel ihrer Cousine Selma, diese Arbeit verrichtet sie allerdings mechanisch. In den Nächten streift sie verloren, voller Leere und auf der Suche nach Drogen durch Istanbuls Straßen. Schließlich bricht sie auch mit Selma, sie hat für ihre Cousine, die sie früher so bewundert hat, die sie jetzt aber nicht zu verstehen scheint, nur mehr Verachtung übrig, wie sie Cahit auch in einem Brief schreibt. Sibel kommt bei Hüseyin, der ihr schon mit Opium dienen konnte, unter. Nach einer Nacht, in der sie sich völlig ausgebrannt ins Delirium getrunken und getanzt hat, bricht sie in dessen Bar auf der Tanzfläche zusammen und wird, nachdem er sie vergewaltigt hat, von diesem rausgeworfen. Kaum auf der Straße wird sie von drei anderen Männern angemacht. Anstatt sie zu ignorieren, reagiert sie mit Gegenprovokation, mit der sie ihren eigenen Tod herausfordert. Als sie schon zusammengetreten und blutig auf der Straße liegt, rappelt sie sich wieder mit lauten Aufreizungen auf, woraufhin einer der drei Männer ihr ein Messer in den Bauch stößt. Ein Taxifahrer findet Sibel.

Als Cahit aus dem Gefängnis entlassen wird, holt Seref ihn ab. Cahit erzählt ihm von seinem Entschluss, nach Istanbul zu Sibel zu reisen. Seref ist von dieser Idee wiederum nicht überzeugt, unterstützt seinen Freund schließlich aber auch finanziell mit Geld, das er für ihn auf die Seite gelegt hatte. Cahit erklärt Seref, dass er vor Sibel ein toter Mann war und dass sie ihn ins Leben zurückgeholt hat. Auf alten Wegen durch Hamburg beobachtet Cahit Maren durch das Fenster ihres Ladens, ohne sich zu erkennen zu geben, er besucht Yilmaz und fragt ihn, ob seine Familie mit dem Verstoß Sibels ihre Ehre gerettet habe. Er wird von Yilmaz mit „*Mein Schwager*“ begrüßt.

Cahit fliegt nach Istanbul. Dort versucht er über Selma Kontakt mit Sibel aufzunehmen und erfährt von ihr, dass Sibel nun ein neues Leben, einen Freund und eine kleine Tochter hat. Cahit berichtet Selma von dem, was Sibel ihm bedeutet und das Gespräch endet in einem Kräftemessen zweier Menschen, die beide nur das Beste für Sibel wollen. Cahit

fragt Selma, ob sie stark genug sei, sich zwischen ihn und Sibel zu stellen, Selma kontert, fragt, ob er es fertig bringe, Sibels jetziges Leben zu zerstören. Cahit verneint dies.

In seinem Hotel bekommt er einen Anruf von Sibel und er sagt ihr, dass er bleibt, bis er sie gesehen hat. Als ihr Freund für ein paar Tage nicht in der Stadt ist, bittet Sibel Selma, auf ihre kleine Tochter Acht zu geben und geht zu Cahit. Im Hotel schlafen sie zum ersten Mal und viele Male miteinander und Cahit bittet Sibel, gemeinsam mit ihrer kleinen Tochter mit ihm nach Mersin, in sein Herkunftsdorf, zu gehen. Sibel scheint dazu entschlossen, denn tags darauf packt sie hektisch ihre Koffer. Als sie im Nebenzimmer ihren Freund mit ihrer kleinen Tochter spielen und lachen hört, hält sie allerdings inne und entscheidet sich dagegen. Cahit wartet am Busbahnhof vergeblich auf Sibel und so tritt er seinen Weg nach Mersin alleine an.

#### **4.1.1 Begründung der Filmauswahl**

„*Gegen die Wand*“ ist sicherlich einer der bekanntesten deutsch-türkischen Filme, wenn nicht sogar der bekannteste. Neben seiner Auszeichnung bei der Berlinale mit dem Goldenen Bären, was zudem ein Qualitätsmerkmal darstellt, ist er überdies jener Film, der bei seinem Erscheinen unzählige Fragen über das spezifisch Deutsche oder Türkische seiner Machart aufwirft, sodass, wie bereits erwähnt, viele Zeitungen mit „*Der neue deutsche Film ist türkisch*“ titulieren – und auch eine gesellschaftspolitische Diskussion geht mit diesem Film einher.

Alleine aufgrund dessen scheint er für die Analyse angemessen.

Es zeichnet ihn zudem aus, dass er in seiner Handlung zwar unter anderem Drogenkonsum und auch einen Totschlag zeigt, aber nicht klassisch in einem Drogen- oder Gangstermilieu angesiedelt ist, sondern die Protagonisten aus Familienstrukturen stammen und Lebensgeschichten aufweisen, die „normale“ Realität widerspiegeln könnten. Dabei behandelt der Film weniger die Kluft zwischen „reinen“ Deutschen und Türken, sondern vielmehr die Heterogenität innerhalb der Türken und Generationen und ihrer diversen Lebensentwürfe in Deutschland wie auch in der Türkei.

Die Geschichte, deren Tragik sich auch aus transkulturellen Motiven heraus entwickelt, verfestigt sich mit ihren starken Affekten und dem, dass die beiden Protagonisten schließlich nicht zusammen können, zu einem klassischen Melodram nach Genredefinition.



Nachdem der Film neben weiteren europäischen Ländern sowohl in Deutschland als auch der Türkei ausgewertet wurde, ist er von der Intention des Regisseurs für Deutsche wie Türken als Zielgruppe gedacht.

Ein weiterer Grund für seine Wahl liegt darin, dass die Faszination für diesen Film maßgeblich zur Themenwahl für diese Diplomarbeit beigetragen hat.

#### 4.1.2 Filmdaten<sup>836</sup>

##### *Cast*

Cahit Tomruk	Birol Ünel
Sibel Güner	Sibel Kekilli
Maren	Catrin Striebeck
Seref	Güven Kiraç
Selma	Meltem Cumbul
Yilmaz Güner - Bruder	Cem Akin
Birsen Güner - Mutter	Aysel Iscan
Yunus Güner - Vater	Demir Gököl
Nico	Stefan Gebelhoff
Dr. Schiller	Hermann Lause
Hüseyin	Mehmet Kurtulus

sowie: Adam Bousdoukos, Ralph Misske, Tim Seyfi, Philipp Baltus, Orhan Güner, Francesco Fiannaca, Andreas Thiel, Monique Akin, Idil Üner, Selim Sesler u.a.

##### *Crew*

Regie	Fatih Akin
Drehbuch	Fatih Akin
Kamera	Rainer Klausmann
Schnitt	Andrew Bird
Produktionsdesign	Tamo Kunz
Kostüme	Katrin Aschendorf
Ton	Kai Lüde
Produzenten	Ralph Schwingel, Stefan Schubert
Koproduzenten	Fatih Akin, Andreas Thiel, Mehmet Kurtulus
Redaktion	Jeanette Würfl, Prof. Dr. Andreas Schreitmüller
Produktionsleitung	Ingrid Holzapfel
Casting	Mai Seck
Länge	121 Min
Sprache	Deutsch, Türkisch, Englisch
Technisches	Farbe, 1,85 : 1, 35mm, Dolby Digital
Drehorte	Deutschland, Türkei

<sup>836</sup> Vgl. <http://www.imdb.de/title/tt0347048/maindetails> (27.06.2009)

An der Produktion beteiligte Firmen	Arte Bavaria Film International Corazón International Norddeutscher Rundfunk (NDR) Panfilm Wüste Filmproduktion
Premierendatum	11.03.2004
Eintritte	762.642 (Deutschland bis zum 31.12.2004)

### 4.1.3 Der Regisseur: Fatih Akin<sup>837</sup>

Fatih Akin wurde als zweiter Sohn türkischer Immigranten, die mittlerweile die deutsche Staatsbürgerschaft besitzen, am 25. August 1973 in Hamburg-Altona geboren, wuchs dort auf und lebt nach wie vor dort. Sein Vater, zuvor Fischer in einem Dorf an der Schwarzmeerküste, kam Mitte der 1960er Jahre für die Arbeit in einer Teppich-Reinigungsfirma nach Deutschland, seine Mutter folgte ihm drei Jahre später. Nach Anstellungen als Putzfrau und als Packerin und der Geburt ihrer zwei Söhne stieg sie 1978 wieder in den, in der Türkei erlernten und dort bereits ausgeübten, Beruf der Lehrerin ein. Im Jahre 2000 arbeiteten seine Eltern immer noch in diesen Berufen, möglicherweise sind sie mittlerweile in Pension.

Nach seinem Abitur bewarb Fatih Akin sich mit einem Kurzfilm, in dem er den Tod Kurt Cobains verarbeitete, an der Hamburger Hochschule für bildende Künste (HfbK) und studierte dort nach seiner Aufnahme von 1994 bis 2000 Visuelle Kommunikation. Bereits seine ersten Kurzfilme „*Sensin – Du bist es!*“ (1995) und „*Getürkt*“ (1996) liefen erfolgreich auf Festivals und bescherten ihm den Publikumspreis des „Internationalen Hamburger Kurzfilmfestivals“, den zweiten Preis der „Türkei-Filmtage“ in Nürnberg und den „Friedrich-Wilhelm-Murnau-Kurzfilmpreis“. Seinen Abschluss machte er, als seine zwei ersten Langfilme bereits erfolgreich im Kino gelaufen waren („*Kurz und schmerzlos*“, 1998 und „*Im Juli*“, 2000).<sup>838</sup> Mittlerweile ist Akin selbst als Dozent an der HfbK tätig.

Seit 1993 steht Akin in kleinen Rollen in zahlreichen Fernsehproduktionen als Schauspieler vor der Kamera. Ursprünglich wollte er auch die Hauptrolle in seinem Film

<sup>837</sup> Vgl. Löser, 2004, S. 142 ff., Mackuth, 2007, S. 5ff. sowie Informationen aus „*Wir haben vergessen zurückzukehren*“ und dem Audiokommentar zu „*Gegen die Wand*“.

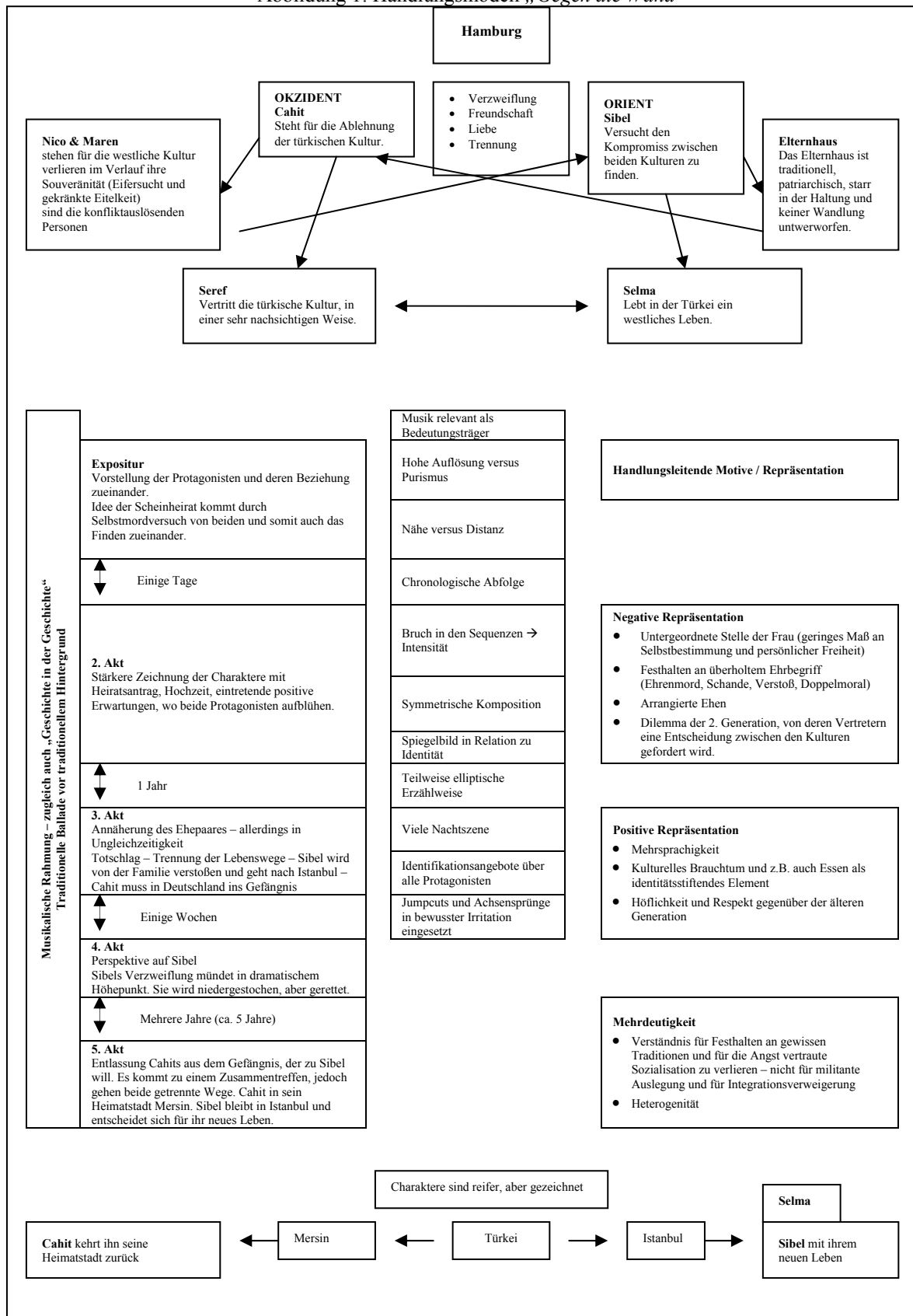
<sup>838</sup> Das weitere filmische Schaffen Fatih Akins ist im Kap. 3.4.1 nachzulesen. (S. 169 – 181)

„Kurz und schmerzlos“ spielen, entschied sich dann aber dagegen. Nach wie vor spielt er aber immer wieder kleinere Szenen in seinen eigenen Filmen oder nimmt Schauspielangebote wahr, so zum Beispiel in Idil Üners Kurzfilm „*Die Liebenden vom Hotel Osman*“, wobei hingegen Idil Üner bisher in fast allen seiner Filme mitgespielt hat. Generell besetzt er seine Rollen gerne mit wiederkehrenden Gesichtern, er bezeichnet seine schauspielernden Freunde als seine „Zirkusfamilie“. Neben Idil Üner als Sängerin des Orchesters waren auch die Figuren Nico, Maren, Dr. Schiller oder Sibels Hochzeitsnacht-Barkeeper aus „*Gegen die Wand*“ nicht zum ersten Mal für ihn vor der Kamera tätig. Auch hinter der Kamera arbeitet er mit einem erprobten Kollektiv zusammen, so entstanden beispielsweise alle seine Langfilme in Zusammenarbeit mit der „WÜSTE Filmproduktion“, für den Schnitt zeigte sich zumeist Andrew Bird verantwortlich, der für seine Arbeit bei „*Auf der anderen Seite*“ auch dafür ausgezeichnet wurde. Fatih Akin gilt aktuell als einer der erfolgreichsten deutschen Regisseure, dieser Tage erlebt sein neuer Film „*Soul Kitchen*“ (2009) Premiere.

Die Ursprungsidee zu „*Gegen die Wand*“ trägt Akin bereits seit seinem 18. Lebensjahr mit sich herum. Damals hatte ihn eine Freundin, die aus einem ähnlichen Elternhaus wie Sibel stammte, im Scherz nach einer Scheinheirat gefragt. Lange hatte er diese Idee des Kompromisses zwischen familiären Strukturen und Selbstbestimmung, die sich in einer als-ob-WG auflöst, als Stoff für eine Komödie empfunden, über die Jahre und unterschiedliche Einflüsse, zum Beispiel die Ereignisse des 11. Septembers 2001, die die Welt auf doppel-moralische Art und Weise in Gut und Böse aufzuteilen versuchten, wurde es in seiner Form ein Melodram. Akins Anliegen war es aber vorrangig, eine Geschichte zu erzählen und dies ohne didaktisch-moralischen Grundton.

## 4.1.4 Filmanalyse

Abbildung 1: Handlungsmodell „Gegen die Wand“



## Narration und Dramaturgie

„*Gegen die Wand*“ durchbricht die klassische Dreiteilung und besteht aus fünf Akten.

Vorspann (ohne inhaltliche Bezüge)
Einleitende Einführung durch Musikstück (Nr. 1: 00:24 – 01:47)
<b>1. Akt</b> – Expositur (Nr. 2 – Nr. 12: 01:47 – 15:45)
Überleitende Unterteilung durch Musikstück (Nr. 13: 15:45 – 16:32)
<b>2. Akt</b> (Nr. 14 – Nr. 33: 16:32 – 45:12)
Überleitende Unterteilung durch Musikstück (Nr. 34: 45:12 – 45:58)
<b>3. Akt</b> (Nr. 35 – Nr. 50: 45:58 – 75:03)
Überleitende Unterteilung durch Musikstück (Nr. 51: 75:03 – 75:33)
<b>4. Akt</b> (Nr. 52 – 56: 75:33 – 89:18)
Überleitende Unterteilung durch Musikstück (Nr. 57: 89:18 – 89:41)
<b>5. Akt</b> (Nr. 58 – 65: 89:41 – 110:25)
Abschließendes Ausklingen durch Musikstück (Nr. 66: 110:25 – 111:31)
Abspann (Produktionsinformationen, Cast, Crew)

Ein sechsteiliges türkisches Musikstück, das aus der immer gleichen totalen und starren Kameraposition aufgenommen ist, unterteilt diese fünf Akte auch offensichtlich. In den sich verändernden Schatten und dem Himmel, der sich mehr und mehr rot färbt, kann eine zeitliche Komponente ausgemacht werden. Auffällig ist auch, dass die Musiker, die ihre Position eigentlich nicht verändern, mal stehen und mal sitzen. Dadurch, dass sie in ihrer sechsten Sequenz (Nr. 66 – die zugleich die letzte des Films ist) am Ende des Stückes alle aufstehen und sich verbeugen, erhält diese „Geschichte in der Geschichte“ eine eigene narrative Dimension. Das Musikstück, bei dem es sich um die türkische Ballade „Saniye’em“ handelt, wird vor der Kulisse des Goldenen Horns vom traditionellen Orchester Selim Seslers interpretiert, bei der Sängerin handelt es sich um die bekannte deutsch-türkische Schauspielerin Idil Üner.

Analog zur Filmhandlung erzählt auch dieses Musikstück von einer unglücklichen Liebe, wobei es sich bei der dritten, vierten und fünften Strophe um instrumentale handelt, die anderen hingegen gesungenen Text beinhalten:

*„Am Bach entlang gehe ich spazieren, sehe den Fischen im trüben Wasser zu. Betrübt bin ich aber deinetwegen, meine geliebte Saniye mit den wehenden Haaren. Traurig bin ich, weil deine Blicke meine Liebe nicht erwidern. Betrübt bin ich aber deinetwegen, meine geliebte Saniye mit den wehenden Haaren. Traurig bin ich, weil deine Blicke meine Liebe nicht erwidern.“ - „Ihr Fenster geht zur Straße. Ihre Verehrer werfen Steinchen an die Scheibe. Meine Geliebte ist die mit den schönsten Augenbrauen. Such auch du deine Geliebte und zähl dein Brautgeld zusammen.“ – „Sind denn alle, die lieben und ihre Geliebten vermissen, von Sinnen wie ich? Ich bin so unendlich betrübt. Mögen meine Feinde erblinden. Ich verlor den Verstand. Mögen statt meiner die Berge sich erfreuen.“*

Im ersten Akt, der Expositur, werden die Protagonisten des Films und ihre Beziehung zueinander vorgestellt. Während die Sequenzen 2-4 die Person Cahits einführen und ihn als fatalistischen Typen zeigen, in dem eine bislang noch nicht geklärte Verzweiflung steckt, tritt ab der fünften Sequenz Sibel hinzu. Das erste Zusammentreffen der beiden in einer psychiatrischen Anstalt nach einem Selbstmordversuch beinhaltet schon in den Anfängen einen Konflikt von melodramatischer Dimension, noch bevor die eigentliche unglückliche Liebesgeschichte zwischen ihnen beginnt.

Während Cahits Gründe für die Tat erst im zweiten Akt aufgelöst werden – er hat wegen des Todes seiner Frau seinen Lebenssinn verloren – wird Sibels Handeln sehr bald erklärt. Sie fühlt sich von ihrer Familie und deren strengen moralischen Regeln eingesperrt. Aus diesem Grund bittet sie Cahit, im Sinne einer Kompromisslösung, um die Heirat, da sie neben ihrer Verzweiflungstat auch die türkische Abstammung eint. Sibel, die auf der Suche nach einem Mittelweg zwischen ihrer deutschen und türkischen Lebenswelt beide kulturellen Prägungen in sich spürt, hat erkannt, dass Cahit, obwohl Türke, ein Ehemann wäre, der nicht dem Vorbild ihres strengen Bruders entspricht und sie an seiner Seite ein selbstbestimmtes Leben führen könnte, sie damit aber auch gewisse Erwartungen ihrer Familie erfüllen würde. Cahit, der außer seinen destruktiven Emotionen bislang kein Interesse für die Sache aufgebracht hat und auf Sibels Bitte zunächst ablehnend reagiert, beginnt seine Einstellung zu ändern, als er sieht, wie sehr Sibel unter ihrer Familie leidet und wie ernst es ihr damit ist, sich umzubringen. Ihre Verzweiflung ist es, die es ihm, dem selbst so Verzweifelten, ermöglicht, wieder Interesse an einer Person zu bekunden. Als er ihr am Ende des ersten Akts (Nr. 12) nachruft, wie sie eigentlich heißt, bekundet dies sein Interesse und ist ein Hinweis für den Zuschauer, dass er ihr helfen wird.

Im zweiten Akt erfahren bislang bekannte Nebenfiguren eine ausgeprägtere Zeichnung ihres Charakters, zudem kommen weitere relevante Personen hinzu. Seref wird mehr in

seiner Rolle als Cahits Freund eingeführt, das traditionelle Element von Sibels Elternhaus und auch die patriarchalische Stellung ihres Bruders erfahren eine Verstärkung. Maren und Selma, die für die weitere Handlung entscheidend sind, treten in den Plot ein. Darüber hinaus erhalten Cahit und Sibel in ihrem Charakter eine vielseitigere Zeichnung.

Der Akt beschreibt, angefangen beim traditionellen Heiratsantrag, die Hochzeit und die Veränderung, die diese für Sibels und Cahits bisheriges Leben bedeutet. Die Figur Cahits erfährt einen Maskenwechsel, sowohl an seinem Körper als auch über den Raum, den er bewohnt, verliert er seine Verwahrlosung. Sibel kostet in diesen Sequenzen ihr Leben aus. Ihre Erwartung, dass diese Heirat sie zu einem selbstbestimmten Leben führt, bestätigt sich. Dass sich bei Cahit Liebe einzuschleichen beginnt, nimmt sie nicht wahr.

Der dritte Akt beschreibt die allmähliche Annäherung des Ehepaars und enthält auch einen Verweis auf die bislang erzählte Zeit. Cahit formuliert ausgerechnet Sibels strengem Bruder gegenüber seine Liebe zu Sibel das erste Mal auch verbal. Während in den Anfangssequenzen des Akts noch die Ungleichzeitigkeit ihrer Gefühle dominiert und die einzelnen Szenen oftmals durch Zurückweisung Brüche aufweisen, wird die Annäherung gegen Ende hin offensichtlicher. Die Hoffnung, die beiden könnten nun endlich zueinander finden, da auch Sibel endlich ihre Liebe zu Cahit erkennt, wird durch den Totschlag Cahits an Nico analog dazu, zerstört (Plotpoint). In der Konsequenz bedeutet dies für Cahit einen längeren Gefängnisaufenthalt und für Sibel den Weggang nach Istanbul, da ihre Familie, die in den vorigen Sequenzen in den Hintergrund getreten ist, wieder Dominanz über sie und ihr Leben gewinnt. Sibel verspricht Cahit aber, auf ihn zu warten.

Wenngleich die Erzählinstanz zwischen Cahit und Sibel nicht sehr offensichtlich ist, erfolgt im vierten Akt definitiv ein Perspektivenwechsel in der Handlung. Da Cahit im Gefängnis sitzt, wird nun Sibels weiterer Weg verfolgt. Ihr neuer Lebensabschnitt in Istanbul ist gekennzeichnet von Sehnsucht und Verzweiflung, in Briefen hält sie an Cahit fest, ihre Beziehung zu Selma hingegen zerbricht. Ihr Unglück kumuliert im Höhepunkt, als sie in einer Nacht zuerst vergewaltigt und dann zusammengeschlagen und mit einem Messer lebensgefährlich verletzt wird (Plotpoint). Mit der Rettung durch einen Taxifahrer beginnt ihr neues Leben.

Cahits Entlassung aus dem Gefängnis leitet den fünften und letzten Akt ein, legt die Perspektive wieder mehr auf ihn. Seine Wege in Hamburg stehen für einen Abschied und deuten auf seinen neuen Lebensabschnitt hin. In Istanbul kommt es zu einer Zusammenkunft zwischen Sibel und Cahit und die Leidenschaft lodert erneut zwischen ihnen auf und findet erstmalig auch körperlich Ausdruck, Sibel kann Cahits Wunsch nach einem Neubeginn allerdings nicht nachkommen, da sie sich mittlerweile in einem neuen, sicheren Leben befindet, während ihre Beziehung zu Cahit von so vielen Schicksalsschlägen gekennzeichnet war. So fährt Cahit alleine in seine Heimatstadt.

Die Ausgangssituation des Films stellt in Sequenz 2-4 Cahit als einen verwehrlosten, „abgefuckten“ Typen Anfang 40 vor, der zu Gewalt und Alkohol neigt. Seine türkische Herkunft wird angedeutet, aber ebenso, dass er diese nicht wirklich lebt. Zu Ende der vierten Sequenz fährt Cahit gegen die Wand, was einen ersten Plotpoint darstellt. Diese kurze Expositur seiner Person ist insofern sehr geschickt, als dass sie den Zuschauer sowohl zu Hypothesen über den Fortgang als auch über die Ursache dieser Handlung anregt und so quasi große Neugier in zwei Richtungen auslöst. Ab dem Zusammentreffen der beiden in der psychiatrischen Abteilung der Klinik wird durch Sibels frühe Frage, ob Cahit sie heiraten wird, bald eine mögliche Richtung, die der Film einschlagen wird, vorgegeben.

Dabei folgt die Geschichte einer chronologischen Abfolge, die gezeigten Ereignisse und die dramatische Zuspitzung ergeben sich aus einer Kausalkette von Ursache und Wirkung. Abgesehen vom Hauptthema, der Liebe zwischen ihnen, worauf der Zuschauer schon früh Hinweise aus dem Plot entnehmen kann, befindet sich der Betrachter auf dem gleichen Wissenstand wie die Protagonisten, sein Genrewissen sollte ihn allerdings darauf schließen lassen – und das Ende des Films bestätigt dies auch – dass die vage Hoffnung auf ein Zusammenkommen der beiden nicht eintreten wird.

So findet sich beispielsweise in Sequenz Nr.44, als Sibel glücklich auf dem Rummelplatz ein Lebkuchenherz für Cahit kauft, da sie endlich ihre Liebe zu ihm erkannt hat, schon ein Hinweis, der darüber Auskunft gibt, dass dieses erhoffte, so nahe liegende Glück nicht eintreten wird. Als sie im Karussell fahrend von einer gemeinsamen Zukunft träumt, ist die Szene von dem Musikstück „*After Laughter Comes Tears*“ untermalt. Das Stück greift somit der Filmhandlung vor, in der folgenden Sequenz 45 erschlägt Cahit Nico.



Generell kommt der Musik in „*Gegen die Wand*“ eine große Bedeutung, die sich auch in der musikalischen Rahmung durch das Selim-Sesler-Orchester ausdrückt. Die Musik ist nie nur Beiwerk, sie ist dramaturgisch wie narrativ als Funktion eingesetzt, dient der emotionalen Bindung wie auch der Charakterisierung von Personen oder filmischem Raum. Zudem nimmt sie immer wieder die Funktion eines Hinweisgebers ein. So hört beispielsweise Cahit (Nr.4), als er am tiefsten Punkt seiner Verzweiflung ist und alle Emotionen nur noch völlig destruktiver Art sind, in seinem Auto „*I feel you*“ von Depeche Mode. Wenige Sekunden darauf fährt er ungebremst gegen die Wand. Dasselbe Lied wird viele Sequenzen später (Nr.55) in der türkischen Bar gespielt, in der Sibel mit Drogen und Alkohol zugehörnt und ähnlichen Gefühlen wie Cahit vor seinem Selbstmordversuch sich dazu zur Besinnungslosigkeit tanzt und schließlich auf der Tanzfläche zusammenbricht. Als das Lied abrupt endet, wird sie bei völligem Verzicht auf auditive Elemente vergewaltigt. Schon die ersten Töne des Liedes geben hier einen Hinweis, dass die Handlung sich auf einen neuen dramatischen Höhepunkt zuspitzt. Vor dem Hintergrund, dass der Depeche Mode-Sänger Dave Gahan selbst zweimal kurz vor dem Tod stand – einmal unabsichtlich wegen einer Überdosis Drogen und einmal mittels Tabletten in suizidaler Absicht – und dass er dieses Lied, „*I feel you*“ kurz darauf schrieb, erklärt sich dieses Lied als die perfekte Auswahl für diese Passagen.

Eine weitere Stelle, an der die Musik die Handlung unterstreicht und auch verstärkt, befindet sich bei Sequenz 31 und 32, als Sibel und Cahit zuerst zuhause fröhlich durch die Wohnung tanzen und schließlich beschließen, gemeinsam auszugehen. Beide Sequenzen sind untermalt von „*Temple of Love*“, allerdings in einer Version von Sisters of Mercy gemeinsam mit Ofra Haza. Die Interpretation des Stücks durch die britische Punkband gemeinsam mit der orientalischen Sängerin steht symbolhaft für die Beziehung zwischen Cahit und Sibel und ihre Vertretung von Orient und Okzident.

Ein Stilmittel, das sich durch den kompletten Film zieht, ist immer wieder der Bruch in den einzelnen Szenen einer Sequenz, oder der Kontrast in ihnen. Oftmals beginnen die Sequenzen fröhlich oder viel versprechend hinsichtlich der sich entfaltenden Gefühle zwischen Sibel und Cahit, zu deren Ende hin werden sie gebrochen. Einerseits entspricht dieses Prinzip der melodramatischen Genreerwartung, andererseits belässt der Film den

Zuschauer so in einer ständigen Spannung – möglicherweise lässt sich dadurch auch die Wucht der kognitiven wie emotionalen Empfindungen erklären. Als solche Bruchsequenzen gelten beispielsweise Nr.42, als Cahit sich in der „Fabrik“ in seinem Gefühlstaumel mit blutenden Händen in Trance tanzt, Nr.43, als Sibel zunächst in sehr nahen und ruhigen Einstellungen vertrauensvoll Marens Haar wäscht und dann nach der Information, dass Maren und Cahit miteinander schlafen, wütend, schnell und in der Totalen den Laden verlässt, Nr.37, als nach der sinnlichen Kochszene die beiden bei einem schönen Abendessen sitzen, was damit endet, dass Sibel dieses ins Klo kippt oder auch Nr.24, als Cahit und Sibel fröhlich und ausgelassen von ihrer Hochzeit nach Hause kommen und Sibel Cahit dann auf seinen Witwerstand anspricht, woraufhin er sie wütend aus der Wohnung wirft.

Wenngleich nur sehr wenige Sequenzen ein komisches Element enthalten, so verläuft die Darstellung derselben über Kontrast oder Inkongruenz. Zum einen handelt es sich hierbei um die Situation, als Cahit und Seref wegen des Heiratsantrags bei Sibels Familie sind (Nr.18). Hier ist es der Charakter Cahits, der in den vorherigen Sequenzen so völlig anders gezeichnet worden ist und der nun bei seinem Bemühen, mit Hilfe Serefs die traditionellen Konventionen des Brautwerbegesprächs einzuhalten, zum Schmunzeln einlädt. Sequenz Nr.23 spielt in einer Szene bei der Hochzeit mit einem starken Kontrast. Als Yilmaz das frisch getraute Ehepaar von der traditionellen Feier mit ihrer eigenen Musik und ihren Bräuchen in einen eigenen Raum zum Essen bringt – wieder ein Brauch, der Cahit fremd zu sein scheint – ist die erste Handlung, die Sibel und Cahit vollziehen, eine Line zu ziehen und zu koksen. Auch dieser Szene haftet das Element der Komik an. Sequenz Nr.59 nimmt dieses Element ebenfalls aus einer unerwarteten Inkongruenz. Als Cahit in Istanbul ein Taxi besteigt und sich in ein Hotel bringen lässt, fragt ihn der Taxifahrer, woher er denn kommt. Als Cahit ihm Antwort gibt, fällt der Taxler prompt in akzentfreies Bayrisch und erzählt ihm, dass er in München aufgewachsen, wegen eines Drogendeals aber ausgewiesen worden sei.

Einige Male greift der Film auf eine elliptische Erzählweise zurück. So werden beispielsweise, als Sibel beginnt, sich auszuleben, weder die Sexszene mit dem Barkeeper aus der Hochzeitsnacht (Nr.25), jene in der Diskothek (Nr.32) oder auch die mit Nico (Nr.36) nie gezeigt. Trotz dieser narrativen Diskontinuität ergibt sich der Zusammenhang

aus dem kognitiven Wissen des Zuschauers. Auch nach den ersten Monaten in Istanbul und während des Gefängnisaufenthalts Cahits, ist die Kamera nicht immer dabei. Dadurch, dass der Fokus später auf den Status Quo gelegt wird, erklären sich die Ereignisse, die in der Vergangenheit im Leben der Hauptprotagonisten passiert sind, von selbst. Mit Selma dürfte Sibel sich vermutlich bei ihrem Krankenhausaufenthalt nach dem Messerstich wieder versöhnt haben, da die Frauen in Sequenz Nr.62 wieder ein sehr inniges und vertrautes Verhältnis haben, bei Sibels Freund liegt, auch wenn er nie zu sehen ist, die Vermutung nahe, dass er jener Taxifahrer ist, der sie gerettet hat und dass sie ihn vermutlich auch auf Grund dieser Tatsache nicht für Cahit verlassen will. Ein Brief, den Sibel in ihren ersten, verzweifelten Wochen in Istanbul an Cahit im Gefängnis schreibt und den er Jahre später in seinem Istanbul Hotelzimmer beim Warten auf Sibel liest, schlägt zudem eine Brücke zwischen den Zeitebenen.

In 7 der 60 Sequenzen des Films (Nr.17, 30, 38, 46, 52, 54 und 63; ohne die musikalische Rahmung durch das Selim-Sesler-Orchester gerechnet) tritt ein Spiegel bzw. das Spiegelbild einer Person als zentrales Element in die Handlung ein. Während es sich in der erstgenannten Sequenz um Cahit handelt, der seinen alten Hochzeitsanzug aus einer Truhe nimmt und sich als unglücklicher Witwer vor seiner Wiederverheiratung seinem Spiegelbild stellt, ist es in den anderen zumeist Sibel, die ihrem Spiegelbild gegenübersteht. Einmal sind es Sibel und Maren, die sich bei Sibels Arbeitsantritt im Frisiersalon mustern, noch nicht wissend, dass dieses gegenseitige Abchecken dem vorausseilt, dass sie später zu Konkurrentinnen um Cahit werden. Allein ihrem Gegenbild ausgesetzt, findet sich Sibel nach dem im Streit geendeten Abendessen mit Cahit und nach Cahits Totschlag an Nico wider. Als Sibel und Cahit einander Jahre später wieder sehen und sich im Hotel treffen und der Liebe zwischen ihnen körperlich Ausdruck verleihen, steht die nach der Dusche gereinigte Sibel zunächst allein vor dem Spiegel. Als Cahit hinzukommt, betrachten sie beide ihr gemeinsames Bild, das in dieser Situation den Ausgang ihrer gemeinsamen Geschichte noch offen hält und über dieses Spiegelbild sogar die Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft in Ausblick stellt.

Dieser sich selbst in Verhältnis setzende Blick in den Spiegel steht symbolisch für Identifikation und Selbstkenntnis auf der einen Seite, für die ambivalenten Zwiespälte im

Inneren der handelnden Person andererseits. Die Zeichnung der beiden Hauptprotagonisten in ihrer Zerrissenheit wird über diese Spiegelblicke elementar verstärkt.

Ein weiteres kompositorisches Merkmal ist augenfällig: Sehr häufig findet sich ein Protagonist im Zentrum vor dem Hintergrund einer nahezu symmetrischen Bildkomposition oder zwei Protagonisten an den gegensätzlichen äußeren Enden eines ebenso symmetrisch gestalteten Hintergrundes. Auch diese sich durch den Film ziehende Komposition verstärkt zwei Aussagen des Films auf der Bedeutungsebene: das Getrenntsein oder das Nicht-zusammenkommen-können auf der einen Seite, das in-der-Mitte-stehen und Nichtwissen, auf welche Seite man sich wenden soll, oft auch Ausweglosigkeit auf der anderen Seite. Solche Kompositionen finden sich in den Sequenzen Nr.12, 21, 48, 50, 55, 58, 63 und 64.

Während Cahit und Sibel nach Sibels zweitem Selbstmordversuch beide blutig mit dem Bus ins Krankenhaus zurückfahren und über die Scheinheirat streiten, sitzen sie beide, getrennt durch den Mittelgang, auf der linken und rechten äußersten Seite des Busses, auch symbolisch in weiter Entfernung voneinander. Der Busfahrer, der, über den Mittelgang auf sie zukommend, sie beide „*als gottlose Hunde*“ titulierend aus dem Bus wirft, stellt sie damit erstmals auf eine gemeinsame Seite und tatsächlich ist dies der Moment, in dem Cahit beginnt, Interesse für Sibel aufzubauen.

Als Cahit vor seiner Hochzeit das Haus verlässt, hält er im Mittelpunkt der Haustür auf der Straße stehend kurz inne, steht gewissermaßen zwischen seinem alten und seinem neuen Leben und geht dann, die Symmetrie brechend, aus dem rechten Bildrand raus, entscheidet sich damit für die Zukunft und für ein neues Leben.

Sequenz Nr.48 und 50 sind wiederum solche, die die Symmetrie benutzen, um zwei Figuren an deren Außengrenze zu positionieren. In der einen sind es Sibel und Seref in der Nacht, in der Seref Sibel Unterschlupf gewährt. Über einen Raumteiler getrennt, befinden sie sich an den jeweiligen Außenseiten des Schlafraumes. Dieses Bild beinhaltet zum einen schon Sibels Aufbruch nach Istanbul, andererseits den Vorwurf, den Seref Sibel macht. Durch das Trostlied, das er ihr über die Grenze hindurch singt, wird dieser Vorwurf allerdings entkräftet.

Die andere Sequenz spielt im Gefängnis, als Sibel Cahit besucht. Erklärt sich das Nicht-zusammenkommen-können schon aus der ersten aufgenommenen Perspektive – die beiden

Körper auf der jeweils anderen Seite eines Tisches in einem klinisch weißen Raum, die sich in der Tischmitte über ihre Hände berühren – so zeigt die um 180° gedrehte folgende Perspektive diese Hände wiederum symmetrisch aufgenommen unscharf im Detail, aus dem Hintergrund sticht zentral der Wachebeamte in völliger Schärfe hervor, der die beiden trennt.

Auch die Vergewaltigungsszene, die kompositorisch zu den schönsten des Films zählt und welche dadurch wie auch durch den völligen Verzicht auf auditive Elemente und die Distanz der völlig starren Aufnahme eine besondere Dramatik enthält, arbeitet mit Symmetrie. In dieser Szene sind es zwei farbige Scheinwerfer, die, während der Rest des Raumes im Düsternen verschwimmt, einen hellen, zentralen Kreis auf den Boden der Bar zeichnen. In diesem Lichtkreis bricht die völlig wehrlose Sibel zusammen, darin ist sie auch ihrem Vergewaltiger, der mit der Düsternis des Raumes verschmilzt, ausgesetzt.

Wiederum zentral in der Mitte befindet sich Sibel in Sequenz Nr.64. Während sie zunächst entschlossen, mit Cahit und ihrer Tochter nach Mersin zu gehen, hektisch ihre Koffer packt, hält sie inne, als sie aus dem Nebenzimmer ihren Freund mit ihrer Tochter gemeinsam spielen und lachen hört. Ihr Innehalten und ihre Entscheidung gegen ein Leben mit Cahit und für Istanbul werden kompositorisch auf symmetrische Weise aufgelöst. Sibel ist nur von hinten zu sehen, sie sitzt zusammengefallen in der Mitte ihres Bettes, ihr Körper wird im Hintergrund von den geometrischen, gleichförmigen Elementen des Kleiderkastens gerahmt.

### **Figuren und Akteure**

Über das Motiv ihrer ungleichzeitigen und unglücklichen Liebe stehen die Figuren Sibel und Cahit im Mittelpunkt dieser Geschichte. In ihrer Gegensätzlichkeit verkörpern sie Orient und Okzident. In Selma und Seref finden die beiden Hauptprotagonisten Schutz, Halt in ihrem und Verständnis für ihr Handeln. Sibels Familie auf der einen und Nico und Maren auf der anderen Seite stellen das figurative Spannungsfeld der Handlung dar. Während die einen westlichen Werte verkörpern, stehen die anderen für Traditionen und den Erhalt der türkischen Kultur. Beide Seiten sind so dargestellt, dass sie Identifikationsangebote für den Zuschauer bieten und wenngleich beispielsweise Sibels Verstoß aus der Familie auch kritisiert wird, erscheint das Agieren der handelnden Personen doch aus ihrer Sicht der Dinge heraus nachvollziehbar. Cahits Totschlag an Nico,

der sowohl real eine Bestrafung nach sich zöge wie auch im Film normativer Sanktion unterliegt, ist im Kontext der Handlung moralisch verständlich.

Während sowohl die Rollen von Sibel und Cahit als auch die Maren und Nicos einem Wandel unterliegen, ist das traditionelle Elternhaus statisch und nicht zur Veränderung bereit dargestellt. Seref und Selma bleiben in ihrer figurativen Zeichnung ebenfalls erhalten, was allerdings positiver belegt ist, da sie in einer Schutzinstanz für die Hauptprotagonisten auftreten.

### **Cahit Tomruk**

Zu Beginn des Films handelt es sich bei der Figur Cahits um einen verwahrlosten, „abgefuckten“ Typen türkischer Herkunft Anfang 40, der zu Gewalt und Alkohol neigt. In einem Kultur- und Veranstaltungszentrum arbeitet er als Gläserabräumer. Er stammt aus dem türkischen Dorf Mersin, seine Eltern sind verstorben, zu seiner Schwester in Frankfurt hat er keinen Kontakt. Seine Wohnung ist ebenso verwahrlost wie er selbst in seiner Erscheinung. An den Wänden hängen Plakate von Punkbands, in seinem Abwaschbecken häufen sich leere Bierdosen, sein Interesse gegenüber anderen oder dem Leben ist nahezu nicht vorhanden. Er steckt voller Verzweiflung und destruktiver Emotion, daher setzt er seinen Wagen in einer spontanen Reaktion in Selbstmordabsicht volltrunken gegen eine Wand. Als er im Krankenhaus ist und überlebt hat, ändert sich wenig an seiner Haltung. Er scheint kein besonderes Glücksgefühl über sein Überleben zu empfinden und reagiert abweisend sowohl auf den Doktor als auch anfänglich auf Sibel, für die er aber schließlich doch beginnt, Interesse zu entwickeln. Möglicherweise ist es ihre eigene Verzweiflung, die er spürt und die seiner ähnelt, weswegen er sich diesem Mädchen zögerlich zu öffnen beginnt. Einblicke in Sibels strenge Familie und ihr ernsthafter Wunsch, sich in einer Ausflucht vor dieser das Leben zu nehmen, bewegen ihn schließlich dazu, der Scheinheirat zuzustimmen. Für den Heiratsantrag in ihrem traditionellen Elternhaus besinnt Cahit sich auf sein traditionelles Wissen und geht dafür unter anderem zum Friseur, um sich den Bart rasieren zu lassen. Cahit durchläuft in dieser Szene einen Maskenwechsel, seine innere Wandlung wird über diese äußere Veränderung – bisher ist er nur unrasiert gewesen – in einer Verstärkung gezeigt. Er behält sein ordentliches Äußeres bis zum Ende des Films bei, im Verlauf seiner Ehe mit Sibel verliert dank ihrer Hilfe auch seine Wohnung ihre Verwahrlosung. Während er zu Beginn ihrer Ehe noch abweisend zu Sibel ist – hier erklärt

sich auch seine frühere Verzweiflung, als Sibel von dem Tod seiner ersten Frau erfährt – beginnt Cahit sehr bald für Sibel Gefühle zu entwickeln. Dennoch trifft er einige Male Maren, mit der ihn eine flüchtige sexuelle Bekanntschaft verbindet. Ihre Treffen entspringen aus ihrer beider Einsamkeit heraus, Maren bemerkt aber auch in ihrem Sexleben mit Cahit die positive Veränderung, die mit ihm geschieht. Sie möchte ihm gerne näher kommen, Cahit lässt sie abblitzen. Während Cahit schon in Sibel verliebt ist, sie ihre Liebe zu ihm aber noch nicht erkannt hat und noch dabei ist, sich auszuleben, ist Cahit einigen Enttäuschungen ausgesetzt, weswegen er auch einmal die Wohnung verwüstet. Er besinnt sich in diesen Szenen allerdings auf ihrer beider Mitbewohner-Abmachung und hofft, dass die Zeit ihr Übriges zu einem positiven Ausgang zwischen ihnen tun wird und räumt die Wohnung wieder auf. Spätestens zu diesem Zeitpunkt, als er beim Aufräumen an Sibels Kissen riecht und auf ihrem Bett einschläft, ist dem Zuschauer Cahits Verliebtheit klar. Während man bald auch von Sibels Verliebtheit zu Cahit weiß, tappt dieser im Dunkel und erschlägt Nico. Im Vergleich zu vorher, als Cahit sehr schnell mit seinen Fäusten zur Sache kommt, bleibt er bei Nicos schlimmen Provokationen lange Zeit ruhig und versucht, ihn zu ignorieren und zu beruhigen und schlägt erst dann im Affekt zu. Wenngleich er ihn in dieser Szene wirklich ruhig stellen und töten will, so scheint er nach der Tat erschüttert und übernimmt mit seinem widerstandslosen Gefängnisaufenthalt die Verantwortung für diese Tat – allerdings nimmt er an keiner Stelle des Films Stellung zu diesem Verbrechen. Als er aus dem Gefängnis entlassen wird, scheint er ein wenig abgeklärter und sehr zielgerichtet, sein Wunsch Sibel zu finden und endlich mit ihr zusammen zu leben ist stark. Als er Seref dies auseinandersetzt, ist dieser skeptisch, doch Cahit überzeugt ihn, dass er sehr lange, bevor er Sibel getroffen hat, eigentlich schon tot war und sie und seine Liebe zu ihr, ihn ins Leben zurückgebracht hat. Damit kommentiert Cahit eigentlich seine eigene Wandlung, die er im Film durchlaufen hat. Auch gegenüber Selma in Istanbul nennt er dies als Grund, Sibel wieder sehen zu wollen. Als diese ihn allerdings fragt, ob er stark genug sei, Sibels neues und sicheres Leben zu zerstören, muss er dies verneinen, da seine Liebe zu ihr erwachsener geworden ist. Als er Sibel endlich trifft, genießt er das Zusammensein mit ihr und hofft auf die Stärke ihrer beider Gefühle und drängt sie nicht, als er sie bittet, mit ihm mitzukommen, ist allerdings sehr glücklich, als sie darauf einzugehen scheint. Als Sibel am nächsten Tag nicht am Busbahnhof erscheint, wirkt sein Blick zwar sehr traurig und verloren, dennoch bleiben dem Zuschauer

die Hoffnung und auch die Vermutung, dass er nicht in den kommenden Tagen sein Auto wieder gegen eine Wand setzen wird. Cahit wirkt reifer, gefestigter und in seinem Handeln weniger fatalistisch.

Der Film- und Theaterschauspieler Birol Ünel spielt die Figur des Cahit. Akin nennt ihn den „*türkischen Kinski*“ und meint zu seiner Person, dass er die perfekte Besetzung ist, die in seinem Kopf lange vor Drehbeginn festgestanden sei. Er könne sich niemanden anderen vorstellen, Cahits Figur in dieser Tiefe umzusetzen.<sup>839</sup>

### **Sibel Güner/Tomruk**

Sibel ist die Tochter von im Zuge der Gastarbeiterbewegung nach Hamburg eingewanderter Türken. Sowohl deutsch als auch türkisch sozialisiert, sitzt sie zwischen allen Stühlen, dem Wunsch nach Selbstbestimmung wie auch der Forderung, den familiären Ansprüchen gerecht zu werden.

Um ihrem strengen und patriarchalischen Elternhaus zu entkommen, versucht die junge Sibel, Anfang 20, sich schließlich das Leben zu nehmen. Als ihr dies nicht gelingt und sie in der psychiatrischen Abteilung einer Klinik landet und von Seiten ihrer Familie wiederum mit Begriffen von „Ehre“ und „Schande“ in die Ecke gedrängt wird, keimt in ihr eine neue Idee auf, wie sie dem Elternhaus entkommen kann. Über eine Ehe mit einem freigeistigen Türken, wie sie ihn in Cahit erkennt, den sie im Krankenhaus kennen lernt, könnte sie sowohl dem Elternhaus entfliehen und doch Teil von ihnen bleiben. Um den zunächst abweisenden Cahit zu überzeugen, schneidet sie sich in ihrer Verzweiflung und in seiner Anwesenheit erneut die Pulsadern auf und so gelingt es ihr schließlich, Cahit zu dieser Idee einer Scheinheirat zu überreden. Sibel verspricht Cahit, dass sie im Sinne einer Wohngemeinschaft zusammenleben würden, ohne eheliche Pflichten zwischen Mann und Frau, dass sie vieles zum Haushalt beizutragen bereit sei und dass es ihr Wunsch ist, tanzen zu gehen und sich sexuell auszuleben. Nur sehr selten müssten sie ihre Familie besuchen und dabei das Theater ihrer Ehe vorführen. Als Cahit schließlich zustimmt, gibt Sibel sich ihrer Familie gegenüber sehr devot und ihre Eltern stimmen dieser Ehe schließlich zu. Sibels Vermutung, dass die Familie allein aufgrund seiner Herkunft der Ehe mit einem Mann zustimmen wird, den sie nicht kennt, bestätigt sich. Nach der Hochzeit blüht Sibel auf und wengleich ihr Mann ihr in gewissen Momenten noch fremd erscheint, werden sie

---

<sup>839</sup> Fatih Akin: aus dem Audiokommentar zu „*Gegen die Wand*“



aus ihrer Sicht der Dinge schließlich Freunde. Cahit gibt ihr die Freiheit, nach der sie sich so gesehnt hat und er verschafft ihr, als er ihr Geschick zum Haarschneiden erkennt, eine Arbeit bei seiner Bekannten Maren, die einen Friseursalon besitzt. Sibel erlangt so nicht nur persönliche Freiheit in Bezug auf eigene Entscheidungen, sondern gewissermaßen auch finanzielle Unabhängigkeit – sie liebt ihr Leben. Maren hat für sie auch Vorbildfunktion in Bezug darauf, wie es ist, eine „coole, deutsche Frau“ zu sein. Nach Marens Vorlage lässt auch Sibel sich ein Piercing stechen und sie erfährt von Maren auch einiges über Cahit und auch über seine verstorbene Frau. Während sie nun glücklich ihr Deutschsein auslebt, findet sie auch wieder Zugang zu ihrer türkischen Herkunft. Als sie eines Abends für Cahit und sich ein türkisches Gericht ihrer Mutter kocht, sind der Stolz und die Liebe, mit dem sie dies tut, offensichtlich. Was Sibel nicht erkennt, ist, dass Cahit sich darüber, dass sie sein Leben durcheinander gebracht hat und so sein Lebenswille und Verantwortungsgefühl gegenüber anderen Menschen wieder zurückgekehrt sind, allmählich in sie verliebt – und als sie es erkennt, fühlt sie sich noch nicht bereit dafür. Als sie so weit ist und ihre eigene Liebe zu ihm erkennt, ist es zu spät, denn Cahit hat einen ihrer ehemaligen Liebhaber erschlagen. Nachdem sie einen weiteren Selbstmordversuch begeht, sich aber besinnt und selbst ins Krankenhaus fährt, werden ihr die Konsequenzen klar. Die Boulevardblätter sind voll mit Berichterstattungen über das Eifersuchtsdrama und sie hat Schande über ihre Familie gebracht. Ohne dass sie es ihr gegenüber aussprechen müssen, ist Sibel ihr Verstoß aus dem Familienclan bewusst, sie fürchtet zu Recht, von ihrer Familie umgebracht zu werden. Bei Seref, Cahits Freund, findet sie für eine Nacht Unterschlupf und auch er, der sie für das Unglück seines Freundes verantwortlich macht, sieht nur einen Ausweg für sie: das Land zu verlassen. Bevor sie dies tut und den ewigen Bruch mit ihrer Familie und Deutschland annimmt, verabschiedet sie sich heimlich von ihrer Mutter, von der sie weiß, dass diese sie immer tief im Herzen lieben wird und besucht Cahit im Gefängnis. Voller Trauer versichert sie ihm, auf ihn zu warten. Als sie in Istanbul bei Selma ist, durchläuft auch sie einen Maskenwechsel. Sie trägt ihr bislang langes Haar, das auch Ausdruck ihrer Weiblichkeit war und für den Wunsch stand, diese Weiblichkeit auszuprobieren, nun kurz geschnitten – symbolisch für die Beschneidung, die ihr eigenes Leben erfahren hat. In Istanbul entgleist Sibel völlig. Ihre Beziehung zu Selma zerbricht völlig, Selmas Versuch, ihr mit vernünftigem Rückhalt und Struktur über eine Arbeit den Weg in ein neues Leben zu eröffnen, scheitert. Sibels Verzweiflung und Exzessivität, die

immer mehr zunehmen, gipfeln in ihrer Vergewaltigung. Als sie kurz darauf von türkischen Männern angemacht wird und sie, obwohl sie schon blutig zusammengeschlagen am Boden liegt, sich immer wieder aufrappelt und diese provoziert und schließlich niedergestochen wird, kann als Zeichen ihrer neuerlichen Todessehnsucht gedeutet werden. Sie vermag den Schmerz in sich nicht mehr zu ertragen. Zu Ende des Films scheint sie gefestigt. Ihre Leidenschaft und auch ihre Liebe zu Cahit sind nach wie vor in ihr, aus dem Wissen heraus, dass diese Liebe ihr allerdings nur Unglück und viele Narben gebracht hat und auch aus Dankbarkeit gegenüber ihrem Freund für die Rettung und wegen dem Verantwortungsgefühl für ihre Tochter, das ihr keine egoistische Entscheidung mehr erlaubt, begleitet sie Cahit nicht nach Mersin. Sie wählt ein Leben, das vielleicht nicht so viel an Emotion bietet, dafür aber Sicherheit, die ihr eine wichtige Stütze geworden ist.

Die Figur der Sibel ist mit der Laienschauspielerin Sibel Kekilli besetzt, in einem deutschlandweiten Casting setzt sie sich gegen 350 Mitbewerberinnen durch. Akin empfindet das Zusammenspiel zwischen der Amateurin und dem „türkischen Kinski“ als sehr spannend. Über die chronologische Drehweise erkennt er überdies die Sicherheit, die Kekilli von Szene zu Szene gewinnt, eine Sicherheit, die einhergeht mit ihrer Wandlung der unterdrückten Tochter zur selbstbewussten jungen Frau im Film. Die Entscheidung, eine Laiendarstellerin zu besetzen, stützt sich unter anderem darauf, dass Akin die Chance haben wollte, in völliger Freiheit zu inszenieren und er der Meinung war, kaum eine junge, etablierte türkische Schauspielerin zu finden, die sich vor der Kamera auch nackt zeigt.<sup>840</sup>

Wie sehr Kekilli, selbst Tochter der zweiten Generation, sich in ihrer Rolle wiedererkennt, zeigt folgender Interview-Ausschnitt:

*„Natürlich. Es geht um den Konflikt zwischen der zweiten und dritten Generation von Türken in Deutschland, zwischen Eltern und ihren Töchtern. Die Familie des Mädchens ist nicht radikal muslimisch eingestellt – es darf Make-up tragen, ohne Kopftuch herumlaufen, es hat sogar einen Beruf erlernen dürfen -, aber das reicht dem Mädchen nicht. Sie sieht ja, wie die deutschen Mädchen leben, und das will sie auch. Es geht um Freiheit. Und darum, dass es dann doch nicht alles ist, wenn man sich diese Freiheit erkämpft hat.“<sup>841</sup>*

Die Vergangenheit Kekillis – sie hatte in einschlägigen Produktionen mitgewirkt – war allerdings kein Kriterium, sie zu besetzen. Produzenten wie Regisseur wussten darüber im

<sup>840</sup> Vgl. Fatih Akin: aus dem Audiokommentar zu „Gegen die Wand“.

<sup>841</sup> Adjordan, Johanna: Sibel Kekilli im Interview - Es ist mein Leben, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 22.02.2004, Nr. 8, S. 19.

Vorfeld, es wurde allerdings vereinbart, darüber Stillschweigen zu bewahren. Dass diese Vergangenheit dennoch in einer Hetzkampagne ausgegraben wurde, ist in erster Linie der „Bild“-Zeitung zu verdanken. Dass Sibel Kekilli in der Folge analog zum Schicksal Sibels im Zuge dieser Berichterstattung von ihren Eltern verstoßen wurde, ist ein tragisches Detail am Rande.<sup>842</sup>

### **Sibels Vater – Yunus Güner**

Yunus Güner ist ein Einwanderer, der im Zuge der Gastarbeiterbewegung nach Deutschland gekommen ist. Aus Angst, den Bezug zu seinen kulturellen Wurzeln zu verlieren und weil ihm diese Ehrvorstellungen aus seiner Sozialisation die einzig bekannten sind, ist sein Haus und seine Familie stark traditionell geprägt. Türkisch ist die Familiensprache, die auch zu keiner Zeit abgelegt wird. Bei seinem Sohn Yilmaz ist es ihm gelungen, diese Werte an ihn weiter zu geben, seine Tochter hingegen fühlt sich mehr zwischen den Kulturen gefangen und das kann der Vater nicht verstehen, er sieht das als Schande und gibt die Schuld dafür seiner Frau, meint, sie hätte die Tochter verzogen. Als seine Tochter nach dem ihm unverständlichen, unehrenhaften Selbstmordversuch Cahit heiraten will, stimmt er, allein wegen der türkischen Herkunft Cahits und da seine Tochter sich devot erweist, zu und hofft, dass seine Tochter so den einzig richtigen Weg, nämlich seinen, gehen wird und dieser türkische Mann ihr Grenzen setzen wird, welche in ihrem Elterhaus nicht mehr greifen. Als er aus der Zeitung von den Vorfällen erfährt, interessieren ihn die Gründe nicht und er verstößt seine Tochter, indem er alle Bilder von ihr verbrennt. Die Tränen, die dabei seine Wangen herunter laufen, zeugen zwar von seiner Trauer darüber, dennoch kann er sich nicht aus seinem moralischen Ehr-Konzept befreien. Wenngleich er die Familie patriarchalisch geprägt hat, hat er die Position des Familienoberhauptes bereits an seinen Sohn Yilmaz übergeben.

### **Sibels Mutter – Birsen Güner**

Ihre Mutter ist Sibels Motivation in der Scheinehe zu Cahit eine Kompromisslösung zu suchen, da sie den Kontakt zu ihr nicht verlieren will. Wäre diese Frau nicht, hätte Sibel den Ausbruch aus der Familie schon früher und auf einem anderen Weg gesucht.

Birsen Güner lebt in der Familie in der ihr zugewiesenen Rolle als untergeordnete Frau, die sich nach außen auch nicht dagegen wehrt. Allerdings hat sie ein wesentlich entspannteres

---

<sup>842</sup> Vgl. Fatih Akin: aus dem Audiokommentar zu „*Gegen die Wand*“ sowie Adjordan, 2004, S. 19.

Verhältnis zu ihrer Tochter als der Rest der Familie und als der Vater noch zögert, ob er Sibel Cahit zur Frau geben soll, unterstützt sie Sibel in ihrer Fürsprache für diese Ehe beim Vater, da sie Sibels Wunsch nach einem Ausbruch nachvollziehen kann und sie zudem die Angst hat, dass Sibel sich sonst erneut etwas antun würde und sie so ihre Tochter verlöre. Sie ist es auch, die versucht, als ihr Mann alle Fotos von Sibel verbrennt, ein paar davon zu retten und so ein bildhaftes Andenken an Sibel zu erhalten. Es gelingt ihr allerdings nicht. Als Sibel sich vor ihrer Abreise in die Türkei von ihrer Mutter heimlich verabschiedet, stößt die Mutter sie auch nicht von sich, sondern hält sie, in dem Wissen, ihre Tochter vermutlich nie wieder zu sehen, lange fest.

Bei den Schauspielern handelt es sich um Aysel Iscan und Demir Gökçöl, auch sie sind in ihrer Paarung ein bekannter Theaterschauspieler und eine Laiendarstellerin. Akin bezeichnet dies wiederum als sehr spannende Konstellation, analog zum Film ergibt sich auch hier eine Einteilung in Rollen von führend und untergeben.<sup>843</sup>

### **Sibels Bruder – Yilmaz Güner**

Yilmaz hat eine sehr starke Position innerhalb der Familie, sein Vater hat ihm die patriarchalische Führung der Familie bereits übergeben. Auch wenn er perfekt deutsch spricht und so eine gewisse Integration in die deutsche Kultur vollzogen hat, sieht er als seine Aufgabe, die türkischen Traditionen zu bewahren. Aus seiner Sicht der Dinge ist es seine Pflicht, Sibels Ausbruchsversuche zu verurteilen und zu sanktionieren, weswegen er ihr, als er sie in der Vergangenheit beim Händchenhalten mit einem Jungen erwischte, auch zu Recht die Nase gebrochen hat. Der Ehe zwischen Sibel und Cahit steht er zunächst sehr skeptisch gegenüber. Cahits schlechte Türkischkenntnisse lassen ihn zu wenig als einen Vertreter der traditionellen Kultur erscheinen, schließlich erlaubt er es allerdings doch. Als er erkennt, dass Cahit seine Schwester wirklich liebt, freut er sich allerdings ehrlich – vermutlich aber auch aus der Hoffnung heraus, dass Cahit über seine Liebe zu Sibel ihr eine Gegenkraft zu ihren Selbstbestimmungstendenzen bieten wird. Als die Zeitungen über das Eifersuchtsdrama berichten, erzählt er seinen Eltern davon und der Verstoß der Familie wird beschlossen. Zu Recht fürchtet Sibel durch seine Person um ihr Leben, denn er lauert ihr auf der Straße auf und verfolgt sie. Sibel entkommt ihm allerdings und über den Blick, den er ihr voll Trauer und Hass zugleich nachwirft, bleibt es

---

<sup>843</sup> Vgl. Fatih Akin: aus dem Audiokommentar zu „*Gegen die Wand*“.

offen, ob er sie wirklich getötet hätte. Die Auslöschung Sibels in der Familie vollzieht sich über das Verbrennen ihrer Bilder und der Aussage Yilmaz', dass er keine Schwester mehr habe, somit nicht real, sondern symbolisch. Seine Reaktion erscheint Yilmaz als die einzig Richtige, er sieht aus seiner kulturellen Prägung heraus keinen anderen Weg, mit den Geschehnissen umzugehen.

Yilmaz Güner ist im wahren Leben Fatih Akins Bruder Cem Akin. Obwohl er eigentlich im Konsulat arbeitet, spielt er in allen seinen Filmen mit, ist fixer Bestandteil seiner schauspielernden „Zirkusfamilie“.<sup>844</sup>

### **Nico**

Nico, der in der „Zoe-Bar“ hinter der Bar steht, ist mit Cahit bekannt, da dieser darin Stammgast ist. Während er zu Beginn sehr souverän erscheint und Cahit an dem Abend vor seinem Selbstmordversuch nach der Schlägerei zur Räson bringen will, ändert sich sein Charakter in der Folge. Als Sibel offensiv mit ihm flirtet, fühlt er sich geschmeichelt und die beiden verbringen, ohne dass Nico von der Ehe zwischen Cahit und Sibel weiß, eine Nacht miteinander. Als Nico Sibel wieder sehen möchte und diese ihn allerdings mit dem Verweis auf ihren türkischen Ehemann abblitzen lässt, ist er in seiner Eitelkeit gekränkt. Von Maren erfährt er, dass es sich bei besagtem türkischem Ehemann um Cahit handelt. Da er diesen aus seinem Vorwissen über ihn nicht als traditionell türkischen Ehrenmörder einschätzt, provoziert er Cahit, völlig seine Souveränität verlierend. Mit Aussagen, in denen er Sibel als „Hure“ und Cahit als ihren „Zuhälter“ bezeichnet und überdies durch das ganze Lokal schreit, wie viel es denn kosten würde, „*seine türkische Frau in den Arsch zu ficken*“, überschreitet er bei dem zunächst ruhigen Cahit eine menschliche Grenze. Nico wird von Cahit mit einem Schlag im Affekt zum Schweigen gebracht und getötet.

### **Maren**

Maren ist eine selbstbewusste Frau Mitte 30. Sie besitzt einen Frisiersalon und auch ihr Stammlokal ist die „Zoe-Bar“. Sie ist sowohl mit Nico als auch Cahit bekannt, mit Letzterem verbindet sie auch eine lose sexuelle Beziehung, die, auch wenn Maren sich mehr vorstellen könnte, in erster Linie ihrer beider Einsamkeit entspringt. Maren kennt Cahit schon sehr lange, noch aus der Zeit, als Cahit verheiratet und seine verstorbene Frau

---

<sup>844</sup> Vgl. Fatih Akin: aus dem Audiokommentar zu „*Gegen die Wand*“.

Katharina noch am Leben war. Als Sibel in Marens Frisiersalon zu arbeiten beginnt, wird sie für Sibel der Inbegriff einer „coolen, deutschen Frau“, an deren Vorbild sie sich orientiert. In weiterer Folge ist es die Figur der Maren, die die tragische Kettenreaktion auslöst, als sie Nico, wenngleich sie nicht mit einem derart schlimmen Ausgang rechnet, vielleicht aus einer gewissen Schadenfreude und Eifersucht heraus verrät, um wen es sich bei Sibels Ehemann handelt.

### **Seref**

Seref arbeitet gemeinsam mit Cahit in der „Fabrik“ als Gläserabräumer und er mimt beim Heiratsantrag als sein vermeintlicher Onkel den „Ehebürgen“ für Cahit. Wenngleich sich Cahit ständig über seine Ratschläge hinwegsetzt, ist Seref der einzige, dem er erlaubt, mitunter auch eine kritische Meinung zu seinem Handeln zu beziehen. Seref steht sowohl der Scheinheirat als auch Cahits Wunsch, nach seinem Gefängnisaufenthalt zu Sibel zu reisen, skeptisch und ablehnend gegenüber, eigentlich ist er ihm allerdings sein einziger und wirklicher Freund, sodass er ihn in allen Situationen unterstützt – bei Cahits Weggang in die Türkei auch aus eigenem Wunsch heraus auf finanzielle Weise. Selbst wenn er Sibel für das Unglück seines Freundes verantwortlich macht, bietet er ihr für eine Nacht, als sie nicht weiß, wo sie hin soll, Unterschlupf und tröstet sie sogar in ihrer Trauer.

### **Selma**

Was Seref für Cahit ist, ist Selma für Sibel, wenngleich bei ihr neben der Rolle der Vertrauten die der Beschützerin noch ein wenig ausgeprägter ist.

Selma, Sibels bewunderte Cousine, lebt in Istanbul. Für Sibels Heirat reist sie als ihre Trauzeugin nach Hamburg und obwohl Selma ihr einen anderen Weg als eine Heirat aufzeigen will, sich aus der familiären Unterordnung zu befreien, steht sie hinter Sibel. Selma selbst ist geschieden und hat keine Kinder. Wenngleich sie diesen Zustand in manchen Passagen ein wenig bedauert, führt sie ein sehr unabhängiges und erfolgreiches Leben. Sie verfolgt ihr Ziel, in Istanbul ein Hotel zu managen, mit großem Einsatz. Als Sibel nach ihrem Verstoß durch die Familie zu ihr nach Istanbul kommt, ist sie für sie da und versucht, Sibel aufzufangen und ihr über einen strukturierten Alltag den Weg zurück in ein neues Leben zu ebnet, kann aber, da Sibels Verzweiflung so tief sitzt, nicht zu ihr durchdringen. Obwohl Selma der einzige Mensch ist, der noch zu ihr hält, bricht Sibel mit

Selma, indem sie sie in sehr persönlichen Angriffen von sich wegstößt. Nachdem Sibel niedergestochen wird und der Taxifahrer sie ins Krankenhaus bringt, versöhnen sich die beiden vermutlich schnell und Selma wird wieder eine zentrale Figur in Sibels Leben. Als Cahit in Istanbul auftaucht und über sie versucht, Kontakt zu Sibel zu bekommen, stellt sie sich schützend vor Sibels neues Leben, lässt Sibel aber, nur sehr leise an ihr Gewissen und ihre Verantwortung appellierend, ihre eigene Entscheidung treffen

### **Ästhetik und Gestaltung**

Wie auch in der Dramaturgie der oftmalige Bruch in den Sequenzen auffällig ist, setzt sich dieses Spiel mit Brüchen auch in der Gestaltung fort. Kamera und Schnitt verwenden mitunter Stilmittel, die im klassischen Hollywoodkino als Fehler gelten, im Fall von „*Gegen die Wand*“ kann jedoch angenommen werden, dass es sich um bewusst eingesetzte Mittel handelt. So wird Cahit beispielsweise in Sequenz Nr.4, als er völlig zugehöhnt ist und wenige Sekunden später gegen die Wand fährt, über Jump Cuts gezeigt. Diese als Sprung wahrgenommenen Bildübergänge, die Cahits Gesicht teils in Untersicht, teils in Normalperspektive in ähnlichen, aber nicht völlig identen Einstellungsgrößen zeigt, bewirken Irritierung und lassen auf sein Neben-sich-stehen wenige Sekunden vor dem versuchten Suizid schließen. Sequenz Nr.6, jene mit Cahit und dem Doktor im Behandlungszimmer, und Sequenz Nr.8, als Sibels Familie sie im Krankenhaus besucht und sie, von Cahit beobachtet, in der Kantine zusammensitzen, arbeiten beispielsweise mit Achsensprüngen, deren Anwendung über die sich relativ zum Zuschauer zu verändern scheinende Anordnung der Protagonisten und ihrer Blickrichtungen Desorientierung hervorrufen. Im Fall von Cahit und dem Arzt verschwimmt so die Perspektive zwischen dem, wer als Arzt und wer als Patient wahrgenommen wird, in der Kantinenszene soll es vermutlich ausdrücken, in welcher unterschiedlichen Interaktionsverhältnissen Sibel zu den Mitgliedern ihrer Familie steht.

Über diese Stilmittel wird die ansonsten perfekte Illusion einer fremden, filmischen Welt noch in weiteren Szenen gebrochen: in Sequenz Nr.26 wird, als Sibel nach ihrer Hochzeitsnacht mit dem Barkeeper noch im weißen Brautkleid glücklich durch Hamburg geht, Slow Motion eingesetzt. Sequenz Nr.61 zeigt Cahits Albtraum in Istanbul, in dem er in stark überzeichneten Farben seinen Selbstmordversuch über viele Zwischenschnitte, die Sibels Gesicht zeigen, nochmals erlebt, im Zeitraffer.

Die meisten Sequenzen des Films sind mittels Überlappungen miteinander verbunden, dies allerdings in weniger inhaltlicher Überleitung, denn über auditive Elemente. Oft greifen die Sprecherstimmen, Geräusche oder die Musik vor. Der bewusste Einsatz der Musik wurde bereits ausführlich besprochen, in Bezug auf die im Film vorkommenden Nebengeräusche lässt sich feststellen, dass diese zumeist jene der natürlichen Umgebung sind. In der Sequenz am Rummel (Nr.44) sind diese allerdings unterdrückt, hier liegt, wie bereits erwähnt, die Musik auch als inhaltlicher Hinweisgeber über den Bildern. In den Sequenzen Nr.4 und Nr.61 hingegen, beim Aufprall des Autos an der Wand und bei Cahits Traum im Istanbuler Hotel, dominieren diese Geräusche und sind sehr intensiv, immer gefolgt von sehr ruhigen Momenten, die dazu in Kontrast gesetzt werden. Wiederum andere Szenen entfalten ihre Intensität aus dem völligen Verzicht auf auditive Elemente. So ist dies beispielsweise wie bereits an einer anderen Stelle erwähnt in der Vergewaltigungsszene (Nr.55), am Anfang der Liebesszene im Istanbuler Hotelzimmer (Nr.63) oder auch die erste körperliche Annäherung zwischen Sibel und Cahit in Sequenz Nr.41. In Sequenz Nr.61 ist es Cahits eigenes Klavierspiel, das die Wartezeit auf Sibels Anruf überbrückt. Sein Warten wird dabei auch in weiteren überblendeten Szenen, in denen er selbst zu sehen ist, verdeutlicht.

Wenngleich jene Szenen, in denen Cahit mit seinem Wagen gegen die Wand fährt, Sibel sich vor Cahit erneut und in einer schnellen Reaktion mit einer zertrümmerten Bierflasche die Pulsadern aufschneidet und das Blut spritzt, oder als Cahit schließlich Nico im Affekt erschlägt (Nr.4, 12 und 45) sehr rasant sind, nimmt sich die Kamera doch sehr viel Zeit, ihre Figuren und deren Spiel zu entfalten. Häufig geht die Kamera auch sehr nahe an die Gesichter ran, erforscht sie richtiggehend, und wenn sie zwar auch die Hauptprotagonisten bevorzugt, so sind doch auch alle Nebenprotagonisten in langen und sehr nahen Einstellungen zu sehen. Dies mag dafür stehen, dass jede Figur in ihrer Motivation nachvollziehbar sein und Identifikationsmöglichkeiten bereitstellen soll, da jeder der Protagonisten eine Charakterrolle einnimmt. Sehr häufig wechselt die eingenommene Nähe zu den Figuren mit Distanz, sehr häufig auch die durch eine Vielzahl von Einstellungen hohe Auflösung einer Szene mit Purismus. Während so beispielsweise die beiden Sexszenen zwischen Maren und Cahit (Nr.29 und 37) aus einer sehr distanzierten Übersicht in einer einzigen Einstellung aufgenommen sind und ihr Akt mehr als Dialog zwischen zwei einsamen Menschen zu verstehen ist, zeigt er die beiden daraufhin



miteinander im Bett liegend und redend im Close Up in einer zweiten Einstellung (in Nr.29). Im Vergleich dazu ist die Sequenz des Heiratsantrages (Nr.18) sehr dicht und hoch aufgelöst. Wie um keinen Ausdruck zu versäumen, wechselt die Kamera in zahlreichen Schnitten zwischen den einzelnen Gesichtern und auch zwischen Nähe und Distanz. Auch Sequenz Nr.38, in welcher Sibel zuerst kocht und die beiden dann gemeinsam essen, ist stark konterkariert. Während Sibels Kochen in einer Vielzahl von Schnitten, die nah und im Detail die Herstellung des Gerichts zeigen, aufgelöst ist, ist die anschließende Szene des Essens aus einer distanzierten und starren Kameraposition in einer einzigen Einstellung gedreht.

Während die Kamera zumeist also zwischen Nähe und Distanz gegenüber den einzelnen Protagonisten wechselt, dies allerdings fast immer in einer beobachtenden Position, wechselt sie in einigen Szenen auch in den Point of View des jeweiligen Protagonisten. So nimmt die Kamera beispielsweise in Sequenz Nr.32, als Cahit und Sibel in einer Diskothek sind und sie schließlich mit einem Liebhaber für eine Nacht den Club verlässt, in Gegenschnitten zum traurigen Gesicht Cahits subjektiven, Sibel beobachtenden Blick ein. Sequenz Nr.44 setzt Sibels glückliches Gesicht, das ihre Freude über die Erkenntnis der Liebe zu Cahit widerspiegelt, in Bezug zu dem Lebkuchenherz, das sie ihm schenken wird und das sie aus ihrem subjektiven Blick heraus ins Auge fasst.

Bei der Hälfte der Sequenzen handelt es sich um solche, die in der Nacht spielen. Wie auch bereits andere Elemente verstärkt dies den melodramatischen Aspekt des Films um ein Vielfaches. Über den Einsatz nahezu nur natürlicher Lichtquellen, dem Verzicht auf Kamerakräne und -schiene und dem Einsatz der eigenen Kleidung der Schauspieler versucht die ausschließlich profilmische Situation des fiktionalen Films so nahe wie möglich an der Realität zu bleiben.

### **Inhalt und Repräsentation**

Der Erzählzeit der Films (111:08 Minuten – exklusive Vor- und Abspann) steht eine erzählte Zeit von mehreren Jahren gegenüber. In Deutschland werden die beiden Haupt-Protagonisten eingeführt, der Film endet mit ihnen in der Türkei. Die Handlung, auch wenn sie sich über mehrere Jahre zieht, spielt etwa zur Entstehungszeit des Films. Während die Sequenzen 2 bis 4 in leichter Raffung von Cahits Erlebnissen an einem Abend spielen und ihn zu Ende der vierten Sequenz in Selbstmordabsicht gegen die Wand

fahren lassen, dauert die in Deutschland spielende und mit ihrem Kennenlernen beginnende Liebensgeschichte der beiden (Sequenz Nr.5-50) etwa ein Jahr, bis zur dramatischen Wendung des Totschlags an Nico, an. Dieser erzählte Zeitraum lässt sich zum einen an der Jahreszeit und damit an der Kleidung der Protagonisten ablesen, zum anderen gibt Sibel kurz vor dem dramatischen Höhepunkt, als sich schon Liebe zwischen ihnen ablesen lässt, den Verweis, dass sie nun schon ein halbes Jahr verheiratet sind. Diese konkrete Zahl in Gegenrechnung mit ihrem Krankenhausaufenthalt und den Hochzeitsvorbereitungen, lässt auf denselben Zeitraum schließen. Sequenz Nr.52 bis Nr.65 spielen mit Ausnahme der Sequenz Nr.58, in der Cahit aus dem Gefängnis entlassen wird und seine Motivation erklärt, Deutschland zu verlassen, in der Türkei und umfassen einen mehrjährigen Zeitrahmen, davon gezeigt werden allerdings nur die ersten und die letzten Wochen. Diese Zeitrechnung erklärt sich aus Cahits Gefängnisarrest, der bei Totschlag im Affekt etwa fünf Jahre umfassen muss. Die Gegenrechnung aus Sibels Perspektive bestätigt dies. Ihre erste Zeit in Istanbul, die in Sequenz Nr.55 und Nr.56 in einem Höhepunkt mündet, stellen eine Zeit von mehreren Wochen dar. Nach dem Neubeginn ihres Lebens trifft sie Cahit Jahre später wieder und hat eine kleine, etwa drei- bis vierjährige Tochter.

Wenngleich Deutschland sich für beide Protagonisten aus ihrer Sozialisation heraus als eigentlich logischer Lebensraum anbietet, endet der Film damit, dass beide sich in der Türkei befinden. Während sich Sibel ihr Leben in Istanbul bereits aufgebaut hat, wird Cahit dies in Mersin, seinem Heimatdorf, erst noch tun müssen. Die Vermutung, dass auch er nicht mehr nach Deutschland zurückkehren wird, liegt aber dennoch nahe.

Der Antagonismus ihres verlegten Lebensmittelpunktes in die Türkei erklärt sich folgendermaßen: Cahit hat seine türkische kulturelle Prägung nahezu abgelegt, seine Eltern sind tot, mit seiner Schwester in Frankfurt hält er keine familiäre Bindung aufrecht, seine erste Frau war eine Deutsche. Sein Bekanntenkreis besteht aus Deutschen wie Türken, sein Deutsch ist aber wesentlich besser als sein Türkisch, da er dieses „weggeworfen“ hat (Nr. 18). Seine Stammkneipe, die „Zoe-Bar“ spricht genauso wenig wie sein Arbeitsplatz, das Kultur- und Veranstaltungszentrum „Fabrik“, türkisches Zielpublikum an. Die Fabrik steht mit ihrem Weltmusik-Konzertprogramm eher für linksgerichtete Intellektuelle. Cahits Wohnung lässt ihn, bis zur Umgestaltung durch Sibel, mit den Postern an der Wand, als typischen Vertreter der Punk-Generation erscheinen. Generell agiert Cahit aus einer

fatalistischen und anarchischen Position heraus, während Sibel für den Versuch steht, über Kompromisse den Spagat zwischen den Kulturen und den Traditionen zu schaffen.

Sibel ist dem Türkischen wesentlich mehr verhaftet als Cahit. Sie findet sich perfekt in ihrer Mehrsprachigkeit zurecht und setzt beide Sprachen akzentfrei ein. Während in ihrem Elternhaus das Türkische absolut dominiert, lebt sie in der Welt außerhalb, zum Beispiel in ihrer Kommunikation mit Maren ihre deutsche Seite aus. Sibel ist somit im klassischen Dilemma der zweiten Generation verhaftet. Ihr Elternhaus ist streng und traditionellen Werten verhaftet, der Ehrbegriff ist von überaus großer Bedeutung, der Bruder hat eine patriarchalisch dominante Stellung innerhalb der Familie inne. Wenngleich ihre Erziehung doch wieder so frei ist, dass sie Make-up tragen darf und kein Kopftuch anlegen muss, sehnt sie sich nach Selbstbestimmung, die sie durch ihre deutsche Sozialisation kennen gelernt hat. Da sie sich aber auch von ihrer türkischen Prägung nicht ganz freimachen kann – und das vielleicht auch in letzter Konsequenz nicht will – findet sie nach einem Selbstmordversuch in der Heirat mit Cahit eine andere Kompromisslösung, über die sie die familiären wie eigenen Ansprüche subsumieren kann.

Auch die bereits angesprochene Mehrsprachigkeit gilt als Repräsentant, da die Sprache(n) der einzelnen Protagonisten als Identitätsträger fungieren. Während Sibels Eltern nur türkisch sprechen, beherrscht ihr Bruder beide Sprachen ausgezeichnet, indem er aber nahezu nur das Türkische anwendet, präferiert er über die Sprache auch die dahinter stehende Kultur. Während Cahit sein Türkisch einmal als „weggeworfen“ bezeichnet und er damit auch eine Aussage darüber macht, welche geringe Bedeutung sie nur mehr für ihn hat und um wie viel mehr er sich der deutschen Kultur angehörig fühlt, beherrscht Sibel beide und setzt sie in den jeweiligen Kontexten in denen sie sich sozial bewegt, ohne zu überlegen ein. Somit wohnen ihr neben der Sprache auch beide Kulturen inne.

Spannend in Bezug auf die Sprache ist auch Cahits Wechsel ins Englische (Nr.61), als er Selma in Istanbul nach Sibel fragt. Während sie im ersten Teil des Gesprächs auf Türkisch Höflichkeitsfloskeln austauschen, entwickelt sich dieses Gespräch im weiteren Verlauf zu einem Kräfteressen zwischen zwei Menschen, die beide Sibels Bestes im Sinn haben und das zu vertreten glauben. Der Wechsel ins Englische kann hier auf zwei Arten ausgelegt werden: Entweder vertraut Cahit in einem solch elementaren Gespräch für ihn nicht auf seine Kenntnisse des Türkischen oder das Englische steht für die universelle Business-

Sprache, in der sie über Sibels Schicksal verhandeln. In seiner Mehrdeutigkeit erscheint beides als möglich.

Dass große Teile des Films untertitelt sind und türkisch gesprochen wird und dies auch im Kino so gezeigt wurde, deutet auf die Gleichwertigkeit der Kulturen hin. Keiner der beiden soll der Vorzug gegeben werden. Deutsche wie Türken sind gezwungen über Untertitel an dem ihnen fremden Part Anteil zu nehmen, diejenigen, die beide Sprachen beherrschen, haben einen Vorteil.

Die Türkei als filmischer Raum der Handlung steht so für beide Protagonisten als etwas, das sie eigentlich abzulegen versuchen, das sie in der Endsituation des Films aber als ihren neuen Lebensraum für sich sehen, da der filmische Raum Deutschland für sie beide im realen wie symbolischen Sinn für sie ein Ort des Unglücks ist.

Während der in Deutschland handelnde Teil der Geschichte sowohl an öffentlichen wie privaten Räumen spielt und so die Protagonisten in ihrer Vielseitigkeit und teils Zerrissenheit darstellt und auch ihre Wandlung zeigt, so ändert sich das in Istanbul. Sibel wird bis zum dramatischen Höhepunkt nahezu ausschließlich an dunklen, aber weiten und öffentlichen Orten gezeigt, was als symbolisch für ihre Verlorenheit ausgelegt werden kann, so wird ihre Figur in den letzten Szenen des Films ausschließlich in engen und privaten Räumen inszeniert. Dies lässt darauf schließen, dass sie zwar einen Teil ihrer Freiheit eingebüsst hat, sie aber gleichzeitig einen sicheren Platz gefunden hat, den sie trotz ihrer andauernden Leidenschaft nicht für Cahit aufgibt.

Denotativ betrachtet handelt es sich bei „*Gegen die Wand*“ um ein klassisches Melodram, in dessen Verlauf es den beiden Protagonisten bei zwei Versuchen aus Gründen der Ungleichzeitigkeit und einem im Affekt begangenen Verbrechen nicht gelingt, zusammen zu kommen. In seiner konnotativen Dimension entwickelt sich das Melodram aus einem kulturellen Konflikt, der real gesellschaftspolitisch manifestiert ist. Ein Kind der zweiten Generation von Einwanderern scheitert an der Zerreißprobe, sowohl eigenen als auch familiären Ansprüchen wie Wünschen gerecht zu werden, die Kompromisslösung mündet in einem Verbrechen. Einem Verbrechen, begangen vom türkischen Ehemann, das als Ehrenmord angesehen werden könnte, auch wenn es das in diesem Film nicht ist, sondern „nur“ eine Affekthandlung darstellt. Die Konsequenz ist dennoch der Verstoß der Tochter durch die Familie und die Akzeptanz der Familie gegenüber dem begangenen Verbrechen,

sogar das Gutheißen desselbigen. In dieser Sequenz (Nr.47), wie auch bereits in vorangegangenen, zum Beispiel dem Besuch der Familie im Krankenhaus oder beim Heiratsantrag (Nr.8 und Nr.18), wird der Tatbestand aufgegriffen, dass in strengen muslimischen Familien die Frau dem Mann immer noch untergeordnet ist oder die Ehepartner häufig noch von den Eltern ausgesucht werden. Die Zeichnung des strengen traditionellen Elternhauses steht exemplarisch für manche im Zuge der Gastarbeiterbewegung nach Deutschland gekommene Familien, die aus Angst über den Verlust ihrer kulturellen Identität fern von der Heimat noch stärker an ihren Wurzeln und ihrer Prägung festhalten, selbst wenn diese Sitten und Gebräuche in ihrem Herkunftsland schon als überholt gelten. Somit finden jene, die dieses Muster praktizieren, nicht den Anschluss an die neue Gesellschaft, während ihnen zugleich die Entwicklung in ihrer Heimat entgeht, in der sie für ihren in Deutschland gelebten Lebensentwurf als rückständig angesehen werden können. In „*Gegen die Wand*“ stehen die beiden Frauenfiguren Sibel und Selma für dieses Dilemma. Während Selma als selbstbestimmte, aufsteigende Geschäftsfrau in der Metropole Istanbul, westlich im Sinne Atatürks, gezeichnet wird, trägt Sibel vor ihrem Ausbruch in ihrer Rolle die Funktion der unterdrückten Tochter einer streng-patriarchalischen, türkischen Familie in Hamburg - wenngleich sich dies nicht pauschal verallgemeinern lässt. Während Sibel, die über ihre deutsche Sozialisation sich in Hamburg zuhause und deutschen Werten verhaftet fühlt und diese auszuleben für sich beansprucht, verlangen ihre Eltern über die eigene Entwurzelung von ihr eine Entscheidung zwischen zwei Kulturen zu treffen, anstatt ihr zu erlauben, in und mit zwei Kulturen zu leben. Dies bestätigt sich auch dadurch, dass Sibels Eltern schließlich in die Heirat mit Cahit, der ihnen ein völlig Fremder ist, einwilligen, einzig aus dem Grund heraus, dass er türkischer Herkunft ist.

Eine weitere starke Repräsentation besteht im Ehrbegriff, der innerhalb der türkischen Kultur eine wichtige Komponente darstellt. Wird dieser schon in Sequenz Nr.8, als die Familie Sibel im Krankenhaus besucht und ihren Selbstmordversuch als „*Schande*“ bezeichnet, angedeutet, so dominiert er auch die Sequenz Nr.35, als Sibel und Cahit zu Besuch bei ihrem Bruder Yilmaz sind. In seiner Darstellung liegt allerdings ein Bruch, der die Doppelmoral dieses Begriffs anprangert. Während die Frauen in einem Zimmer Tee trinken und sich über ihre Männer unterhalten, spielen die Männer in einem anderen Raum ein Brettspiel. Dabei unterhalten sie sich über ihre Bordellbesuche, geben voreinander

damit an und laden Cahit ein, doch einmal mit ihnen mitzukommen. Als Cahit daraufhin seinem Schwager und seinen Freunden die Frage stellt, warum sie eigentlich nicht ihre eigenen Frauen ficken, eskaliert die Situation beinahe, die Männer erwidern, dass Cahit „*das Wort ficken nie wieder im Zusammenhang mit ihren Ehefrauen*“ erwähnen soll. Die Empörung der Männer in dieser Szene soll ihren Respekt vor ihren Ehefrauen demonstrieren, ein Respekt, den sie durch das Gespräch zuvor mit Heuchelei untergraben. Verstärkt wird diese Doppelmoral noch durch eine Information aus Sequenz Nr.11. Hierin erzählt Sibel Cahit, dass ihr Bruder ihr einmal die Nase gebrochen hat, als er sie beim Händchenhalten erwischt hat. Während diese türkischen Männer nun also ins Bordell gehen und damit prahlen, erlauben sie ihren weiblichen Familienmitgliedern nicht einmal, in der Öffentlichkeit Händchen zu halten. Durch den Busfahrer in Sequenz Nr.12 bekommt die Bedeutung des Ehrbegriffs eine neue Dimension. Der Busfahrer, der das Gespräch zwischen Sibel und Cahit über die Scheinheirat mitbekommen hat, wirft die beiden aus dem Bus, bezeichnet sie als „*gottlose Hunde*“, für die er in seinem Bus keinen Platz hat, da Sibels Vorhaben nicht seinem Begriff von Ehre und Moral entspricht. Damit wird Sibels Dilemma aus der innerfamiliären Dimension herausgenommen und auf Landsleute verallgemeinert. Als Cahit nach seinem Gefängnisaufenthalt Yilmaz besucht (Nr.58) und fragt, wo er seine Schwester findet, antwortet Yilmaz, dass er keine Schwester mehr habe, was Cahit mit den Worten kommentiert, sie hätten doch die gleiche Mutter und ihn fragt, wie es denn seiner Mutter damit gehe. Yilmaz Gegenaussage „*Wir mussten unsere Ehre retten. Das verstehst du doch!*“, wird von Cahit zynisch entgegnet: „*Und, habt ihr sie gerettet, eure Ehre?*“ Cahits Zynismus in dieser Szene übt Kritik an einem überholten Ehrbegriff, seine Position als Türke, der sich gewissermaßen in die deutsche Kultur integriert hat, erlaubt ihm einen anderen Blickwinkel auf den Ehrbegriff traditionsverhafteter Türken zu werfen und sich davon zu distanzieren. Wenn er von „*eurer Ehre*“ spricht, meint er damit nicht „*seine Ehre*.“

In einer Szene spielt Sibel selbst mit dem Ehrbegriff und verwendet ihn für ihre Zwecke (Nr. 43): Als Nico, mit dem sie eine Nacht verbracht hat, sie vor Marens Friseurladen abfangen will um sie wieder zu sehen, spielt sie mit dem Stereotyp einer verheirateten türkischen Frau. „*Lass die Finger von mir! Ich bin ne verheiratete Frau. Ich bin ne verheiratete türkische Frau und wenn du mir zu nahe kommst, bring dein Mann dich um!*“ Mit diesen Worten gelingt es ihr, den unliebsamen Verehrer in die Flucht zu

schlagen, der, da solche Dinge tatsächlich immer wieder und immer noch passieren, Sibel ernst nimmt. Nicos Beleidigungen, die sich am Unglücksabend gegen Cahit richten (Nr.45), lassen darauf schließen, dass Nico, der eben erst erfahren hat, dass es sich bei besagtem Ehemann um Cahit handelt, Cahit nicht als einen solchermaßen patriarchalischen Ehemann empfindet, wie Sibel ihn ausgegeben hat. Als Nico nicht auf Cahits Versuche, ihn zum Schweigen zu bringen, reagiert, erschlägt er ihn mit einem Aschenbecher. Diese Tat erscheint im Film als Kurzschlusshandlung, als Totschlag im Affekt und kann nicht als Ehrenmord im Sinne einer stereotypen Kulturzuschreibung interpretiert werden.

Während der Film zum einen nicht mit Kritik an gewissen Aspekten der türkischen Kultur spart – wie eben der bereits erwähnten Unterdrückung der Frau oder der überholten und doppelmoralischen Auslegung des Ehrbegriffs, so wirft er auch vielerlei positive Perspektiven auf sie.

So zeigt sich dies unter anderem im Verständnis des Aufrechterhaltens gewisser Traditionen und dem Respekt und der Höflichkeit der jüngeren gegenüber der älteren Generation. Deutlich wird dies in Sequenz Nr.17 und Nr.18, als Cahit und Seref sich im Friseursalon für den darauf folgenden Heiratsantrag zurechtmachen lassen und den Antragsgang zu Sibels Familie auch mit einem Geschenk in der Hand antreten. Auch wenn es sich bei der Tatsache, dass Seref als Cahits Onkel und als männliches, vertretendes Familienmitglied den Brautwerber und Ehebürgen spielt, um eine Lüge handelt, so bringt Cahit in diesen Szenen der türkischen Tradition von Sibels Familie Respekt entgegen. Seref und er orientieren sich an den Regeln und Konventionen des Brautwerbezeremoniells und als Sibels Vater schließlich einwilligt, küsst Cahit seinem Schwiegervater die Hand und führt sie dann an seine Stirn, was als Zeichen des Respekts gegenüber Älteren gilt.

In der Kochszene (in Nr.38) wirft Sibel selbst eine liebevolle Perspektive auf ihre Erziehung. Sie kocht für Cahit und sich ein traditionelles Gericht, das sie von ihrer Mutter gelernt hat. Die gesamte Szene ist in Großeinstellungen gedreht, die Kamera verfolgt den Kochprozess über Details auf die Zutaten und die arbeitenden Hände, wodurch die Szene auch durch die Untermalung des türkischen Liedes von Sezen Aksu, das selbst vom Kochen und Essen handelt, eine große Sinnlichkeit und positive Konnotation entwickelt.

## 4.2 Die Komödie: „*Evet, ich will*“

Bei „*Evet, ich will*“ handelt es sich zugleich um eine Tragikkomödie wie auch um einen Episodenfilm. Mehrere Liebesgeschichten sind über diverse Verknüpfungen miteinander verwoben, alle handeln vom Motiv des Heiratens.

Gerahmt wird der Film von einem alten, abgeklärten Ehepaar, das einen Brautmodenladen führt. Mit ihnen beginnt die Geschichte und mit ihnen endet sie auch – und nebenher liest die Frau noch im Kaffeesatz und hält für einige Protagonisten des Films so manche Weisheit parat.

Zwei der Protagonisten, Günay und Coskun, sind Radiomoderatoren. Über die Dauer der sich entfaltenden Geschichten haben sie in ihrer Anrufer-Sendung ein Special: Sie sind auf der Suche nach dem schönsten Heiratsantrag ihrer Hörer. Über vielerlei Szenen verknüpft diese Radiosendung, oft passiv, dann wieder sehr aktiv, die einzelnen Handlungsstränge.

Ein Berliner Hochhaus stellt nicht nur inhaltlich, sondern auch über einen Ort eine Verbindung zwischen den einzelnen Geschichten her, denn in ihm wohnen alle weiblichen Protagonisten:

An ihrem vierten Jahrestag überrascht Coskun seine Freundin Günay mit der Frage, ob sie mit ihm gemeinsam Enkelkinder bekommen möchte, da er sie liebt wie die Franzosen ihr Baguette, die Japaner ihr Sushi und die Deutsch-Türken ihren Döner. Günay will. Doch ihre beiden Familien stehen ihrem Glück im Weg. Und so droht der Radiomoderator und kurdische Metzgersohn Coskun seiner Familie damit, sich die Hand abzuhacken, wenn er seine deutsch-türkische Freundin nicht heiraten darf. Deren Vater Kadir wiederum würde sich eher die Hand abhacken, als seine frei erzogene Tochter einem Mann mit gläubiger Familie zur Frau zu geben. Der Heiratsantrag gerät zum Desaster und der eigentlich freigeistige Vater sperrt seine Tochter schließlich sogar in der Wohnung ein. So bleibt Coskun nur die traditionelle Lösung des Problems: Er muss die Braut entführen, woraufhin es, nach der Ausführung, zum Bruch zwischen Kadir und Günay kommt. Erst als Kadir sich darauf besinnt, wie schwierig es damals für ihn war, bei seinen Eltern eine Deutsche als seine Frau durchzusetzen, versöhnen sich die beiden und Kadir besucht Coskuns Vater mit der Bitte, erneut auf einen Antrag bei ihm vorbeizukommen. Bei diesem Besuch geraten sie fast wieder in Streit über die Frage, ob die zu erwartenden Enkelkinder türkisch



oder kurdisch als erstes lernen. Sie finden eine Einigung darin, dass die Kinder vorrangig deutsch lernen sollten, damit sie es eines Tages besser sprechen als sie selbst.

Dirk und Özlem, beide Jurastudenten, sind seit einem Jahr zusammen und auch sie wollen den Bund fürs Leben schließen. Allerdings halten Dirks liberale Eltern, Helga und Lüder, grundsätzlich nichts vom Heiraten, praktizieren sie doch selbst seit Jahren die „Ehe ohne Trauschein“. So kostet es Dirk einiges an Überredungskunst, seine Eltern zu dem traditionellen Brautwerbegespräch zu Özlems Familie zu bringen – bei dem seine Eltern, aus ihrem liberalen Bemühen heraus, interkulturell alles richtig zu machen, so einiges gar nicht richtig machen. Für Özlems Eltern wäre diese Verbindung kein Problem. Einzige Voraussetzung: Dirk muss zum Islam konvertieren und beschneiden lassen sollte er sich eigentlich auch. Als die beiden am Ende heiraten, spricht Dirk immerhin schon zwei Worte türkisch und er hat vor, noch mehr zu lernen. Und nicht nur Dirk, sondern auch Lüder ist beschnitten und es stellt sich heraus, dass Lüder, dessen Helga auf der Hochzeit einen Bauchtanz vorführt, eigentlich selbst sehr gern geheiratet hätte.

Der hübsche Kfz-Mechaniker Emrah will heiraten. Sein Problem: seine Auserwählte ist ein deutscher Mann! Er hat keine Idee, wie er dies seiner Familie beibringen soll, die grade seine Hochzeit mit einem türkischen Mädchen, Nursel, plant. Bis sein Freund Tim ihm kurzerhand selbst einen Heiratsantrag macht und beginnt, aktive Coming-Out-Hilfe zu leisten. Weil Emrah sein Outing sehr zögerlich angeht, dauert es bis zum offiziellen familiären Heiratsantrag bei Nursel, dass er es schafft, sich seiner Familie zu erklären – und schließlich sind die beiden türkischen Familien an diesem Nachmittag nicht nur mit Emrahs Homosexualität konfrontiert, sondern zugleich mit der Schwangerschaft Nursels, die vom farbigen Amerikaner Eric ein Kind erwartet. Nursels Geschichte wird nicht endgültig aufgelöst, ihr fröhliches Tanzen auf Özlems Hochzeit lässt aber darauf schließen, dass auch diese einen glücklichen Ausgang nimmt. Emrahs Familie kann seine Homosexualität zunächst nur schwer verkraften, sein Großvater rät ihm sogar, dieses „kaputte Organ“ operieren zu lassen. Unter gewissen Auflagen, wie, dass unter anderem kein Türke und kein Kurde davon erfahren darf – „Autos und Schwule“, das geht nach seinem Vater nämlich gar nicht – akzeptieren sie seine Homosexualität schließlich.

Der Türke Salih hingegen will gar nicht heiraten. Zumindest nicht, bevor er eine außerordentlich hübsche Braut gefunden hat. Und eigentlich gefällt ihm die Tochter des Bürgermeisters in seinem anatolischen Dorf ohnehin sehr gut, nur ist er auf Grund mangelnden Vermögens nicht der richtige Kandidat für sie. Die Zeit drängt: Um eine Aufenthaltsgenehmigung zu bekommen, muss er heiraten - und das so schnell wie möglich, denn sein Visum läuft demnächst aus und in der Türkei wartet seine Familie darauf, ihm bald folgen zu können. Während Salih eindringlich auf einen baldigen Eintritt der Türkei in die EU hofft und diesbezüglich auch zu Allah betet, setzt die Verwandtschaft ihn gewaltig unter Druck. Salih tritt die Rückreise in die Türkei an, ohne Braut, dafür aber um ein Auto reicher, das er über ein Rubbelspiel an deutscher Schokolade für seinen mittlerweile verstorbenen Großvater gewonnen hat.

Die schüchterne und romantische Steuerfachgehilfin Sülbiye hatte noch nie einen Freund, würde aber sehr gerne heiraten. Doch selbst ihre Eltern haben nicht mehr allzu viel Hoffnung, ihre Tochter noch unter die Haube zu bringen, denn Sülbiye ist schon 38 Jahre alt und von der Natur nicht gerade mit Schönheit gesegnet. Als Salih über Vermittlungen durch eine „Kupplerin“ bei Sülbiyes Familie auf einen Heiratsantrag vorbeikommt, stehen die Zeichen zunächst auf Hochzeit, doch Salih findet Sülbiye nicht hübsch genug und Sülbiye, die seinen Plan einer Scheinheirat durchschaut, hält ihn sich mit einer exorbitant hohen Forderung als Entgelt dafür gekränkt vom Leib. Anstatt sich darauf einzulassen, erfindet sie lieber in ihrer Fantasie romantische Geschichten und gewinnt so auch das Radiospecial um den schönsten Heiratsantrag. Und wenngleich sie Boskin, einen Freund von Coskun und Günay, ihrer Nachbarin, der ehrliches Interesse an ihr hat, auch ständig aus ihrer Schüchternheit heraus abblitzen lässt, kann sie diese bei Özlems Hochzeit schließlich doch ablegen und die beiden erleben ein ungewöhnliches und viel versprechendes erstes Date.

#### **4.2.1 Begründung der Filmauswahl**

Eine geeignete Komödie zu finden, gestaltete sich schwieriger, als bei der lange zurückliegenden Formulierung des Arbeitstitels der vorliegenden Arbeit gedacht – denn es gibt sie gar nicht so zahlreich bzw. stammen viele der aktuellen deutsch-türkischen Komödien, zum Beispiel „*Kebab Connection*“ oder „*Süperseks*“, von deutschen

Regisseuren. Bereits vor dem offiziellen Kinostart an eine Kopie von „*Evet, ich will*“ zu gelangen, einem Film, der sich wie im Folgenden erläutert, als hervorragender Untersuchungsgegenstand erweist, darf demnach eine Verkettung von glücklichen Zufällen genannt werden – dem Regisseur und seiner frisch angetrauten Frau, sei an dieser Stelle von Herzen für die Bereitstellung und ihr Vertrauen gedankt.

„*Evet, ich will*“ impliziert interkulturelle Motive schon in seinem Titel. „Evet“ steht auf türkisch für „Ja“ und es komplettiert das deutsche „Ich will“. Die episodische Tragikkomödie versucht am Motiv des Heiratens, zwischen neben- und miteinander lebenden Kulturen eine Brücke zu schlagen. Unter Zuhilfenahme zahlreicher augenzwinkernd vermittelter Klischees und Stereotypen auf allen Seiten, versucht der Film, scheinbar unvereinbare Gegensätze und unüberbrückbare Hürden miteinander in Einklang zu bringen, ohne dabei moralisierend zu sein. Neben deutsch-türkischen oder kurdisch-türkischen Geschichten wird auch der Konflikt zwischen strengen und liberalen Muslimen oder das über kulturelle Grenzen wirkende Thema der Homosexualität aufgegriffen. Die Aktualität des Films zeigt sich auch in der gesellschaftlichen Brisanz seiner weiteren angesprochenen Aspekte. Scheinheirat, Kopftuch oder der EU-Beitritt der Türkei finden Erwähnung.

Die einzelnen Episoden bieten in ihren Motiven eigentlich auch ausreichend Stoff für Melodramen, die ihnen zugrunde liegende Tragik und der Ernst, mit dem sie auf nie platt-humorische Weise in einem glücklichen Ausgang aufgelöst werden, begründen die Filmwahl auch nach der Genredefinition.

Aus der Intention des Regisseurs richtet sich der Film an die oft separat betrachteten und getrennt angesprochenen Zielgruppen der Deutschen wie deutschen Türken. Zeitgleich mit dem deutschen Kinostart ist auch eine Auswertung des Films in der Türkei geplant.

## 4.2.2 Filmdaten<sup>845</sup>

### *Cast*

Coskun	Tim Seyfi
Günay	Idil Üner
Kadir	Vedat Erincin
Lüder	Heinrich Schafmeister
Helga	Ingeborg Westphal
Özlem	Lale Yavas
Dirk	Oliver Korittke
Tim	Mickey Hardt
Emrah	Eralp Uzun
Salih	Mürüz Yolcu
Sülbiye	Hülya Duyae
Sowie: Sinan Akkus, Aykut Kayacik, Pinar Erincin, Dieter Landuris, Sükriye Dönmez, Erden Alkan, Emine Sevgi Özdamar u.a.	

### *Crew*

Regie	Sinan Akkus
Drehbuch	Sinan Akkus
Kamera	Peter Nix
Schnitt	Renata Salazar-Ivancan
Kostüme	Viola Völk
Ton	Moritz Hoffmeister
Produzenten	Jörg Höhne
	Claudius Lohmann
	Nikolaus Lohmann
	Gudrun Ruzicková-Steiner
Koproduzenten	Tilo Seiffert
Casting	Emrah Ertem
Länge	90 Minuten
Sprache	Deutsch, Türkisch, Englisch
Technisches	Farbe, 1,85 : 1, 35mm, DTS
Drehorte	Deutschland, Berlin
An der Produktion beteiligte Firmen	Cinemendo
	LUNA-Film GmbH
Premierendatum	15.11.2008 (Kinofest Lünen)
Kinostart	Oktober 2009 deutschlandweit

<sup>845</sup> <http://www.imdb.de/title/tt1176933/maindetails> (Stand: 27.06.2009)

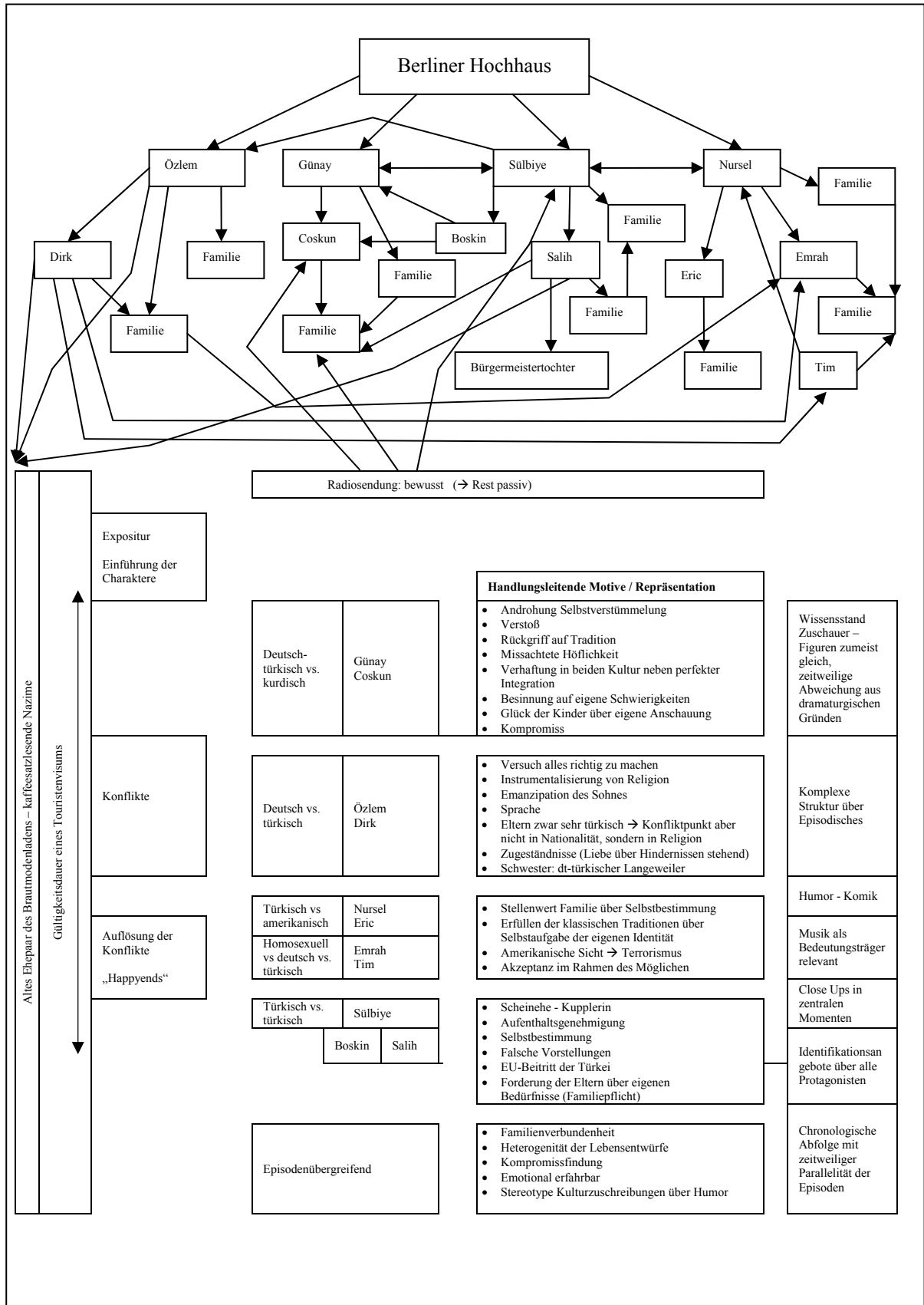
### 4.2.3 Der Regisseur: Sinan Akkuş

Sinan Akkuş wird 1970 in Erzincan in der Türkei geboren. 1973 kommt er mit seiner Familie nach Deutschland in die Stadt Kassel. Im Jahre 1992 absolviert er dort die allgemeine Hochschulreife. Bereits während dieser Zeit arbeitet er am Theater mit. Von 1988 bis 1998 ist er sowohl als Schauspieler als auch im Bereich Regie tätig. 1992 beginnt Sinan Akkuş mit seinem Studium. Zuerst studiert er für 2 Jahre Philosophie und Germanistik, 1994 verlegt er sich auf das Studium der Visuellen Kommunikation. Zudem jobbt er bei einer Filmproduktionsfirma, wo er das Handwerk der Kamera, des Schnitts und der Konzeption lernt. Ein Austauschsemester verbringt er in Kuba, wo er die „Escuela international de Cine y TV“ besucht. Seit 1998 lebt Sinan Akkuş in Köln. Seinen Abschluss an der Hochschule der bildenden Künste mit dem Schwerpunkt „Film und Fernsehen“ in Kassel macht er im Jahr 2000. Sinan Akkuş dreht zu Beginn vor allem Kurzfilme, die hier in einer Auswahl erwähnt werden.

Bei dem Kurzfilm „*Zeig Dich*“ (1997) schreibt Sinan Akkuş das Drehbuch und führt zusätzlich Regie, er wird mit dem „Prädikat: Wertvoll“ der Filmbewertungsstelle Wiesbaden ausgezeichnet. Für „*Sevda heißt Liebe*“ (2000) schreibt Sinan Akkuş ebenfalls das Drehbuch und führt Regie. Der Film erhält den 1. Platz des Publikumspreises des internationalen Kurzfilmfestivals „short cuts cologne“ sowie den Kurzfilmpreis der „Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung“. Im Jahr 2002 sammelt Sinan Akkuş mit seinem Werk „*Lassie*“, bei dem er für Drehbuch und Regie zuständig ist, mehrere Preise ein: unter anderem den 1. Platz des Publikumspreises im Rahmen des „Kinofests Lünen“ und abermals den 1. Platz des Publikumspreises des internationalen Kurzfilmfestivals „short cuts cologne“. 2008 dreht Sinan Akkuş mit „*Evet, ich will*“ seinen ersten abendfüllenden Film. Obwohl dieser erst im Herbst 2009 in die deutschen und auch türkischen Kinos kommt, erhält Akkuş bereits im Vorfeld einige Preise auf einschlägigen Festivals, so zum Beispiel den Publikumspreis 2009 beim Festival „Berlin & Beyond“ in San Francisco. Akkuş ist nicht nur als Regisseur und Drehbuchautor tätig, sondern hat sich auch bereits im Schauspielbereich versucht. So hat er in der ersten Staffel der PRO7-Serie „*Stromberg*“ den türkischen Bereichsleiter Sinan Turculu dargestellt, in „*Evet, ich will*“ ist er in einer kleinen Nebenrolle zu sehen.

### 4.3.4 Filmanalyse

Abbildung 2: Handlungsmodell „Evet, ich will“



## Narration und Dramaturgie

„*Evet, ich will*“ besteht aus der klassischen Dreiteilung von Expositur, Konflikt und Auflösung, in allerdings episodischer Form.

Vorspann (bereits mit Bezug auf den Film)
<b>1. Akt</b> (Nr. 1 – Nr. 11: 01:42 – 12:13)
<b>2. Akt</b> (Nr. 12 – Nr. 64: 12:13 – 70:28)
<b>3. Akt</b> (Nr. 65 – Nr. 80: 70:28 – 90:03)
Abspann (Produktionsinformationen, Cast, Crew)

Die Struktur der einzelnen Beziehungen untereinander ist dadurch zum Teil sehr komplex. Daher leitet der Film die Handlung nicht lange ein, sondern startet über vielerlei Anfangshinweise, direkt mit der Vorstellung des zentralen Motivs: dem Heiraten. Der Titel, das bilinguale „*Evet, ich will*“, das die meistvernommene Aussage bei Heiratsanträgen und Trauungen ist, ist der erste Hinweis darauf, im Vorspann, der ein wenig an eine Hochzeitseinladungskarte erinnert, folgen weitere. Der Vorspann läuft nicht, wie es eher klassisch ist, von oben nach unten durchs Bild, sondern horizontal von links nach rechts. Auf auditiver Grundlage des sich in vielen folgenden Szenen wiederholenden Musikstücks, dem Thema, sind auf beigem Hintergrund die Namen der Darsteller eingeblendet. In einfacher graphischer Form finden sich zudem aneinander gehängte Zeichnungen von Umrissen Berliner Bauwerke gepaart mit blumenhaften Ornamenten in schwarz. Auf diesen sind in bildhafter Darstellung unterschiedliche Versatzstücke zu sehen, die dem Film vorgreifen und als eine Art Inhaltsverzeichnis fungieren, zum Beispiel eine Batman-Maske, ein Hackbeil, ein Hochzeitstortenaufsteckbrautpaar, ein Polaroid-Foto, Rosenblätter, Geldscheine und am Ende eine schöne, alte Kaffeetasse mit Kaffeesatz. Dieser Kaffeesatz als letztes Motiv des Vorspanns leitet direkt in den ersten Akt der Filmhandlung über.

„*Es wird eine Hochzeit geben*“ ist der erste gesprochene Satz des Films, formuliert von Nazime, der Kaffeesatzleserin und Besitzerin eines Brautmodenladens. Dirk und Özlem, sind das Paar, das ihre Kundschaft darstellt. Die beiden Jurastudenten sind sehr verliebt und seit über einem Jahr zusammen. Die Heirat zwischen ihnen scheint beschlossene

Sache zu sein, nur Dirk wirkt noch ein wenig zögerlich, da seine Eltern liberale Freigeister sind und von der Ehe nicht viel halten, weswegen sie ihr Zusammenleben auch ohne Trauschein praktizieren. Die Tatsache, dass Özlem Türkin und Dirk Deutscher ist, wirkt weniger wie ein Problem. Nachdem Coskun und Günay, die beiden Radiomoderatoren, als Paar eingeführt worden sind, folgt in der vierten Sequenz der Heiratsantrag zwischen ihnen, der glücklich bejaht wird. Kurz darauf folgt die Erklärung des möglichen Konflikts, der allerdings noch nicht wirklich ausbricht: Coskun ist der Sohn gläubiger Kurden, Günay die Tochter eines freigeistigen Türken und einer Deutschen. In der Folge werden der türkische Automechaniker Emrah und der deutsche Student Tim als Paar eingeführt, Tims Heiratsantrag am Emrah (Nr. 9) und dessen Reaktion, dass er seinen Freund zwar sehr liebe, aber Angst vor einem Outing habe, zeigt den möglichen Konfliktraum auf. Mit Salih, der mit einem Touristenvisum nach Deutschland einreist und von dem der Zuschauer erfährt, dass er von seinen Eltern hierher geschickt wurde, um mit der Hilfe seines Onkels eine Frau zu finden, damit sie ihm folgen können, ist die Expositur abgeschlossen.

Im zweiten Akt, in dem noch zusätzliche Figuren dazu kommen (zum Beispiel Sülbiye) bzw. solche, die bislang nur Funktionsrollen übernommen hatten (zum Beispiel Boskin), nun in Handlungsrollen übergeführt werden, brechen die Konflikte aus.

Als Coskuns Familie sich nur widerstrebend zum traditionellen Heiratsantrag zu Günays Vater Kadir begibt, schlägt dieser der Familie zunächst entgegen aller Höflichkeit die Tür vor der Nase wieder zu. Als diese entrüstet das Haus verlassen wollen, holt Coskun eine Waffe heraus und wiederholt dies, als die Familien, dann doch im Gespräch miteinander, zu keiner Einigung kommen können. Kadir ruft die Polizei, die schließlich die Wohnung stürmt. Coskuns Waffe stellt sich als Feuerzeug heraus, doch die Fronten sind verhärtet wie nie zuvor. Eine Ehe zwischen Günay und Coskun, die den gewünschten Segen ihrer Eltern hat, scheint aussichtslos.

Gemeinsam mit der Polizei verlassen Coskun und seine Familie das Berliner Hochhaus, als Dirk, Helga und Lüder bereits verspätet dort ankommen. Während Helga beim Anblick der Polizei die „Randgruppen-Problematik“ anspricht, philosophiert Lüder, wie er den reglementierten Text des anstehenden Heiratsantrages bei Özlems Eltern formulieren soll: „Mit Allahs Erlaubnis und dem Beistand unseres Propheten...“ oder doch „eures Propheten“? Als Lüder nach einigem Smalltalk unter der Übersetzung Özlems endlich die



Frage stellen will, läutet allerdings ein „Muezzin-Wecker“ und Özlems Familie verlässt zum Beten den Raum. Währenddessen entbrennt zwischen Dirk und seinen Eltern, für die diese Information neu ist, ein Streit über Dirks Entscheidung zum Islam zu konvertieren, woraufhin Dirk, der unter völlig liberalen Verhältnissen aufgewachsen ist, wütend fragt, seit wann in seiner Familie Religion denn eine Rolle spiele. Als Özlems Eltern zurück sind und Lüder den Heiratsantrag endlich formulieren kann, entbrennt, ausgelöst durch Übersetzungsuneinigkeiten zwischen Özlem und ihrer Schwester Tülay, auch hier zwischen beiden Familien, auch über die Tatsache, dass auf ein Konvertieren eine Beschneidung folgen soll, ein Streit, in dessen Folge Dirk und seine Eltern das Haus verlassen. Dirk und Özlem sind verzweifelt über diese Entwicklung, Özlem wendet sich gegen ihre Eltern: *„Was geht euch das eigentlich an? Immer diese schieß-bescheuerten Religionsfragen!“*

Emrah gerät indes mehr und mehr unter Zugzwang. Während Tim ihm immer öfter helfen will, sich zu outen, hat seine Familie, nichts wissend von der Homosexualität Emrahs, bereits ein türkisches Mädchen für ihn ausgesucht, das er heiraten soll. Als Emrah Tim vorschlägt, ihre Beziehung heimlich fortzuführen und er ihm seine Überlegungen kundtut, warum es besser wäre, diese Ehe einzugehen, ist Tim vor den Kopf gestoßen. Sollte Emrah wirklich dieses Mädchen heiraten, würde das das Aus für ihre Beziehung bedeuten. Während Emrah zunächst lieber auf seine Liebe zu Tim verzichtet und sich dem Wunsch seiner Eltern beugt, bricht er beim Heiratsantrag bei Nursel, seiner Braut, vor beiden Familien in Tränen aus, als ihm die Konsequenzen dieser Entscheidung bewusst werden. Er offenbart sich, woraufhin sein Vater zunächst die Hand gegen ihn erhebt und seine Familie auf der Heimfahrt voller Unverständnis reagiert. Indes wird die noch völlig perplexen Familie Nursels mit einem farbigen Amerikaner vor ihrer Tür konfrontiert, der ihnen offenbart, dass er und Nursel ein Kind erwarten, das Nursel schon beinahe abgetrieben hätte. Zunächst geht Nursels Vater beinahe auf seine Tochter los, dann bittet er, erschüttert über diese neue Information, Eric herein.

Salih wird von seiner Familie über Telefon immer weiter unter Druck gesetzt, bald eine Frau zu finden, damit sie ihm so bald als möglich nach Deutschland folgen können. Seinen Wunsch, eigentlich die Tochter des Bürgermeisters in seinem anatolischen Dorf zu heiraten, unterdrückt er. Vielmehr äußert er in seinen Gebeten gegenüber Allah, dass er doch baldigst möglich für einen EU-Beitritt der Türkei sorgen möge. In der Zwischenzeit

findet sich über die Vermittlung einer Kupplerin eine mögliche Kandidatin für eine Scheinheirat und Salih's einziger Wunsch ist es, dass sie hübsch sein möge. Ohne sie zu kennen, tritt er gemeinsam mit seinem Onkel und dessen Frau hoch motiviert den Antragsbesuch an. Als er seine mögliche zukünftige Braut, Sülbiye, allerdings sieht, will er einen Rückzieher machen. Seine Diskussion mit dem Onkel auf dem Hausflur, dass ihm die Braut nicht hübsch genug ist, wird sowohl von Sülbiye als auch ihrer Familie mit angehört. Der Heiratsantrag scheint bereits gescheitert, Sülbiye ist schwer gekränkt. Als die beiden Familien schließlich Salih's Motiv der Scheinheirat auf den Tisch packen, verlangt Sülbiye allerdings eine unüblich hohe Summe dafür, weswegen es nicht zur Heirat kommt. Während beide von ihren Familien dafür gescholten werden, Salih aus bereits bekannten Gründen und Sülbiye, da ihre Familie ohnehin nicht mehr an ihre Verheiratung glaubt und sie auch eine geringere, als die von ihr verlangte, Summe für die Scheinheirat gut hätte brauchen können, sind sowohl Salih als auch Sülbiye froh über diesen Ausgang. Salih sucht selbständig weiter nach einer Frau, so fragt er zum Beispiel Coskuns Großvater im Supermarkt, ob er noch eine unverheiratete Enkeltochter habe, was dieser allerdings verneint. Sülbiye gibt sich weiter ihren romantischen Fantasien hin, denn auch wenn sie noch nie einen Freund hatte, träumt sie von der großen Liebe. Als ihre Nachbarin Günay von ihrem Freund Coskun entführt wird, lernt sie Boskin kennen.

Coskun erfährt über seinen Großvater, der dies vor Jahrzehnten selbst so praktiziert hatte, von der alten Tradition, die Braut zu entführen, was Coskun auch prompt in die Tat umsetzen will. Günays Vater Kadir sperrt seine Tochter seit dem misslungenen Heiratsantrag nämlich in eigentlich völligem Widerspruch zu seiner liberalen Haltung in der Wohnung ein. Während Boskin und Coskun zunächst die Tür einrammen wollen, schlägt der überlegte Yüksel, ein weiterer Tathelfer Coskuns, der auch das „Fluchtauto“ fährt, vor, den Schlüsseldienst zu rufen. Jürgen vom Schlüsseldienst öffnet ihnen nach einigem Zögern und Nachfragen wirklich die Tür. Als die drei Männer mit Günay schon wegfahren wollen, kommt Kadir nach Hause. Sollte sie wirklich durchbrennen, dann brauche sie nicht wiederkommen. Günay entscheidet sich für Coskun, beide sind aber zutiefst traurig. Coskun versucht sie zu trösten.

Als Özlem und Dirk sich nach dem gescheiterten Heiratsantrag wieder sehen, kommt es auch zwischen ihnen beiden zum Streit. Özlem kritisiert, dass Dirk ihr nie wirklich einen Heiratsantrag gemacht hat, was sich nicht nur eine Türkin, sondern jede Frau wünschen

würde. Dirk entgegnet, dass seine Familie keine Ansprüche an Günay stellt, wie es umgekehrt schon der Fall ist und er deutet an, dass der Gedanke an den Verlust seiner Vorhaut ihm große Angst macht. Dirks Unsicherheit wegen der Beschneidung kann auch von Lüder, der ihm von einer Studie berichtet, die besagt, dass beschnittene Männer standhafter seien, nicht gemindert werden. So will Dirk zu einer List greifen. Per Aushang an der Uni sucht er einen „*beschnittenen Türken für einen heiklen Fotojob*“. Tim, der das Inserat entdeckt, vermittelt den Job an Emrah.

Nach ihrem Streit sehen Özlem und Dirk einander erst in der Universität wieder. Nach ihrer Versöhnung haben sie Sex im Hörsaal, daraufhin macht Dirk Özlem einen liebevollen Heiratsantrag, in den Özlem mit „*Evet, ich will*“ einwilligt, der Konflikt mit ihrem Elternhaus ist aber noch existent.

Im dritten Akt erfolgt die Auflösung des Konflikts.

Als Salih für seinen Großvater im Supermarkt die gewünschte deutsche Schokolade kauft, wird er von Zeliha, Coskuns Schwester, auf das Rubbelspiel darauf hingewiesen. Salih gewinnt tatsächlich das Auto als Preis. Da er denkt, dass er mit dem Geld dafür nun seine anatolische Bürgermeistertochter heiraten kann, kehrt er entgegen dem Wunsch seiner Eltern ohne Braut, aber glücklich in die Türkei zurück. Als er am Weg zum Flughafen erfährt, dass sein Großvater gestorben ist, ist er sehr traurig.

Nachdem er die Homosexualität seines Sohnes halbwegs verdaut hat, konfrontiert Emrahs Vater seinen Sohn und Tim in der Werkstatt mit drei Auflagen: er möchte sie nie einander küssen sehen, und kein Türke oder Kunde der Werkstatt soll je von der Homosexualität seines Sohnes erfahren, denn „*Schwule und Autos*“, das geht nach seiner Meinung nach gar nicht. Er verliert keine weiteren Worte darüber, scheint dieses Thema auch in Zukunft nie wieder anschneiden zu wollen, indirekt erteilt er seinem Sohn auf diese Weise aber seinen Segen.

Obwohl Dirk bereits seine Trick-Fotos von einem beschnittenen Geschlechtsteil hat, überzeugt ihn auch Helga, die findet, dass, wenn er schon zum Islam konvertiert, dies auch mit allen Konsequenzen und mit Ehrlichkeit gegenüber Özlem tun müsse, von der Beschneidung. Lüder begleitet Dirk und lässt, animiert von der Studie, diese Operation auch an sich vornehmen. Nach den Strapazen entscheiden Vater und Sohn etwas breitbeinig ein Eis essen zu gehen. Wenig später ist Dirks Familie erneut bei Özlem für

einen Heiratsantrag zu Gast. Sie zeigen Özlems Eltern die Bescheinigung der Beschneidung und erwarten nun eine Antwort. Als Özlems Eltern zustimmen, sind Dirk und Özlem überglücklich. Bei der Hochzeit wird ausgelassen gefeiert. Lüder erzählt Özlems Mutter, dass er selbst eigentlich auch sehr gerne geheiratet hätte, Nursel tanzt fröhlich, Tülay, Özlems unverheiratete Schwester, scheint mit einem Mann zu flirten, Helga führt einen Bauchtanz in westlicher Auslegung des Orients vor. Dirk und Özlem betrachten dieses fröhliche Treiben glücklich von ihrer leicht erhöhten Bank aus. Dirk stellt Özlem in Aussicht, dass er türkisch lernen wird, da er sich auch mit ihrer Familie unterhalten können möchte, Özlem bittet ihn für diesen Abend zunächst die Worte „*Mein Leben*“ zu lernen. Die beiden blicken einander liebevoll an.

Auch Sülbiye ist zu Gast bei Özlems und Dirks Hochzeit und trifft dort erneut Boskin. Dieser postuliert, da sie sich in letzter Zeit ständig über den Weg laufen, dass sie ihm das nächste Mal „*einen ausgeben solle*“. Als Sülbiye sich aus ihrer Schüchternheit heraus wieder nicht zu reagieren traut, obwohl er ihr sehr gut gefällt, glaubt Boskin, er hätte sie vor den Kopf gestoßen und entschuldigt sich mit den Worten, er sei „*wohl schon ein wenig überintegriert*“. Dann geht Boskin weg, da er einen Auftrag zu erledigen hat. Sülbiye folgt ihm und überrascht ihn, ihre Zurückhaltung überwindend und analog zu ihrer Siegesgeschichte beim Radiospecial, mit einem Luftballon, den sie aufsteigen lässt und auf dem „*Gebe 1 aus*“ steht. Boskin freut sich, bittet sie aber, ihm noch kurz bei einem etwas ungewöhnlichen Auftrag zu helfen.

Nicht nur Günay leidet unter dem Kontaktabbruch mit ihrem Vater, sondern auch Kadir selbst. Schließlich redet sein Bruder Ekrem ihm ins Gewissen und erinnert ihn daran, dass auch ihre eigenen Eltern damals gegen die Heirat mit Kadirs bereits verstorbener Frau, der Deutschen Antje, waren. Während Kadir Ekrems Vermittlungsversuche zunächst von sich weist, besinnt er sich dann doch und er ruft in Günays und Coskuns Radiosendung an, die noch immer das Special über die schönsten Heiratsanträge haben. Er erzählt Günay von seinen eigenen Schwierigkeiten bei seiner Eheschließung und ermutigt sie, für ihre Liebe zu kämpfen, da er in seiner Ehe sehr glücklich gewesen war. Günay und Coskun sind zu Tränen gerührt und Vater und Tochter somit wieder versöhnt. Kadir sucht in der Folge Coskuns Familie im Supermarkt auf und bittet sie entschuldigend, erneut auf einen Heiratsantrag bei ihm vorbei zu kommen. Er besteht allerdings darauf, dass seine Tochter nie gezwungen wird, ein Kopftuch zu tragen. Als beinahe wieder ein Streit zwischen ihnen

entsteht, ob eventuelle Enkelkinder als erstes kurdisch oder türkisch lernen werden, finden sie darin einen Kompromiss, dass diese als allererstes deutsch lernen sollten, damit sie es eines Tages besser sprechen als sie. Als Kadir den Laden verlässt, wirken beide Seiten sehr zufrieden mit dieser Entwicklung. Glücklich mit dem Ausgang ihrer Geschichte, möchte Günay Coskun mit der Reise in sein kurdisches Heimatdorf Batman überraschen und dort auch seine Verwandten kennenlernen. Als auf der Straße vor dem Wagen Boskin in einem Batman-Kostüm hervorsticht und Sülbiye seinen Umhang bewegt, begreift Coskun zunächst nicht gleich, ist dann aber überglücklich über die Idee seiner Braut. Als sie schon abgefahren sind, registriert Boskin, dass seine eigentliche Kleidung in dem eben abgefahrenen Auto ist. Er bittet Sülbiye darum, aufgrund seiner Verkleidung ein andermal etwas trinken zu gehen und in dieser Nacht nur einen Spaziergang zu unternehmen. Sülbiye, die das alles als sehr romantisch empfindet, willigt freudig ein.

In einer anderen Straße spazieren Nazime und ihr Ehemann als die Geschichte rahmende Figuren von der Hochzeit nach Hause und lassen diese in einem immer leiser werdenden Gespräch noch einmal Revue passieren.

Die Perspektiven liegen in den einzelnen Episoden auf den heiratswilligen Männern und Frauen, also bis auf die Figuren Salih, Dirk und Tim alles Kinder von Einwanderern der zweiten Generation. Die Konflikte entwickeln sich aus einer Kausalkette von Ursache und Wirkung, wie es einem chronologischen Handlungsablauf entspricht. Einige Male wird die Chronologie durch die Parallelität der einzelnen Episoden durchbrochen, was den Effekt hat, diese umso stärker miteinander zu vernetzen. So findet sich dies etwa in den Sequenzen 68 und 70. Während in ersterer Coskun nach Kadirs Versöhnungsanruf im Radio für seinen zukünftigen Schwiegervater und dessen verstorbene Frau ein klassisches Lied auflegt, hört Salih dies im Auto auf dem Weg zum Flughafen. Als sein Onkel darauf Bezug nimmt und er meint, dass ihm dieses Lied gefalle, erhält Salih den Anruf über den Tod seines Großvaters. Auch die Sequenzen 27 und 28 finden zur gleichen Zeit statt. Als Özlems Eltern den Heiratsantrag Lüders unterbrechen, da der „Muezzin-Wecker“ läutet und sie zum Beten einen anderen Raum aufsuchen, sind in einer Moschee an einem anderen Ort Salih und sein Onkel ebenfalls am Beten. Salih betet für einen EU-Beitritt der Türkei, sein Onkel für das Gegenteil. Am Ende des Gebets wünschen sie einander, dass Allah das jeweilige andere Gebet erhören möge.

Die zuletzt beschriebenen Sequenzen stehen auch für den Humor im Film, der in so vielerlei Szenen zu finden ist, dass er sich schwer fassen lässt. Er entspringt zumeist einer Situationskomik, die mit Kontrast oder auch den Klischees und Stereotypen von beiden Seiten spielt, die die Dinge dabei aber sehr offensiv beim Namen nennt und den Zuschauer eigene Schwierigkeiten oder Missverständnisse, beim Versuch, sich interkulturell richtig zu verhalten, wieder erkennen lässt: Lüder, der eine ganze Autofahrt hindurch sich nicht zwischen „*unser*“ und „*euer*“ Prophet entscheiden kann, und dann, als er endlich soweit ist, und nach langer Vorrede meint, die richtige Formulierung gefunden zu haben und den Antrag für seinen Sohn stellen will und vom „Muezzin-Wecker“ unterbrochen wird (Nr. 13, 15, 27 und 29). Helga, die bei der Ankunft vor dem Hochhaus, Coskun und die Polizisten entdeckt, sich in ihrer Sicht von „*Randgruppen*“-Problematik bestätigt sieht, dann zu Dirks Verwunderung ein Kopftuch aufsetzt, da sie sich anpassen will, woraufhin Dirk seinen Vater fragt, warum der sich denn nicht auch noch einen Oberlippenbart habe wachsen lassen. Als die beiden kulturell und ohnehin fremden Familien einander dann wie zwei Fronten in Wohnzimmer gegenüber sitzen und beginnen, Höflichkeitsfloskeln auszutauschen, empfindet Helga vom Kaffee über die Süßigkeiten alles als „*speziell türkisch*“. So erwähnt sie denn auch, dass sie selbst schon in der Türkei gewesen seien und dass es ihr gefallen habe, worauf aus der Hilflosigkeit auf beiden Seiten heraus Superlative ausgetauscht werden: „*wir freuen uns, dass...*“ – „*wir freuen uns, dass sie sich freuen...*“ – „*wir freuen uns, dass sie sich freuen, dass wir uns freuen, dass sie sich freuen...*“ (Nr. 22, 23 und 25). Eine weitere Zuspitzung ergibt sich, als Emrah vor den beiden türkischen Familien, seine Homosexualität outet und er von seinem Großvater zu hören bekommt: „*Du hast ein total kaputtes Organ, mein Junge!*“ Als wäre dies nicht schon genug, stellt sich wenig später noch heraus, dass Nursel schwanger ist, von einem „*Ne... - ja, n' Schwarz... - na, wie sagt man da – der kommt aus Afrika*“, wie es der fensterguckende Nachbar aus dem Erdgeschoß des Hochhauses formuliert. Als Eric übers Telefon seiner Mutter in Amerika schließlich von Nursel und dem Baby erzählt, setzt diese aus anderer Perspektive noch eins drauf und Eric ist gezwungen mit „*No mum ... she is not a terrorist*“ zu reagieren (Nr. 62, 63, 64 und 66).

Als Lüder und Dirk bei Emrah dessen beschnittenes Geschlechtsteil fotografieren, damit Dirk eine Pseudo-Vorlage für Özlems Eltern hat, versucht der leicht tollpatschige Lüder, einen Wortwitz zu machen, er spricht davon, dass sie jetzt ein „*getürktes Foto*“ hätten. Als

weder Dirk noch Emrah das lustig finden, versucht Lüder seinen Witz zu erklären „*Getürkt*“, weil das Foto zum einen Özlems Eltern täuschen soll und weil zum anderen ein Türke die Vorlage ist. Während ihm bei seiner Erklärung selbst klar wird, wie unlustig sein Witz eigentlich war, ist es seine Hilflosigkeit, die zum Schmunzeln animiert. (Nr. 45).

Ein weiteres, das Komödienhafte untermalende Element liegt in der Wiederholung begründet. Jedes Mal, wenn eine brautwerbende Familie, beladen mit Geschenken, die ihren Respekt gegenüber der anderen Familie ausdrücken sollen, vom Parkplatz aus auf das Hochhaus zugeht (12, 22, 34, 55), bietet die Ansicht desselben Gesprächsstoff innerhalb der Familie über die Vermögensverhältnisse der Braut und ihrer Familie und ob sie denn in der Türkei über Eigentumswohnungen und Grundbesitz verfügen würden. Das Statusdenken mancher Türken wird dabei auf die Schaufel genommen. Im Fall der widerwillig brautwerbenden Familie Coskuns bekommt diese Sequenz noch eine zusätzliche Brisanz. Coskun, der seine Eltern ohnehin nur unter Androhung der Selbstverstümmelung zu diesem Antragsbesuch überreden konnte – im Supermarkt hatte er mit dem Hackbeil über seinem Finger dagestanden und gedroht, sich diesen abzuhacken, wenn seine Familie nicht telefonisch einen Termin mit Kadir für den Antrag ausmacht (Nr. 6) – zückt erneut eine Waffe. Als er mit seiner Familie auf das Hochhaus zugeht, alle bepackt mit Geschenken, hat er einen Blumenstrauß in der Hand, als er diesen ein wenig anders hält, ist hinter all diesem Blumigen im Kontrast plötzlich seine Pistole zu erkennen. Auch diese Geschichte spitzt sich weiter zu, denn Kadir ruft beim Anblick der Pistole die Polizei. Während einer der Polizisten unter anderem so höflich ist, sich beim Stürmen der Wohnung seiner Schuhe zu entledigen, ist der vorangestellte Dialog in seiner Dramatik der Situation dennoch sehr witzig: Türkläuten. Polizei: „*Guten Tag erstmal. Sind bei Ihnen die illegalen Kurden?*“ – Kadir: „*Nein, das sind keine illegalen Kurden. Die sollen nur nicht in meiner Wohnung sein!*“ – P: „*Das heißt, sie sind illegal in dieser Wohnung?*“ – Günay: „*Nein, sie sind überhaupt nicht illegal in dieser Wohnung. Ich hab sie eingeladen.*“ – K: „*Der eine hat eine Waffe. Kommen Sie rein.*“ – P: „*Scheiße!*“ – Wohnungsstürmen mit gezückten Waffen, einer davon mit Schuhe ausziehen (Nr. 20).

Salih's Sehnsucht nach dem baldigen EU-Beitritt der Türkei, welcher ihn aus seiner Familienpflicht zu heiraten, entbinden würde, drückt sich, wie auch schon zuvor, als er dafür und sein Onkel dagegen zu Allah betet (Nr. 28), auch in einer anderen humorigen Szene aus: Als Salih Nazime, die Kaffeesatzleserin, im Supermarkt von Coskuns Familie

trifft (Nr. 58), unterhalten sie sich über den EU-Beitritt. Salih erzählt bedauernd, dass er in der Zeitung gelesen habe, dass es wohl erst im Jahr 2020 soweit sein werde und fragt Nazime hoffnungsvoll, was ihr diesbezüglich der Kaffeesatz verraten würde, woraufhin diese ihn mit ihrer knappen Aussage „2030“ sehr erschüttert.

Über das tragische Moment, das so vielen Szenen innewohnt, geht der Humor, der oft auch ein sehr schwarzer ist, in seiner Direktheit doch nie unter die Gürtellinie und bleibt immer niveauvoll. Gepaart mit dem Genrewissen, dass der Ausgang ein guter sein wird, ist die Affektsteuerung der tragisch-humorigen Episoden insofern dialektisch, als dass scheinbar unüberwindbare Positionen über das Finden von Kompromisslösungen einen stark integrativen Appell ausüben. Der Brückenschlag zwischen den diversen Kulturen, der sich über die Wandlung und Aufweichung der zuvor versteinerten Geisteshaltungen und des begrenzten Weltbildes vollzieht, lässt, ohne erzieherischen Impetus, auch den Zuschauer nicht unberührt. Die Vielzahl der aufgegriffenen (Tabu)-themen wird, ohne jemals beleidigend zu sein, auf intelligente Weise inszeniert.

Wenngleich die heterogenen Charaktere der einzelnen Episoden über alle Figuren und Konstellationen Identifikationsangebote bereithalten, wird dem Zuschauer doch erlaubt, seine Sympathie für die einzelnen Charaktere aus der eigenen Positionierung heraus zu verteilen, die diversen Vernetzungen von Konstellationen und Positionen dazu greifen aber einer Einseitigkeit vor.

Der Wissensstand der Zuschauer und der Protagonisten befindet sich zumeist auf gleichem Niveau, nur in manchen Passagen wird dies aus narrativen oder dramaturgischen Gründen gebrochen. Im Fall von Özlem und Dirk wissen sowohl Dirks Eltern als auch die Zuschauer, dass diese bereits seit einem Jahr zusammen sind und Özlem auch ihre Jungfräulichkeit bereits an Dirk verloren hat. Özlems Eltern erfahren dies aber den ganzen Film hindurch nicht, sie sind und bleiben in dem Glauben, das Paar hätte sich erst vor wenigen Wochen an der Universität kennen gelernt. Dieses Wissensgefälle dient in diesem Fall der Unterstreichung der kulturellen Unterschiede.

In Bezug auf Emrahs Homosexualität und Nursels Schwangerschaft, wovon die Zuschauer wissen, die jeweiligen familiären Protagonisten derselbigen aber nicht, dient dieser ungleichwertige Wissensstand dem dramaturgischen Spannungsaufbau. Der Zuschauer wird in dem Wissen, dass dies, aus seiner handlungstragenden Dimension heraus, aufgelöst



werden muss, so motiviert, Hypothesen über den Ausgang der jeweiligen Dilemmata von Emrah und Nursel anzustellen. Die Auflösung beim Heiratsantrag gleicht einem kleinen Showdown.

Leider existiert zu dem Film noch kein Soundtrack<sup>846</sup>, dennoch ist feststellbar, dass die eingesetzte Musik mehr als nur Beiwerk darstellt. „*Evet, ich will*“ verfügt über ein sich durchziehendes Musikstück, das Thema. Vorgestellt im Vorspann überlappt es in die erste Sequenz und weiter in die folgende. Als auditives Band verbindet es die Episoden und findet sich, oft in leichter Abwandlung immer wieder. Neben der visuellen Rahmung durch Nazime und ihren Ehemann beschließt das Thema den Film in akustischer Form. Die beiden vorletzten Sequenzen wie auch der Abspann sind mit „*Blankets*“ von Tim Neuhaus unterlegt. Der zwar sehr schöne und ruhige Song stellt hier eine inhaltliche Antithese zur filmischen Handlung dar. Während in diesen Sequenzen der intime Moment zwischen Özlem und Dirk bei ihrer Hochzeit gezeigt wird, in dem er sie auf Türkisch „*mein Leben*“ nennt und die fröhlich-glückliche Abreise Coskuns und Günays in Coskuns kurdisches Heimatdorf, erzählt das Lied von Dunkelheit und Einsamkeit. Häufig überlappen Musikstücke, die aktiv im Radiosender von Coskun oder Günay aufgelegt werden, in Folgesequenzen und schaffen so eine Verbindung der Episoden. Wenn im kurdischen Supermarkt von Coskuns Familie traditionelle Musik im Hintergrund läuft, dient dies dazu, das Kolorit der Kultur zu unterstreichen und noch weiter zu verstärken. Auch die bereits erwähnte Szene, als Coskun für Günays Vater und seine verstorbene große Liebe Antje ein klassisches Musikstück auflegt, das zeitgleich in einer anderen Sequenz von Salih, der am Weg zum Flughafen ist, im Auto gehört wird und der im Verlauf dessen über einen Anruf vom Tod seines Großvaters erfährt, verbindet so über die Musik aktiv und perfekt die beiden Episoden. Eben jenes klassische Musikstück nimmt in dieser Szene mit Salih zugleich auch auf inhaltlicher Ebene eine handlungstragende Rolle ein. Der am Steuer sitzende Onkel kommentiert das Werk: „*Ich mag zwar die deutsche Musik nicht, aber dieses Stück ist wunderschön.*“ Salih, der wenige Sekunden später vom Tod seines Großvaters erfährt, entgegnet mit einem Verweis auf diesen: „*Mein Opa hat mal gesagt: ,Wenn man die Musik eines Landes lieben kann, dann kann man auch das Land lieben.*“

---

<sup>846</sup> Der Film kommt erst im Oktober 2009 in die Kinos, der Zeitpunkt seiner Analyse fällt in den Zeitraum um Ende Juni/Anfang Juli 2009. Mehr als die im Folgenden beschriebenen Informationen konnten zu diesem Zeitpunkt leider nicht erhoben werden, da der Abspann meiner Version noch keine Angaben zu den Stücken enthält.

Diesen Worten folgt ein vielsagendes emotionales Schweigen, das von einer wieder dominanter werdenden Musik unterstrichen wird. Bei dem Stück handelt es sich um den „*Kanon in D*“ des Barockkomponisten Johann Pachelbel. In einer Interpretation könnte der Einsatz dieses Stückes an dieser Stelle auf den im Barock vorherrschenden „Vanitas-Gedanken“ hindeuten, der, analog zum „Memento mori“ der Antike, das Vergänglichkeitsbewusstsein wie die Todesgewissheit beschreibt. Darauf bezogen könnten die genannten Toten (Antje und der Großvater) die auch im Vanitas manifestierte Antithese zu Coskun und Günay, deren Liebe nun nichts mehr im Weg steht und Salih, der ohne Braut, aber emanzipiert von der Familienpflicht in die Türkei zurückkehrt, bilden.

## **Figuren und Akteure**

### **Dirk**

Dirk ist der Sohn von Helga und Lüder, die nie geheiratet haben. Der Jura-Student möchte jedoch gerne heiraten, und zwar Özlem, seine Verlobte. Darüber, mit welchen Auflagen die Hochzeit mit einer Türkin verbunden ist, hat er sich allerdings wenige Gedanken gemacht. Einer Konvertierung zum Islam sieht er gelassen entgegen, als er sich schließlich auch noch beschneiden lassen soll, fällt ihm dieser Schritt und Schnitt nicht so leicht, seine Liebe zu Özlem, die er über Kultur und Religion stellt, lässt ihn schließlich auch dies überstehen.

### **Lüder**

Lüder ist der Vater von Dirk und Lebenspartner von Helga, Dirks Mutter. Er steht der Hochzeit seines Sohnes mit einer Türkin skeptisch gegenüber und hält sich deshalb in den Diskussionen zwischen der dominanten Helga und Dirk zurück. Nachdem er erfahren hat, dass sich eine Beschneidung auch auf die sexuelle Leistung eines Mannes auswirken kann, unterstützt er Dirk in seiner Entscheidung und lässt sich gemeinsam mit Dirk beschneiden. Zum Schluss hin entdeckt er, dass er gar nicht so liberal leben möchte wie Helga und er sie doch sehr gerne geheiratet hätte.

## **Helga**

Helga ist die Mutter von Dirk und die Lebenspartnerin von Lüder. In ihrer anthroposophischen Spiritualität steht sie für ein freies Leben. Als ihr Sohn eine Türkin heiraten will, stößt sie in ihrer Liberalität kurzfristig an ihre Grenzen, was nicht nur in der Nationalität des Mädchens ursacht, sondern auch in ihrer grundsätzlich ambivalenten Einstellung zur Ehe selbst. Als sie die Entscheidung ihres Sohnes schließlich respektiert, ist sie sehr bemüht, interkulturell alles richtig zu machen. Wenngleich ihr in ihrem Bemühen so manche Fettnäpfchen unterlaufen, überzeugt sie Dirk schließlich, sich nach seiner Konvertierung zum Islam auch beschneiden zu lassen, da halbe Sachen so gar nicht Helgas Sache sind.

## **Özlem**

Özlem ist die Tochter von türkischen Eltern, die nur sehr wenig integriert sind. Sie ist Jura-Studentin und selbst sehr liberal. In einem positiven Sinn trägt sie sowohl die deutsche als auch die türkische Tradition in sich. Wenngleich ihr die Religion ihres Partners weniger wichtig ist, fügt sie sich in diesem Wunsch allerdings ihren Eltern.

## **Özlems Eltern**

Özlems Eltern sind insofern, als dass sie kein Wort deutsch sprechen, wenig in die deutsche Kultur integriert. Sie leben gläubig und nach traditionellen Werten, aber nicht streng patriarchalisch in einer militanten Ausprägung. Im Fall Dirks ist es weniger seine Nationalität, die sie bedauern, mehr die Religion, auf die sie Wert legen und so fordern sie von ihm, zum Islam überzutreten.

## **Coskun**

Coskun ist kurdischer Abstammung, allerdings viel weltoffener als seine sehr gläubige Metzgerfamilie. Er will die ungläubige Türkin Günay heiraten, mit der er bereits seit vier Jahren ein Paar ist und ist überglücklich, als sie seinen romantischen Heiratsantrag bejaht. Der Radio-Moderator kämpft mit seiner Familie darum, ob er seine Türkin nun heiraten darf oder nicht. Obwohl er eigentlich ein friedlicher Mensch ist, wird er bei der Ablehnung seiner Familie gegenüber der Heirat aufbrausend und droht mit Selbstverstümmelung, sollte seine Familie seiner Entscheidung nicht nachkommen, da ihm ihr Segen wichtig ist.

Als die Heirat zu platzen scheint, besinnt er sich auf alte kurdische Traditionen und entführt Günay.

### **Günay**

Günay ist ebenfalls Radio-Moderatorin, türkischer Abstammung und sie liebt Coskun von ganzem Herzen. Sie ist als Tochter eines Türken und einer Deutschen völlig frei erzogen worden und möchte deshalb das Recht haben, den Kurden Coskun zu heiraten. Sie kämpft mit ihrem Vater um dieses Recht, der kein Verständnis für die Heirat hat und der Bruch zwischen ihnen verletzt sie sehr. Als ihr Vater sich entschuldigt, ist sie überglücklich, da ihr sein Segen von großer Bedeutung ist. Zu Ende des Films überrascht sie Coskun mit einer Reise in sein kurdisches Heimatdorf, in dem er seit über zwanzig Jahren nicht war. Dort möchte sie auch den Rest seiner Familie kennen lernen.

### **Kadir**

Kadir ist der Vater von Günay und steht für ein liberales Leben ein. Als er jedoch von der geplanten Hochzeit zwischen seiner türkischen Tochter Günay und dem Kurden Coskun erfährt, vergisst er seine Höflichkeit gegenüber Coskuns Eltern und alle seine Vorsätze und sperrt Günay in der Wohnung ein. Nachdem Coskun Günay aus der Wohnung befreit, verstößt Kadir seine Tochter. Rückbesinnend auf die Schwierigkeiten, die er selbst mit seiner Familie hatte, als er eine Deutsche geheiratet hatte, versöhnen sich die beiden, womit der Heirat Günays und Coskuns nichts mehr im Weg steht. Im Gespräch mit der Familie von Coskun werden noch grundsätzliche Punkte der Kindererziehung geklärt, die ihm wichtig sind.

### **Waldorffonkel Ekrem**

Der Waldorffonkel ist der Bruder von Kadir und der Onkel von Günay. Er versucht, immer zwischen Kadir und Günay zu vermitteln. Er spricht Kadir ins Gewissen, dass er seine Tochter ihre eigenen Entscheidungen treffen lassen muss. Und erinnert ihn, dass auch seine und Kadirs Eltern schließlich Kadirs deutsche Frau und Günays verstorbene Mutter, obwohl sie anfänglich gegen eine Heirat waren, ins Herz geschlossen hatten.

### **Vater von Coskun**

Der Vater von Coskun ist kein fundamentaler Kurde, steht aber für alte Werte und Traditionen. Er will nicht, dass sein Sohn eine ungläubige Türkin heiratet. Obwohl er Kadir von Beginn an nicht leiden kann, stimmt er mit ihm überein, dass die Heirat ein Fehler ist. Schließlich stimmt er der Heirat doch zu. Im Gespräch mit Kadir werden noch grundsätzliche Punkte der Kindererziehung geklärt, die ihm wichtig sind. Zu Ende des Films scheint er froh, dass für seinen Sohn alles gut ausgeht.

### **Tim**

Tim ist ein deutscher, homosexueller Jurastudent, der mit dem Türken Emrah zusammen ist. Er liebt Emrah und will ihn auch heiraten, was sich aber als schwierig herausstellt, da sich Emrah noch nicht geoutet hat. Tim versucht, Emrah bei seinem Coming-out zu helfen. Als Emrah ihn bittet, weiterhin heimlich mit ihm zusammen zu sein und er darüber nachdenkt, für seine Familie zum Schein eine Ehe mit einer Türkin einzugehen, respektiert Tim dies nicht und konfrontiert Emrah damit, sich entscheiden zu müssen.

### **Emrah**

Emrah ist ein homosexueller Türke, der in der Auto-Werkstatt seines Vaters Hakan arbeitet. Er ist verliebt in Tim, traut sich jedoch nicht sich zu outen, da er Angst vor der Reaktion seiner Familie hat. Er befürchtet, dass sie das nicht akzeptieren können. Lieber würde er seine Beziehung zu Tim heimlich fortführen und zum Schein ein Mädchen heiraten. Als sein Vater ihn wirklich mit einer Türkin verheiraten will, outet Emrah sich erst im letzten Moment, in dem er seine Brieftasche mit einem Foto von Tim auf den Tisch legt und entscheidet sich für ihn.

### **Hakan**

Hakan ist der Vater von Emrah und Besitzer einer Auto-Werkstatt. Auf der einen Seite ist er ein liebevoller Vater, auf der anderen stellt er den typischen Türken dar, der nicht versteht, dass sein Sohn homosexuell sein kann, da er und sein Vater das auch nicht waren. Nach einer längeren Zeit des Nachdenkens akzeptiert er die Beziehung zwischen Tim und Emrah, sie müssen sich aber an gewisse Bedingungen halten. Besonders die Kunden der

Werkstatt dürfen nichts davon erfahren, weil Autos und Schwule, wie er meint, auf keinen Fall zusammen passen.

### **Großvater von Emrah**

Der Großvater von Emrah ist ein Türke mit klassischen Werten, der kein Verständnis für Homosexualität hat. Eigentlich ist sie ihm fast unbekannt. Er hält sie für eine Krankheit, die wegoperiert werden muss.

### **Sülbiye**

Sülbiye ist eine leicht übergewichtige, nicht mehr ganz junge Finanzbeamtin mit türkischer Herkunft, sehr schüchtern und sehr romantisch. Sie ist befreundet mit Özlem, Tülay und Günay und möchte gerne heiraten. Aus diesem Grund stimmt sie einer Verlobung mit Salih, einem Mann, den sie nicht kennt, zu. Als Salih und Sülbiye einander jedoch zum ersten Mal treffen, verweigern sie beide diese Hochzeit. Sülbiye stillt ihre Sehnsucht nach Liebe über ihre Fantasien von romantischen Heiratsanträgen, die sie für ein Radiospecial erfindet. Immer wieder läuft ihr Boskin über den Weg, der ehrliches Interesse an ihr zeigt, doch wegen ihrer Schüchternheit lässt sie ihn immer wieder abblitzen, bis sie es schließlich schafft, selbst aktiv zu werden und ein erstes Date zwischen ihr und Boskin sehr ungewöhnlich, doch zugleich sehr viel versprechend verläuft.

### **Boskin**

Boskin ist einer der besten Freunde von Coskun, türkischstämmig und auch auf der Suche nach Liebe. Einen Weg, diese zu finden, sieht er in Kontaktanzeigen im Internet, eigentlich gefällt ihm aber Sülbiye. Neben dem, dass er Coskun ein sehr guter Freund ist, scheint er auch selbst sehr romantisch zu sein, da er Coskun sowohl bei seinem liebevollen Heiratsantrag für Günay unterstützt, wie auch bei der Brautentführung und Günay bei einer verrückten Überraschung für Coskun. Einmal, als er bei Sülbiye anzubandeln versucht und dann meint, er hätte dabei gegen typisch türkische Höflichkeit verstoßen, entschuldigt er sich bei ihr mit den Worten, er sei wohl schon etwas überintegriert.

### **Salih**

Salih ist ein anatolischer Bauer, der auf der Suche nach einer Frau in Deutschland ist. Er möchte, von seiner Familie dazu gedrängt, heiraten um eine Aufenthaltserlaubnis in Deutschland zu bekommen und seine Familie mit nach Deutschland nehmen zu können. Viel lieber würde Salih aber die Tochter des Bürgermeisters in seinem Heimatdorf heiraten. Es fehlt ihm jedoch an finanziellen Mitteln. Als er in Deutschland ein Auto gewinnt, glaubt er nun die Anforderungen zu erfüllen und kehrt ohne Braut wieder in die Türkei zurück.

### **Salih's Onkel**

Der Onkel von Salih nimmt Salih bei sich auf und versucht, für Salih eine Frau zu finden. Er ist ebenfalls türkischer Abstammung, lebt jedoch schon längere Zeit in Deutschland. Salih's Onkel hat Salih's Eltern versprochen, eine Frau zu finden und sieht dies auch als seine familiäre Verpflichtung. Eine Frau für Salih zu finden, erweist sich allerdings als schwieriges Unterfangen.

### **Kaffeersatzleserin Nazime**

Nazime ist eine türkische Kaffeersatzleserin mit einem Brautmodenladen. Sie ist in mehrere Geschichten verwickelt, da sowohl Salih als auch Dirk und Özlem bei ihr Rat suchen. Sie ist die erste, die in dem Film gezeigt wird und spielt auch in der letzten Szene eine wichtige Rolle. Mit ihrem Lesen im Kaffeersatz schafft sie eine Verknüpfung zwischen Orient und Okzident. Nazime ist eine sehr abgeklärte und weise ältere Frau.

### **Nazime Ehemann**

Der Ehemann von Nazime spielt nur eine Nebenrolle in diesem Film. Als Özlem und Dirk bei seiner Frau im Kaffeersatz lesen und Dirk seine Heirat mit Özlem noch bis zum Ende des Studiums aufschieben will, weist er Dirk darauf hin, was Atatürk in diesem Zeitraum alles fertig gebracht hat und nimmt Dirk so die Unsicherheit vor der baldigen Hochzeit. Gemeinsam mit Nazime rahmt er die Geschichten.

### **Tülay**

Tülay ist die Schwester von Özlem, Türkin und gegen die Heirat zwischen Dirk und Özlem. Grund dafür ist ihr Neid, da sie noch keinen Mann gefunden hat. Bis zum Ende des Films steht sie der Heirat ihrer Schwester mit Dirk eher ablehnend gegenüber, dies möglicherweise aber weniger, weil er Deutscher ist, sondern auch, weil sie ihn für einen Langweiler hält. Bei der Hochzeit der beiden, scheint sie im Brautpaar-Spalier selbst mit einem Mann zu flirten.

### **Nursel**

Nursel, die von Eric, den sie liebt, schwanger ist, ist eher bereit dieses Kind abzutreiben und Emrah, den sie kaum kennt zu heiraten, als ihrer Familie von ihrer Liebe zu Eric zu erzählen.

### **Eric**

Eric, der Vater von Nursels ungeborenem Kind, will nicht an kulturelle Schranken, die ihrem Glück im Wege stehen könnten, glauben. Wie ein amerikanischer Westernheld erscheint er bei Nursels Familie, um Nursel von einer Abtreibung abzuhalten und für sie beide zu kämpfen. Seitens seiner eigenen Familie ist er allerdings auch absonderlichen kulturellen Vorstellungen ausgesetzt.

Neben durchwegs bekannten deutschen wie türkischen Schauspielern sind auch zwei eigentlich als Musiker etablierte Akteure eingesetzt. Dabei handelt es sich um den türkischstämmigen Sänger Muhabbet in einer Nebenrolle als Bruder einer Braut und um Toyin Taylor, im Musikbusiness bekannt als der Rapper Trooper Da Don, der den Eric mimt. Coskun und Günay arbeiten in ihrem Sender „Radio Orange“ mit der realen Person des Radiomoderators Knut Elstermann, der eine Funktionsrolle einnimmt, zusammen. Regisseur Sinan Akkus besetzt selbst auch eine kleine Rolle. Als Freund von Coskun und Boskin streut er beim erfolgreichen Heiratsantrag seines Freundes an Günay rote Rosenblätter über das Paar. Bei der Entführung Günays hat er die glorreiche Idee, den Schlüsseldienst zu rufen, weiters fungiert er als Fahrer des „Fluchtautos“.

Episodenübergreifende Rollen kommen häufig vor. Sie vernetzen die Geschichten und unterliegen in den jeweiligen Episoden einer unterschiedlichen Gewichtung. Während Jürgen vom Schlüsseldienst so in einer Szene die an sich bedeutungslose Funktionsrolle



eines einkaufenden Kunden im Supermarkt von Coskuns Familie innehat, bleibt er als jener, der die Tür zu Günay öffnen soll, zunächst in dieser Funktionsrolle verhaftet. Als er jedoch erkennt, dass hier nicht alles mit rechten Dingen zugeht, emanzipiert er sich aus dieser und verlangt eine Erklärung. Erst als er diese bekommt, erklärt er sich bereit die Tür zu öffnen. Damit geht seine Figur über in eine handlungsrelevante Nebenrolle. Zudem kommentiert er mit „*Schlimm, was da im Irak passiert*“ den politischen Konflikt zwischen Türken und Kurden.

Als Salih am Flughafen ankommt, benötigt er, um die Frage des Beamten, ob er zum ersten Mal in Deutschland sei, einen Übersetzer, der sich in der Person Boskins einschaltet. Boskin ist hier einfach nur ein weiterer Mensch in der Schlange vor dem Einreiseschalter. Als sie kurz darauf einander wieder beim Kofferband treffen, führen sie ihren Smalltalk, der dem Zuschauer verrät, dass beide nicht abgeneigt sind, eine Frau zu finden, fort. Während Boskin in Salihs Episode nur eine sehr nebenrangige Rolle spielt und er in Coskuns und Günays Geschichte als deren Freund auftritt und damit auch deren Charakteren Heterogenität verleiht, etabliert er sich über den Verlauf der Handlung als Hauptprotagonist seiner eigenen Liebesgeschichte mit Sülbiye, die eben jene Frau ist, die Salih nicht wollte.

Ähnlich verhält es sich mit Emrah und Tim. Behandelt der Film in einer Episode ihre interkulturelle Liebesgeschichte über das Thema der Homosexualität mit ihnen beiden als Hauptprotagonisten, nehmen sie auch in der Episode von Özlem und Dirk eine kleine Rolle ein, wobei die Tims marginal ist, jene Emrahs ein wenig mehr Gewicht hat. Als Dirk an der Uni die Annonce für den heiklen Fotojob aufhängt, ist es Tim, der diese entdeckt und Emrah, der den Auftrag ausführt. Indem ein weiteres von Emrah aufgenommenes Foto bei diesem Shooting – er nimmt darauf eine erotische Pose für Tim ein – jenes ist, das beim Heiratsantrag bei Nursel den entscheidenden Hinweis für seine Homosexualität gibt, spielt Dirk so indirekt auch in ihre Episode hinein.

Die Figuren sind, schon alleine wegen der episodischen Form, die nicht erlaubt sich auf jeden einzelnen in völliger Tiefe einzulassen, nicht als klassische Charakterrollen ausgelegt, sie sind vielmehr Platzhalter für verschiedene mögliche Positionen und Identifikationsangebote. Nichtsdestotrotz sind sie sehr glaubwürdig, der Wandel, den sie

durchlaufen und die Gefühle, die ihnen innewohnen, sind nachvollziehbar. Es gibt kaum unnötige Dialoge, da über jeden bedeutungsvolle Information vermittelt wird. Das visuelle Bild trägt zwar die Dialoge und Figuren, steht als filmischer Raum aber weniger für sich selbst.

### **Ästhetik und Gestaltung**

Die Illusion der fremden Welt ist filmisch perfekt umgesetzt, selbst beim Blick durch den Spion. Als beispielsweise Sülbiye den vor der Tür mit seinem Onkel streitenden und heiratsunwilligen Salih beobachtet und belauscht, gibt ihr subjektiver Blick durch den Türspion ein durch seine Weitwinkeligkeit verzerrtes Bild preis.

Actionszenen finden sich zum Beispiel, als Günay mit ihren Entführern zum Auto läuft oder als die Polizei auf der Suche nach den bewaffneten illegalen Kurden Kadirs Wohnung stürmt. Ansonsten ist der Film in einem positiven Sinn eher ruhig und beschaulich inszeniert. Trotz seines episodischen Charakters und der Vielzahl von Geschichten und Verknüpfungen, nimmt sich die Kamera Zeit, den Protagonisten näher zu kommen. Sie hauptsächlich zwischen halbtotale und halbnahen Einstellungen bewegend, finden sich Close Ups der Gesichter in zentralen Momenten, so zum Beispiel von Kadir, als er mit Tränen in den Augen Günay über Radio ermutigt, ihre Liebe zu Coskun zu leben. Nur selten werden Establishing Shots den Sequenzen vorangestellt, häufig ist es der Fall, dass die Kamera sich von einem Detail auf das totalere Umfeld hinarbeitet. Gleich die allererste Einstellung geht sehr nahe an den Kaffeersatz heran und erst die weiteren Einstellungen zeigen die kaffeersatzlesende Nazime und ihren Brautmodenladen, in dem ihr Mann am Bügeln ist und Dirk und Özlem sich Aussagen über ihre gemeinsame Zukunft erhoffen. Auch Özlems Eltern sind bei ihrer Einführung halbnah als Two Shot zu sehen, erst in der folgenden Einstellung, als sie halbnah durch die Schultern der ihnen gegenüberstehenden Eltern von Dirk aufgenommen werden, gibt das Bild ihr traditionelles Wohnzimmer, in dem sie sich befinden, preis.

Rasante oder hoch aufgelöste Passagen wechseln mit sehr ruhigen und puren. Während, wie bereits erwähnt, der eskalierende Heiratsantrag bei Günay eine Vielzahl von schnellen Schnitten und Einstellungen bietet, wirkt die folgende zwischen Coskun und Günay im Radiosender sehr reduziert.

Während die schon genannte Musik häufig Sequenzen überlappt und sich somit eine Vernetzung ergibt, basiert diese Überleitung mitunter auch auf natürlichen Geräuschen. So schlägt Lüder, als die Familie am Weg zu Özlem wieder von der Tankstelle wegfährt, am Ende der Sequenz die Autotür zu, die folgende Sequenz beginnt damit, das Kadir Coskuns Familie die Tür vor der Nase zuschlägt: Knall – Schnitt – Knall. Ist dieses Zuschlagen der Tür ein wenig dominanter, so sind die Sequenzen generell mit natürlichen Geräuschen unterlegt, die mitunter hinter dem gesprochenen Wort oder einem darüber liegenden Musikstück in den Hintergrund treten.

Die Ausstattung ist nicht besonders auffällig, die Kleidung der Protagonisten wirkt sehr natürlich. Auch das Licht scheint zumeist ein ungekünsteltes zu sein. In Relation zur Summe der Sequenzen, spielen nur sehr wenige davon in der Nacht, was in Bezug auf das Genre gedeutet werden kann.

### **Inhalt und Repräsentation**

Der Erzählzeit des Films von 90 Minuten steht eine erzählte Zeit der Handlung gegenüber, die in etwa der Gültigkeitsdauer eines Besucher- oder Touristenvisums entspricht, also maximal 90 Tage. Die Handlung spielt, der Kleidung nach zu urteilen, vermutlich im Spätsommer und Herbst in Deutschland und entfaltet sich rund um das Berliner Hochhaus, in dem vier der Protagonisten leben. Bis auf Salih, der zu Beginn der Handlung mit einem Besuchervisum und dem Zweck eine Frau zu finden, nach Deutschland einreist und am Ende wieder nach Anatolien zurückkehrt, haben alle Protagonisten ihren Lebensmittelpunkt in Deutschland. Coskun und Günay planen zum Ende des Films, das in der Türkei liegende kurdische Heimatdorf Coskuns zu besuchen.

Die Elterngenerationen im Film sind deutlich weniger als ihre Kinder in die deutsche Kultur integriert, was sich auch an ihrer Sprache ablesen lässt, sie sind allerdings ebenso wie die unterschiedlichen Lebensentwürfe ihrer Kinder von großer Heterogenität. Özlems Eltern sprechen überhaupt kein Deutsch, die Eltern und der Großvater von Coskun beherrschen es, allerdings haben sie einen starken Akzent. Während sie die deutsche Sprache zweckmäßig einsetzen, ist kurdisch ihre soziale Familiensprache. Mit ihrem Supermarkt sind sie in das deutsche Erwerbsleben völlig integriert, auf kultureller Ebene versuchen sie sich davon abzugrenzen. Sie sind streng gläubig, die Frauen der Familie

tragen Kopftuch. Emrahs Eltern, die mit ihrer Werkstatt ebenso den deutschen Arbeitsmarkt mitgestalten und deren Deutsch einen geringeren Akzent aufweist als jenes von Coskuns Familie, definieren sich weniger über die Religion, mehr über die türkische Tradition. Kadir, dessen Sprache wie auch die der anderen, einen Akzent aufweist, steht der deutschen Kultur am nächsten. In seiner Ablehnung türkischer Traditionen wirkt er allerdings mehr assimiliert denn integriert.

Die Kinder dieser Generation leben ein Leben zwischen und mit zwei Kulturen. Während sie in ihrem Alltagsleben sich sowohl mit Türken als auch Deutschen umgeben und perfekt beide Sprachen beherrschen, studieren oder eine Bandbreite von Berufen ausüben, sind sie in ihren Familien der Tradition verpflichtet - die einen mehr, die anderen weniger.

Tim und Dirk, als zwei Vertreter der deutschen Kultur, stehen in ihrem Wunsch, mit solchen Kindern der zweiten Generation eine Beziehung zu leben, vor einigen Schwierigkeiten, über sie wird aber auch formuliert, dass Integration keine einseitige Angelegenheit sein kann. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass Dirk von sich aus den Wunsch äußert, türkisch zu lernen.

„*Evet, ich will*“ behandelt die vorkommenden Sprachen mit Gleichwertigkeit, die Übersetzung erfolgt über Untertitel. Auf diese Weise wird keiner der Vorzug gegeben und diejenigen, die beides verstehen, sind im Vorteil. Dies kann als ein Appell an die positiven Aspekte der Mehrsprachigkeit verstanden werden.

Die Plätze, an denen die Handlung stattfindet, sind öffentlich wie privat. Wenngleich dies auch auf den episodischen Charakter zurückzuführen sein mag, der nicht viel Platz für eine ausführlichere Zeichnung der Nebenrollen bietet, so ist doch augenfällig, dass in den Interaktionsprozessen der älteren und der jüngeren Generation ein Unterschied besteht. Özlems Eltern werden, abgesehen von der Hochzeitsfeier ihrer Tochter, nur in ihrem Zuhause gezeigt: im traditionellen Wohnzimmer und in einem anderen Raum zum Beten. Der Spielraum von Coskuns Familie beschränkt sich auf den Ort des Heiratsantrages, Kadirs Wohnung und ihren Supermarkt. Kadir belegt die gleichen Räume. Emrahs Familie wird bei Nursel gezeigt, in der Werkstatt und zusätzlich bei einer nachmittäglichen Grillfeier in ihrem Hinterhof. Es handelt sich somit nur um ihre privaten Wohnungen oder um ihre Arbeitsstätten. Möglicherweise steht dies für einen Verweis an jene erste Generation, die als Gastarbeiter nach Deutschland kamen und deren vorrangiger

Lebensinhalt in der Arbeit bestand. Die Interaktionsräume der zweiten Generation sind dazu vergleichsweise wesentlich größer. So sind Dirk und Özlem zum Beispiel neben den bereits genannten Plätzen bei der Kaffeesatzleserin zu sehen, an der Universität oder auf dem Flohmarkt. Ob der geringe Spielraum der Elterngeneration einer zwangsläufigen Reduktion auf Notwendiges durch das Episodische entspringt oder als Kontrast der bewussten Zeichnung mannigfaltiger Interaktionsräume einer zweiten Generation gegenübersteht, kann an dieser Stelle nicht eindeutig beantwortet werden, beides erscheint möglich.

Am Motiv des Heiratens werden die Konzepte von Selbstbestimmung und Toleranz aufbereitet. Diese Kinder der zweiten Generation versuchen, den Vorstellungen ihrer Eltern gerecht zu werden bzw. Kompromisse zu finden, mit denen alle Seiten einverstanden sein können. Zugleich sind sie aber bereit, sollten sie von ihren Eltern keinen Segen bekommen, ihre freie Entscheidung, die sie als ihr Recht sehen, durchzusetzen. Der Film handelt von einer Generation, die ihre Identität aus der Sozialisation durch zwei Kulturen gefunden hat und die, zwar nicht völlig kompromisslos, aber doch ihrem Wunsch nach Selbstbestimmung nachgeht. Zugleich ist es eine Generation, die sich aus den Wurzeln ihrer Tradition nicht ganz lösen kann, dies auch nicht will und auch den Anspruch stellt, nicht zu einer Entscheidung zwischen den zwei Seiten gezwungen zu werden. Sie erlauben ihren Eltern zwar, ihre Entscheidungen auf den Prüfstand zu legen und kritisch zu hinterfragen, gleichzeitig fordern sie deren Wandlungsfähigkeit und Entgegenkommen in gewissen Aspekten.

Günay und Coskun lieben sich und wünschen sich inniglich zu heiraten. Der Segen ihrer beider Eltern ist ihnen überaus wichtig, als sie diesen nicht bekommen, stellen sie ihre Liebe über die Einwände ihrer Eltern. Wirklich glücklich sind sie allerdings erst, als die Eltern ihrer Entscheidung Akzeptanz entgegenbringen.

Sülbiye, an deren Verheiratung ohnehin schon niemand mehr glaubt, würde selbst gerne heiraten. Als da ein Mann in der Person Salihs kommt, ist sie zuerst neugierig und einer Ehe gegenüber grundsätzlich positiv eingestellt, als sie aber erkennt, dass weder Sympathie noch Liebe auf den ersten Blick da sind, trifft sie eine Entscheidung dagegen und hält sich den Bewerber mittels einer überzogenen Summe auch in Bezug auf eine Scheinheirat vom Leib. Auch wenn ihre Eltern der Meinung sind, dass sie auf diese Weise zum Wohlstand

des Familienbundes hätte beitragen können, pocht die eigentlich sehr schüchterne Sülbiye hier auf ihr Recht nach romantischen Gefühlen. Und auch Salih trägt die Bürde seiner ganzen Familie, die ihn in die Pflicht setzt, seine eigenen Lebensansprüche auf ein Minimum herabzusetzen und in Deutschland, im Fall auch auf Kosten seines eigenen Glücks, irgendjemanden zu heiraten, damit die Familie, die Deutschland als das Schlaraffenland sieht, hier leben kann. Während er zunächst für die Selbstaufgabe seiner eigenen Identität steht, kehrt er insofern emanzipiert in die Türkei zurück, als dass er unverheiratet und auch ohne Braut ist. Aus seinem Pflichtgefühl heraus gelingt ihm das allerdings erst, als er den Vermögenswert eines teuren Neuwagens als Gegensumme mit nach Hause nehmen kann. Emrah ist schon beinahe bereit, seine Selbstbestimmung und sein Liebesglück der familiären Vorgabe zu opfern. Erst im letzten Moment findet er die Kraft, für sich einzustehen und findet in letzter Konsequenz auch Toleranz dafür. Dieser Geschichte beigelegt ist das Thema der arrangierten Ehe, das sich zwischen Nursel und Emrah findet, die, ohne einander wirklich zu kennen, von ihren Eltern verheiratet werden sollen, weil diese Abmachung zwischen ihnen besteht. Özlem, für die Religion nicht die gleiche Bedeutung hat wie für ihre Eltern, lehnt sich nicht gegen ihre Eltern auf, sondern versucht sich deren Vorstellungen unterzuordnen. Dies wird ihr insofern leicht gemacht und sie gerät nicht in den Konflikt sich entscheiden zu müssen, als dass Dirk sich ihr zuliebe gewillt zeigt, zum Islam zu konvertieren. Als der erste Heiratsantrag scheitert, hinterfragt sie ihre Eltern allerdings schon.

Diese Heiratswilligen wollen ihre Selbstbestimmung leben; ihre Traditionsverhaftung oder das Pflichtbewusstsein, die dennoch allen innewohnen, mag sich unter anderem auch dadurch erklären, dass sie von ihrer Elterngeneration wissen, dass diese eher selten aus Liebe geheiratet hat, sondern in arrangierte Ehen geführt wurde und somit einer Sozialisation entstammt, der romantische Gefühle vielleicht nicht fremd sind, diese allerdings oft einer familiären Pflicht unterzuordnen hatte.

Auf das Thema der Scheinehe und seiner Aspekte soll an dieser Stelle nochmals näher eingegangen werden. Wie bereits erwähnt findet es seine Repräsentation in der Geschichte von Salih und Sülbiye, in welche auch die Figur einer „Kupplerin“ eingebunden ist und die die Schwierigkeiten, für Deutschland ein Visum, geschweige denn in Deutschland eine Aufenthaltsgenehmigung zu erhalten, impliziert. Die Erklärung, warum es Salihs Eltern so

wichtig ist, nach Deutschland zu gelangen, liefert sein Onkel in einer Szene, als er formuliert, dass Salihs Eltern nach wie vor glauben „*dass in Deutschland das Geld auf der Straße liegt*“. Damit wird die Meinung mancher Einwanderungswilliger aufgegriffen, die sich von einer Migration völlig falsche Vorstellungen machen, nur das höhere Einkommen im Vergleich zum Herkunftsland vor Augen haben und aber nicht auf die möglichen Schwierigkeiten und Repressionen vorbereitet sind und dadurch oft eine große Desillusionierung erfahren müssen. Obwohl in Coskuns Episode aufgegriffen, ist die vorangestellte Problematik in Kontext zur Illegalität zu setzen, die auf Seiten der illegal Eingewanderten für völlige Rechtlosigkeit und oft menschenunwürdige Lebensbedingungen steht und zugleich politisch rechts Stehenden zusätzliche Argumente liefert, Gesetze weiter zu verschärfen und polemische Wahlkämpfe zu führen. Eine Linke, die aus politischer Korrektheit heraus, mitunter davor Angst hat, Reiz- oder Tabuthemen aufzugreifen, spiegelt über beispielsweise dieses Thema einen politischen Status Quo und eine gesellschaftliche Problematik wider.

Das häufig emotionalisierte Kopftuch-Thema findet sich in vier Repräsentationen wieder. Die Frauen in Coskuns Familie tragen es. Dass es sich bei diesen um sehr religiöse Menschen handelt, mag eine Erklärung dafür bieten, denn einen Hinweis, dass sie von den Männern der Familie dazu angehalten werden, liefert der Film nicht. Als Kadir in versöhnlicher Absicht in den Supermarkt kommt, um die Familie zu einem erneuten Antrag einzuladen, stellt er bezüglich der Eheschließung zwischen Günay und Coskun eine Bedingung, nämlich jene, dass seine Tochter niemals von Coskuns Familie gezwungen werde, ein Kopftuch zu tragen. In seiner Auslegung steht das Kopftuch symbolisch für die Unterdrückung der Frau in der muslimischen Gesellschaft, er anerkennt es nicht als religiöses Zeichen. Die Frauen in Özlems Familie, ebenfalls sehr gläubige Muslima, legen das Kopftuch nur zum Beten an, in ihrem Alltag tragen sie es nicht. In diesem Zusammenhag ist die rein religiöse Konnotation der Kopfbedeckung eine stärkere, als es dies bei Coskuns Mutter und Schwester der Fall ist. Als Helga bei ihrem Erstbesuch bei Özlems Eltern ein Kopftuch anlegt und auf Dirks Verwunderung darüber völlig selbstverständlich entgegnet, sie sei bei einer türkischen Familie zu Besuch und sie wolle damit Respekt bezeugen, liegt dem zwar ihr Versuch, interkulturell alles richtig zu machen zugrunde, eigentlich transportiert es aber auch ihre orientalistische Sichtweise auf die

Türkei. Aus ihrer Reflexivität heraus verzichtet sie beim folgenden Besuch darauf. In der Person Helgas und ihrem Verhalten manifestiert sich auch, obwohl einer völlig linkspolitischen Geisteshaltung angehörend, das hohe Potential an möglichen interkulturellen Missverständnis, die aus mangelnder Erfahrung im Umgang miteinander entstehen.

Das Thema der Instrumentalisierung von Religion findet sich in der Episode Kadirs und der Eltern von Coskun besonders stark. Coskun muss erst zum Hackbeil greifen und seine Selbstverstümmelung androhen, bevor seine Familie einwilligt, Günays Vater für den Heiratsantrag zu besuchen. Dass ihr Sohn eine „*ungläubige Frau*“ heiratet, sind sie eigentlich nicht bereit zu respektieren. Dort angekommen, kann er sie nur mit der Waffe, dieses Mal nicht gegen sich, sondern gegen die Familie gerichtet, zum Betreten der Wohnung zwingen. Trotz der Waffe bleibt die Abwehrhaltung der Familie offensichtlich. Während Coskuns Familie für eine sehr starke Religiosität steht, bildet Kadir dazu die Antithese. In völlig militanter Weise entwickelt er sich vom liberalen und freigeistigen Mann, der den Freund seiner Tochter eigentlich gern hat, zu einem Despoten, der seine Tochter in der Wohnung einsperrt und diese nach ihrer Entführung und vor seiner Besinnung verstößt. Aus seiner Areligiosität heraus instrumentalisiert er Religion so zum Durchsetzen seines Willens. Coskuns Griff zur Waffe selbst kann in einem größeren Zusammenhang auch als Kritik an Religionskriegen verstanden werden.

In abgeschwächter Form ist das Motiv der Instrumentalisierung aus dem gleichen Gegensatz heraus auch in der Episode von Dirk und Özlem zu finden. Özlem, die vom traditionellen und religiösen Anspruch ihrer Eltern weiß, erhebt sich nach dem geplatzten Versuch des Heiratsantrages gegen ihre Eltern und stellt die Frage, warum Religion über ihr selbstgewähltes Leben entscheiden müsse und warum diese „*scheiß-bescheuerten Religionsfragen*“ denn immer so wichtig seien. Auch Dirk, in dessen Familie Religion nie eine übergeordnete Rolle gespielt hat, äußert nach deren Einbringung, die für das Scheitern des Antrages mitverantwortlich war, seit wann Religion bei ihnen denn eigentlich eine Rolle spiele.

Die im vorangegangenen Teil beschriebene Gewaltandrohung Coskuns kann mehrdeutig ausgelegt werden. Die Androhung der Selbstverstümmelung oder des Selbstmordes als



letzte Konsequenz mag für den Konflikt stehen, mangels Möglichkeit zur Selbstbestimmung in einem Kulturkonflikt das unterdrückende Gegenstück mit einer fatalen, doch freien Entscheidung zu konfrontieren. Zugleich kann es auch als Verweis auf das Reizthema der „Ausländerkriminalität“ verstanden werden.

Obwohl es sich auch bei der Episode von Emrah und Tim um eine interkulturelle Geschichte handelt, liegt das zentrale Motiv in ihrer Homosexualität. Nur wenige türkische Filme behandeln dieses Thema, da eine solche sexuelle Orientierung nach wie vor ein Tabuthema darstellt. Der in der Theorie besprochene Film „*Lola und Bilidikid*“ ist einer der ersten, der dieses Thema filmisch umsetzt, im Vergleich zu diesem, der es im Untergrund und im kriminellen Milieu ansiedelt, handelt es sich bei Tim und Emrah hingegen um Vertreter der Norm-Gesellschaft, die sich weder als „*Vorzeige-Tunten*“ noch als Stricher für ein Ausnahmen-Denken instrumentalisieren lassen. Während die Darstellung schwuler Männer häufig auf schmuddelige Weise vollzogen wird, liegt die Stärke in dieser Episode in der Normalität. Tim und Emrah sind einfach „*nur*“ zwei Männer, die sich lieben.

Häufig finden sich stereotype Kulturzuschreibungen: so nennt Kadir die Kurden „*Fundis*“, Eric's Mutter geht über die Information, dass sein Sohn mit einer Türkin zusammen ist, von einer „*Terroristin*“ aus, als Dirk und seine Eltern sich beim Heiratsantrag verspäten, zieht Tülay ihre Schwester Özlem mit der „*deutschen Pünktlichkeit*“ auf und hält ihren zukünftigen deutschen Schwager zudem für einen „*Langweiler*“. Helga besorgt sich, was ursächlich für die Verspätung bei Özlem ist, zuvor noch grünen Tee, da „*die Türken*“ ihr diesen sicher nicht anbieten können und sieht sich bei der Ankunft in ihrer Vermutung über „*Randgruppen*“ bestätigt, Lüder spricht ohnehin nur von „*Muselmanen*“. Emrahs Vater ist davon überzeugt, dass das von ihm gewürzte Grillfleisch „*zu scharf für einen Deutschen*“ ist, Coskun ist „*gewaltbereit*“ und zudem „*heißblütig*“.

Der Film verurteilt in seiner Repräsentation kaum eine dargestellte Position und behandelt die Heterogenität der Möglichkeiten mit Selbstverständlichkeit, er postuliert nichts als per se gut oder schlecht. Vielmehr stellt er Fakten auf und versucht Wege aufzuzeigen, wie scheinbar unüberbrückbare Einstellungen zu einem Kompromiss gebracht werden könnten.

Dabei erlaubt er das Bestehen auf gewissen Traditionen, da er diese als identitätsbegründend versteht und besteht zugleich aber auf mehrseitige Wandlungsfähigkeit. Höflichkeit und gegenseitiger Respekt stellen dabei die Basis aller Konflikt- und Kompromisslösungen dar.

### **4.3 Der Dokumentarfilm: „*Wir haben vergessen zurückzukehren*“**

Der Film beginnt mit der Einblendung eines sepiafarbenen, sichtlich älteren Familienfotos. Es ist das Bild Fatih Akins als kleines Kind mit seinen Eltern. Mit einführenden Worten über ein Aufwachsen in Deutschland, das immer von einem latent vorhandenen Rückkehrgedanken geprägt war, drückt Akin seine Faszination über die Migration seiner Eltern aus. Er macht sich auf eine Reise, die über verschiedene Plätze Hamburg-Altonas nach Istanbul und schließlich nach Filyos, das Heimatdorf seines Vaters, an der Schwarzmeerküste und wieder nach Deutschland zurückführt. Er besucht seine Eltern, interviewt den Chef seines Vaters, trifft seinen Bruder und einen griechischen Freund sowie seine Onkeln, Tanten, Cousinen und Cousins in der Türkei. Damit lässt er die Zurückgekehrten ebenso wie jene, die auf das Zurückkehren vergessen haben, zu Wort kommen - darüber, wie das so ist, als deutscher Türke, als türkischstämmiger Deutscher oder irgendetwas dazwischen und zeigt damit die Prägung auf, die eine Migrationserfahrung mit sich bringt. Begriffe wie Heimat, Familie und Integration fallen, kulturelle Unterschiede und das Thema der Ausgrenzung finden Erwähnung. Zahlreiche weitere eingeblendete Fotos bebildern die Geschichten, die diese Menschen erzählen und stellen den zeitlichen Kontext zwischen dem Zeitpunkt der Migrationsentscheidung und dem heutigen Status Quo dar.

#### **4.3.1 Begründung der Filmauswahl**

Bei „*Wir haben vergessen zurückzukehren*“ handelt es sich um einen sehr persönlichen Film, der den Rückblick auf die Elterngeneration aus Sicht des Regisseurs dokumentiert. Im Vergleich zu anderen ähnlich motivierten Filmen, zum Beispiel „*Mein Vater, der Türke*“ oder „*Mein Vater, der Gastarbeiter*“, lässt Akin hier aber mehrere Personen und auch Generationen zu Wort kommen. Er beleuchtet die Intentionen jener, die zurück in die Türkei gegangen sind, wie derer, die in Deutschland geblieben sind und er befragt die Kinder dieser Eltern, wie sich diese Erfahrungen auf ihr Leben auswirken. Der

Facettenreichtum dieser heterogenen Aussagen und Charaktere ist ausschlaggebend für die Wahl dieses Filmes.

Akins dokumentarische Arbeit, eigentlich fürs Fernsehen produziert, wurde zudem auf mehreren Filmfestivals gezeigt.

#### 4.3.2 Filmdaten<sup>847</sup>

<b>Cast</b>	Die Protagonisten, Mitglieder von Fatih Akins enger und weiterer Familie, treten alle als sie selbst auf.
<b>Crew</b>	
Regie, Drehbuch	Fatih Akin
Produktion	Fidelis Mager
Produktionsfirmen	Megahertz TV Fernsehproduktion GmbH Westdeutscher Rundfunk
Kamera	Gordon A. Timpen
Schnitt	Andrew Bird
Ton	Jörn Martens
Dauer	59 Minuten
Jahr	2000

„*Wir haben vergessen zurückzukehren*“ ist Teil der Reihe „*Denk' ich an Deutschland*“, die auf Initiative des Bayerischen Rundfunks und des WDR entstanden ist. Neben Fatih Akin dokumentieren deutsche Regisseure wie Dominik Graf, Katja von Garnier, Doris Dörrie oder Peter Lilienthal in einer losen Reihe von Spiel- und Dokumentarfilmen ihre persönliche Sicht auf ihr Land.<sup>848</sup>

#### 4.3.3 Der Regisseur: Fatih Akin

Nähere Angaben zur Person Fatih Akins finden sich in Kap. 4.1.3.

Beim hier besprochenen Film handelt es sich um seine erste dokumentarische Arbeit, sie stammt aus dem Jahr 2000. In jenem Jahr macht Akin seinen Abschluss an der HfbK, seine ersten beiden abendfüllenden Spielfilme sind bereits im Kino zu sehen.

Der Motivation für diesen Film liegt ein großes privates Interesse zugrunde, was auch im Film selbst kommentiert wird.

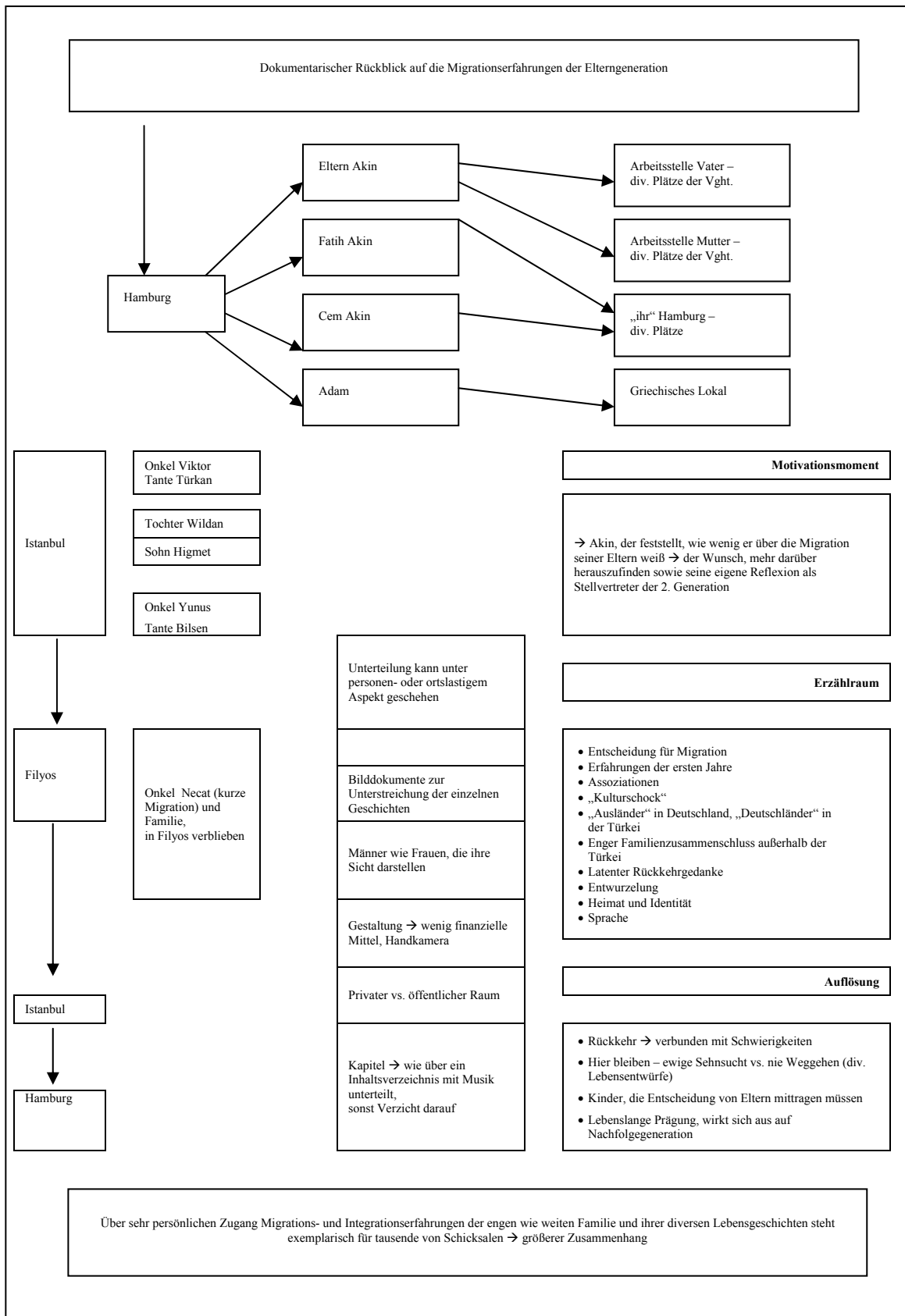
---

<sup>847</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0302041/fullcredits#cast> (27.06.2009)

<sup>848</sup> Vgl. [http://www.dokfest-muenchen.de/filme\\_view\\_web.php?fid=578&lang=de&s=7ed1917b33ac1dabf4ec5791a08696f6](http://www.dokfest-muenchen.de/filme_view_web.php?fid=578&lang=de&s=7ed1917b33ac1dabf4ec5791a08696f6) (Zugriff: 27.06.2009)

### 4.3.4 Filmanalyse

Abbildung 3: Handlungsmodell „Wir haben vergessen zurückzukehren“



## Narration und Dramaturgie

Die Unterteilung in Akte wie in den vorherigen Analysen erscheint im Zusammenhang mit einem dokumentarischen Werk nicht sinnvoll, weswegen in dieser Analyse von Teilen die Rede ist. Je nachdem, ob ein personen- oder ein ortslastiger Aspekt auf dem Aufbau des Films liegt, lassen sich diese beiden unterschiedlichen dramaturgischen Gerüste für den Film feststellen.

Vorspann (mit inhaltlichem Bezug: 00:00 – 00:40)
<b>1. Teil</b> (Nr.1 – Nr.22: 00:40 – 51:00)
<b>2. Teil</b> (Nr.22 – Nr.31: 51:00 – 57:44)
Abspann (mit inhaltlichem Bezug: 57:44 – 58:40)

oder

Vorspann (mit inhaltlichem Bezug: 00:00 – 00:40)
<b>1. Teil</b> (Nr.1 – Nr.12: 00:40 – 24:29)
<b>2. Teil</b> (Nr.13 – Nr.20: 24:29– 42:14)
<b>3. Teil</b> (Nr.21 – Nr.22: 42:14 – 52:28)
<b>4. Teil</b> (Nr.23 – Nr. 31: 52:28 – 57:44)
Abspann (mit inhaltlichem Bezug: 57:44 – 58:40)

Die erste Möglichkeit stellt im ersten Teil alle Protagonisten auf einmal vor, lässt sich viel Zeit, sie kennen zu lernen und unternimmt dabei eine Reise, die von Hamburg über Istanbul nach Filyos führt. Im zweiten Teil findet die Rückkehr nach Deutschland statt, die bereits bekannten Akteure äußern sich noch einmal in kurzen Statements.

Die zweite Möglichkeit unternimmt die gleiche Reise, teilt sie allerdings nach ihren verschiedenen geographischen Orten auf. Anhand dieser werden im Folgenden die zusammengefassten Sequenzen beschrieben.

Der Vorspann, der über die Einblendung eines alten, sepiafarbenen Familienfotos beginnt – es ist darauf ein junges Paar mit einem kleinen Kind zu sehen – startet mit den Worten: *„Wir sind damit groß geworden. Wir sind damit erzogen worden, dass wir eines Tages zurückgehen.“* Mit der Einblendung eines weiteren Fotos setzt das Musikstück *„Family*

*Affair*“ ein. Damit steckt der Film in Verbindung mit seinem Titel den Rahmen seiner Handlung bereits ab – es handelt sich um die persönliche Familiengeschichte einer Einwandererfamilie, die, entgegen einem immer latent vorhandenen Rückkehrgedanken, nicht mehr in ihr Herkunftsland zurückkehren wird.

Die erste Sequenz des ersten Teiles zeigt den Regisseur des Films, der mit dem Auto durch „sein“ Hamburg fahrend seine Motivation für den Film erklärt, die darin besteht, so wenig über die Migration seiner Eltern und deren Erfahrungen in den ersten Jahren zu wissen. Fatih drückt seine Bewunderung aus, ist fasziniert von dieser mutigen Entscheidung und reflektiert es auf sein eigenes Leben. Nach Amerika zu gehen, wäre schon ein großer Schritt, und in diesem Fall würde er aber, im Gegensatz zu seinen Eltern damals, die Sprache beherrschen. „*Das wäre, wie wenn ich jetzt nach Russland oder so gehen würde.*“ In der Folgesequenz besucht er seine Eltern, die über die eingeblendeten Fotos des Vorspanns und seine einleitenden Worte schon vorgestellt worden sind. Während sie zunächst in der Küche beim gemeinsamen Hantieren an Herd und Arbeitsplatte gezeigt werden, sind sie nachher in ihrem Wohnzimmer im Interview zu sehen. Sie berichten von dem geplanten „Kurzaufenthalt“, der im Fall des Vaters mit 23 Jahren begonnen hatte und der nun schon „*34 Jahre und drei Monate*“ andauert, die Mutter ist seit 31 Jahren in Deutschland<sup>849</sup>, von den Verständigungsproblemen, da sie die Sprache nicht beherrschten und die Anekdote von einem ersten Einkaufsversuch bei Karstadt, bei welchem Mustafa Akin beinahe in eine Schlägerei geraten wäre, da er nicht verstanden hatte, dass der Laden gemäß seiner Öffnungszeiten nun schließt. Bis vor zehn Jahren hatten sie noch an eine Rückkehr gedacht und sich auch ein Haus in Istanbul gekauft, nun glauben sie nicht mehr daran. Der Vater war für die Arbeit in einer Teppichreinigungsfirma nach Deutschland gekommen, in dieser arbeitet er noch heute. Bei einem Besuch dort weist sein Chef, Asfin Reimers, auf die an der Wand hängende Plakette des 25jährigen Dienstjubiläums Mustafa Akins hin und dass diese bereits auch schon beinahe zehn Jahre alt ist. Während die Kamera Bilder aus der Fabrik zeigt, erzählt Asfin Reimers von den frühen türkischen Arbeitnehmern und ihrer hohen Motivation. Er spricht selbstverständlich von den damaligen Gastarbeitern als Teil des deutschen Arbeitsmarktes, Mustafa Akin bezeichnet

---

<sup>849</sup> Die genannten Zeitangaben beziehen sich auf die Aussagen im Film. Für heute stimmende Angaben müssen etwa zehn Jahre dazu gerechnet werden. In Bezug auf die Arbeitsstellen sind die Eltern Akin heute vermutlich bereits in Pension.

er als einen „*der besten Türken, die die in der Türkei haben*“. Auf seine Empfehlung hin habe er vor Jahrzehnten auch Verwandte von Mustafa nach Deutschland geholt<sup>850</sup> und eingestellt, da er ihm blind vertraut. Wieder zurück im Wohnzimmer der Akins bzw. auf der Straße vor ihrer ersten Wohnung erzählen die Eltern, unter zahlreicher Einblendung alter Fotos, wie sie sich kennen gelernt haben. Mustafas Vater hatte ihn nach drei Jahren in Deutschland unter Vortäuschung einer Krankheit in die Türkei zurückgeholt. Bei diesem Türkeiaufenthalt lernte er seine spätere Frau kennen. Diese hatte gerade ihre Ausbildung zur Lehrerin abgeschlossen und befand sich in ihrem ersten Dienstjahr. Sie wollte eigentlich weder heiraten noch ihren Beruf aufgeben, noch nach Deutschland gehen. Nachdem der weitere Deutschlandaufenthalt des Vaters aber nur mehr für weitere drei Jahre geplant war, kam sie schließlich doch mit. In der ersten Zeit weinte sie viel und vermisste ihr Land sehr. Zudem hatte sie sich ein schönes Haus gewünscht und die Realität sah, auch wenn ihr Mann sie darauf vorbereitet hatte, anders aus: Sie hatten, anders als sie es aus der Türkei gewohnt war, nicht einmal ein Badezimmer. 1970 wurde ihr erster Sohn geboren. Dieser Sohn ist Cem, Fatih's älterer Bruder. Nach einer innigen Begrüßung sind die beiden Brüder mit dem Auto in Hamburg unterwegs und philosophieren, wie ihr Leben wäre, wenn ihre Eltern nicht nach Deutschland gekommen wären. Eine Rückkehr in die Türkei wäre ihnen beiden nie in den Sinn gekommen. Vor dem ehemaligen Wohnhaus und auf einem nahe gelegenen Spielplatz ist die Familie das erste Mal vollständig zu sehen. Die Eltern erinnern sich, wie schnell ihre Söhne Deutsch gelernt und dass sie deswegen damals sogar oft geschimpft haben. Sie waren sogar im Urlaub getrennt mit jeweils einem Sohn in ihre jeweiligen Herkunftsdörfer gefahren, damit ihre Jungen auch das Türkische gut lernen. Cem äußert, dass er hofft, dass seine Kinder das Türkische eines Tages besser beherrschen als er es tut: „*Freunde deutsch, Kindergarten deutsch, Schule deutsch, alles deutsch... Deutschland eben!*“ Wieder im Wohnzimmer in der Interviewsituation erzählt die Mutter von ihren Schwierigkeiten in den ersten Jahren, bei ihrem Mann einen Deutschkurs sowie eine Berufstätigkeit durchzusetzen, wo der Vater rückblickend etwas verschämt lacht und kommentiert, dass er heute auch nicht mehr weiß, warum er ihr das damals verbieten wollte. Die Mutter sah sich mit ihrem erlernten Beruf nicht als klassische Hausfrau und wollte das auch nicht sein. Zunächst war sie Putzfrau gewesen, später hatte sie in einer

---

<sup>850</sup> Bei diesen Verwandten handelt es sich um Tante Türkan und Onkel Viktor, die später in Istanbul vorgestellt werden.

Parfümerie gearbeitet. Nach der Geburt ihrer beiden Söhne arbeitete sie längere Zeit nicht mehr.

Am Weg in das Lokal seines griechischen Freundes Adam erzählt Fatih von Hamburg-Altona, seinem Stadtteil, in dem er aufgewachsen ist. Seiner Schätzung nach sind hier 55 Nationen beheimatet. Bei Adam erfährt der Zuschauer, dass dieser sein Lokal erst vor 15 Tagen aus dem Wunsch, Griechenland nach Hamburg zu bringen, eröffnet hat. Eigentlich ist er Schauspieler und hat schon in einer Vielzahl von Fatih Akins Filmen mitgespielt und ist Teil seiner „Zirkusfamilie“<sup>851</sup>. Die Kamera zeigt eindrucksvolle Bilder der atmosphärischen Stimmung im Lokal und schließlich wieder Adam im Interview. Er erzählt, von seinem Aufwachsen in Hamburg und dass er jene Schule besucht hat, in der Fatih's Mutter mittlerweile unterrichtet. Während die Mutter im Folgenden in einer Unterrichtssituation gezeigt wird, erzählt sie, dass sie sich 1978 sofort bei den Behörden gemeldet habe, als diese Türkisch-Lehrer suchten. Als sie genommen wurde, habe sie sich übergücklich, „wie ein Vogel, wie ein Schmetterling gefühlt“ ob ihres Wiedereinstiegs in den Lehrberuf. Ihr Mann kommentiert diese Erinnerungen mit seinen eigenen. Etwas verschämt gesteht er, dass er damals gar nicht glücklich darüber und wohl ein wenig neidisch gewesen war. Ein von der Schülergruppe auf Türkisch gesungenes Lied über ein weit entferntes Dorf schließt den ersten, in Hamburg spielenden Teil ab.

Der zweite Teil beginnt mit der Ankunft der Filmcrew auf dem Flughafen in Istanbul und einer Montagesequenz aus Bildern und Szenen, die das dortige Alltagsleben auf den Straßen zeigen. Musikalisch unterlegt sind diese Bilder mit „*Tell someone you meet: I'm coming home*“. In Istanbul besucht Fatih seine Verwandten, auch diese Szenen sind mit vielerlei Bildern unterstrichen. Zum einen sind dies Tante Türkan und Onkel Viktor und deren erwachsene Kinder, sein Cousin Hıgmet und seine Cousine Wildan, zum anderen Onkel Yunus und seine Frau Tante Bilsen. Sein erster Weg führt Fatih zu Tante Türkan und Onkel Viktor, die Begrüßung ist überschwänglich und von Seiten Fatih's über den Handkuss traditionell-respektvoll. Bei dem Paar handelt es sich um jene ebenfalls zu Asfin Reimers in die Teppichreinigungsfabrik vermittelten Verwandten Mustafa Akins. Auch sie

---

<sup>851</sup> An dieser Stelle sei auf das Vorkommen einiger Schauspieler in mehreren der analysierten Filme hingewiesen: Sibels Vater ist Emrahs Großvater, Cem Akin ist Yılmaz Güner, Adam der Barkeeper aus Sibels Hochzeitsnacht, Coskun der bayrisch-sprechende Istanbul Taxifahrer, Idil Üner ist Günay – Fatih Akins Tante Türkan Tomruk trägt den Nachnamen, der Cahits und später auch Sibels Nachname ist: Tomruk.



hatten viele Jahre in Deutschland verbracht, waren 1984 aber nach 15jährigem Aufenthalt in Deutschland gemeinsam mit ihrem 16 Jahre alten Sohn in die Türkei zurückgekehrt. Ihre Tochter entschied sich wenige Jahre darauf, ebenfalls in die Türkei zurückzukehren. Türkan erzählt, dass das Leben dort *„wie Wind verging“* und wie froh sie war, dass dort in der Fremde die Familie so häufig zusammenkam. Gemeinsam mit Fatih überlegt sie, ob sie wohl auch in der Türkei so einen engen und intensiven Kontakt gepflegt hätten und sie kommen zu dem Schluss, dass dem vermutlich nicht so gewesen wäre und dass ihnen das Leben in der Ferne ihre Verbundenheit geschenkt hätte. Mit *„ab heute heißt du Viktor“* leitet sein Onkel eine Anekdote ein. Nachdem seine deutschen Arbeitskollegen seinen Namen nicht aussprechen konnten, gaben sie ihm einfach einen anderen Namen und bis heute ist ihm Viktor geblieben. Türkan, die heute Gedichte schreibt, zitiert eines:

*„Mein schönes Hamburg. Als ich zu dir kam, war ich ängstlich und verschreckt. Ich sprach deine Sprache nicht. Mit meinen ahnungslosen Augen suchte ich die Umgebung ab. Ich habe angefangen zu arbeiten, doch ich war es nicht gewohnt, auf den Beinen zu stehen, und an deinem verhetzten Leben teilzunehmen. Wenn ich auf der Straße einen Türken getroffen habe, bin ich voller Freude nach Hause gekommen. „Ich habe heute einen Türken getroffen“, habe ich gesagt, und meine Familie hat gesagt, „Hoffentlich hast du dem unsere Adresse nicht gegeben.“. Und ich habe gesagt: „Doch, hab ich!“. Die Aufregung, die meine Jugend mir geschenkt hat, machte mich völlig fröhlich, wenn ich einen Landsmann getroffen habe. Jetzt hat sich das schöne Hamburg verändert. Die Menschen von damals sind alle verschwunden. Eine neue Generation ist geboren – wie traurig.“*

Im Film ineinander geschnitten, kommentieren die erwachsenen Kinder Hıgmet, der in Deutschland geboren ist und seine Eltern bei ihrer Rückkehr begleiten musste und Wildan, die sechsjährig nach Deutschland kam und es 25jährig wieder verließ, die Aussagen ihre Eltern oder treffen eigene. Wildan erinnert sich, dass ihre Mutter Türkan maßgeblich für die vielen Familienzusammenkünfte verantwortlich war und auch zwischen den Eltern Akins, die sich häufig in die Haare gerieten, eine Vermittlerposition einnahm. Als sie von ihrer eigenen Schulzeit erzählt, erwähnt sie, dass sie in ihrer Schule die erste Ausländerin und erste Türkin gewesen sei. Ihre Generation, meint sie zu dem gut zehn Jahre jüngeren Fatih, habe seiner den Weg geebnet. Sie erinnert sich, wie bemüht sie war, bei allen einen guten Eindruck zu erwecken. Mit zunehmenden Deutschkenntnissen war sie für ihre Umgebung eine *„kleine Sozialarbeiterin“* geworden, sie begleitete ihre Eltern und Nachbarn zum Arzt und auf die Behörden und übersetzte. Mit 25 entschied sie nach einem Jahr, in dem sie zwischen *„Tag und Nacht“* pendelte, ihren Eltern in die Türkei zu folgen, da sie dieses Leben zwischen den Kulturen nicht mehr führen wollte. Sie arbeitet heute in

Istanbul für einen amerikanischen Konzern. Als sie gemeinsam mit Fatih ein altes Fotoalbum durchblättert, wird sie emotional: *„Wir sind mit der Kultur aufgewachsen! Das kann man nicht verdrängen. Ich mein’, ich brauch mein Hamburg!“* Hıgmet, der heute als Fremdenführer in einem Museum hauptsächlich englischsprachige Gruppen führt, kommentiert seine Übersiedelung in die ihm bis dahin nur von Urlauben bekannte Türkei als eine Umstellung *„vom Pferd auf den Esel“*. Damals konnte er kaum Türkisch: *„Ich habe Türkisch gesprochen wie ein deutscher Türke, jetzt spreche ich Türkisch wie ein Türke.“* Türkische Witze haben ihn oft erst einen Tag später zum Lachen gebracht und sich einzuleben fiel ihm sehr schwer, erzählt er. Mittlerweile ist er verheiratet, seine Frau erwartet ihr zweites Kind. Onkel Yunus, Mustafa Akins jüngerer Bruder, hatte ebenfalls 15 Jahre in Deutschland gelebt, seine Frau Bilsen zehn Jahre. Während er damals für die Rückkehr war, wäre seine Frau gerne in Deutschland geblieben, da es ihr mittlerweile zu einem vertrauten System geworden war. Nach der Rückkehr wollte Yunus sich mit Erspartem selbstständig machen. Zuerst gründete er eine Reinigungsfirma, dann ein Catering und schließlich einen Autohandel, was alles nicht gut funktionierte, da ihm die Türkei mit ihrem System über die Zeit in Deutschland fremd geworden war. Erst als er pleite war, habe er das türkische System wieder verinnerlicht gehabt: *„Wenn du in Deutschland 10, 15 Jahre lebst, dann brauchst du 10, 15 Jahre hier, um diese Lücke wieder aufzufüllen, um wieder ein Türke zu sein.“* Wäre er mit heutigem Wissen über die Türkei in die Türkei zurückgekehrt, wäre er heute ein reicher Mann.

Der dritte Teil wird mit der Reise nach Filyos, dem an der Schwarzmeerküste liegenden Herkunftsdorf von Fatih's Vater, eingeleitet. Wiederum zeigt die Kamera über den Blick aus dem Fenster des kleinen Reisebusses die Umgebung, die immer wieder mit einer Straßenkarte, die den zurückgelegten Weg zeigt, überblendet wird. Musikalisch unterlegt ist diese Sequenz mit *„Going back to my roots“*. Bei der Ankunft dort, schaltet sich Fatih, der von Beginn an kein völlig neutraler Beobachter und Interviewer war, als Akteur ein, als er am Strand stehend seine Kindheitserinnerungen an diesen Ort preisgibt. Am Weg zu seinem Onkel Necat, dem jüngsten Bruder seines Vaters und dessen Familie, präsentiert er auch stolz das Geburtshaus seines Vaters. Necats Migrationserfahrungen sind zahlreich, er war in Deutschland, Dänemark, Österreich, Holland und England, aber immer von kurzer

Dauer. Er hatte sich mit anderen Türken „angelegt“ und musste vermutlich<sup>852</sup> nach einer Körperverletzung wieder in die Türkei zurückkehren. Auf Anraten seines Vaters habe er daraufhin geheiratet: *„dann hab ich geheiratet, hab gearbeitet und wurd’ Rentner“*. Am Strand und mit Blick auf das Meer erzählt er Fatih, dass er es nie bereut habe, hier zu bleiben, da er sonst sein heutiges Leben, das er sehr schätze, nicht hätte. Nach einer Ausfahrt mit dem Fischerboot stehen Onkel und Neffe am Ende des dritten Teils wortlos nebeneinander auf einer Lichtung beim Familiengrab der Familie Akin.

Der vierte Teil beschreibt die Rückreise nach Deutschland. Ohne weitere Impressionen der Landschaft äußern die bereits bekannten Akteure kurze Statements. Türkan erwähnt, dass, hätte sie die Wahl, sie lieber in Deutschland sterben würde, da dort die Friedhöfe gepflegter sind. Hıgmet überlegt, wie sein Leben wäre, wäre er jetzt in Deutschland und erzählt, dass er mit dem *„dummen Gedanken“* gespielt habe, heimlich auf ein Passagierschiff zu gehen und so nach Europa zu fahren. *„Wenn ich nicht verheiratet wär, dann würd’ ich bestimmt alles machen, um nach Europa, nach Deutschland oder so, zu gehen.“* Wildan kommentiert, wie *„albern und traurig“* sie es findet, kein dauerhaftes Visum für Deutschland zu bekommen, sodass es für sie und alle die in der ähnlichen Situation wie sie sind, den halben Teil ihres Lebens dort verbracht zu haben, äußerst schwierig ist, Freunde oder alte Plätze zu besuchen: *„Die wichtigsten Jahre meines Lebens, mein ganze Kindheit und meine Jugend haben sich dort abgespielt. Das kannst du nicht so einfach wegradieren.“* Wildan verweist auch auf ihre Mutter Türkan, die zwischen 26 und 40 in Deutschland gelebt hatte: *„das waren die besten Jahre ihres Lebens – und sie bekommt kein Visum!“* An Fatih stellt sie die Frage, ob er eines Tages vorhat, in der Türkei zu leben, woraufhin dieser entgegnet, dass er nicht wisse, ob dies mit der Tatsache zusammenhänge, dass er in Hamburg geboren sei, aber dies sei nun sein Zuhause. *„Dieses ewige ‚wo gehör ich eigentlich hin‘“* gebe es bei ihm gar nicht. Yunus weist Fatih darauf hin, dass seine Kinder in der Grundschule die Erfahrung machen werden, dass sie von *„ein, zwei Deutschen als Ausländer beschimpft“* werden: *„Dein Kind wird irgendeine Unterdrückung spüren! ... Das is halt so der Nachteil“*. Auch wenn Fatih von sich sagen wird, dass er Deutscher ist, werden andere ihn alleine seines Namens wegen als Ausländer abstempeln: *„Erzähl mir keine Märchen, Mensch. Du bist ja Akin. Du bist Türke. Ne, so ist*

---

<sup>852</sup> Dies erschließt sich nicht mit völliger Sicherheit.

das.“ Zurück in Deutschland reflektiert Adam darüber, dass er nicht sagen kann, dass er sich sehr deutsch fühlt. Er fühlt sich eher als Hamburger und dies sagt er auch, wenn ihn Leute fragen, woher er kommt. Innerlich fühlt er sich ziemlich griechisch – er hat griechische Sehnsüchte und er träumt auf Griechisch, „*nicht von der Sprache, aber von den Gefühlen heraus*“. Mit seinem Bruder erörtert Fatih die Frage, wie dieser es einschätzt, dass ihre Eltern doch noch eines Tages in die Türkei zurückkehren könnten. Sein Bruder entgegnet, dass er das Gefühl habe, dass ihre Eltern fühlen sich sehr an ihre deutsche Staatsbürgerschaft gebunden. Möglicherweise würden sie die kalte Jahreszeit aber in der Türkei verbringen wollen. Mustafa zitiert ein türkisches Sprichwort, das besagt, dass sie „*im Flugzeug auf einem Stuhl rüber gekommen sind, zurückgehen werden sie in einem Sarg*“. Akins Mutter spricht von der Sehnsucht, die sie immer nach ihrer Heimat hat, die sie aber leicht stillen kann: „*In drei Stunden sind wir dort. Ist gar nicht so weit. Jetzt ist gar nicht so weit.*“ Der Abspann zeigt ein Standbild vom Strand in Filyos in der Abendsonne, darin erscheinen die Produktionsinformationen. Unterlegt ist er mit „*Where are you today, do you know your way...*“.

Der in Form eines Roadmovies inszenierte Dokumentarfilm gliedert sich über seine Orte wie seine Akteure mit ihren unterschiedlichen Lebensentwürfen. Die selten, aber sehr bewusst eingesetzte Musik<sup>853</sup> gliedert den Film zudem wie ein Inhaltsverzeichnis: „*Family Affair*“ (Vorspann/Einleitung) - „*Tell someone you meet: I’m coming home*“ (Impressionen von Istanbul) - „*Going back to my roots*“ (Impressionen der Reise nach Filyos) - „*Where are you today, do you know your way...*“ (Abspann – offenes Ende). Während in den ersten drei Teilen lange Passagen überwiegen, in denen sich die Kamera ausgiebig Zeit für ihre Akteure nimmt, ist der vierte Teil mit seinen knappen Statements als Resümee zu verstehen.

Als Hilfestellung für den Zuschauer macht Akin oft erklärende Einführungen über neue Akteure und die Familienzusammenhänge, seine zielgerichteten Fragen entstammen sowohl seinem persönlichen Interesse als auch seinem Vorwissen über die Zusammenhänge. Sind seine Akteure nicht des Deutschen mächtig oder bevorzugen sie die türkische Sprache, übersetzt er selbst ihre Aussagen, auf Untertitel wird verzichtet. In den

---

<sup>853</sup> Weder im Abspann noch in anderen Quellen konnten die korrekten Titel oder die Interpreten ausfindig gemacht werden.

einzelnen Interaktionsverhältnissen zwischen Akin und seinen Interview-Partnern lässt sich ein eindeutiges Schema erkennen. In einer Anfangseinstellung sind diese Menschen zuerst in Aktion zu sehen, so zum Beispiel die Eltern Akin in der Küche oder Adam in seinem Lokal. Erst nach dieser Einführung wechselt die Einstellung auf die Interviewsituation.

Die in einer Vielzahl eingeblendeten privaten Fotos versuchen, die erzählten Geschichten zu verfestigen und zu unterstreichen, häufig drücken sie aber auch einen gewissen Widerspruch aus. So erzählt die Mutter Akins von ihrem Mann, der ihr nicht erlauben wollte, einen Deutschkurs zu besuchen, die eingeblendeten Bilder zeigen sie als selbstbewusste junge Frau.

Wenngleich der Film über das empathische Feld, das er mittels seiner liebenswerten Akteure aufbaut, auch weniger über das Thema Informierte in ein Verständnis desselbigen einbindet, schadet ein gewisses Vorwissen über Migration bei seiner Rezeption sicherlich nicht. Über die „Häppchen“ der Informationen bleibt beim Zuschauer, der selbst keine Migrationserfahrung hat, den kompletten Film hindurch das Gefühl einer Wissenskluft, wenngleich er auch einen guten Eindruck von der enormen Prägung, die eine solche Erfahrung hinterlässt, bekommt.

### **Figuren und Akteure**

Akin agiert in diesem Film in vielfältigen, hybriden Rollen. Als Regisseur des Films führt er auch die Interviews mit jenen, denen er in einem (wahl)-verwandtschaftlichen Sinn auch selbst als Familienmitglied angehört. Tritt er in manchen Szenen beobachtend in den Hintergrund, kommentiert er wieder andere. Am Strand in Filyos, als er von seinen Kindheitserinnerungen berichtet oder als er in Wildans Wohnzimmer mit einer Gegenfrage konfrontiert wird, tritt er selbst als aktiv handelnder Akteur auf. Akin gibt mit diesem Film Einblicke in die Schicksale von nach kurzer Zeit-, erst nach vielen Jahren- oder nie Zurückgekehrten und deren Kindern in ihren Lebensentwürfen der zweiten Generation. Aufgrund des nicht-fiktionalen Charakters und der Tatsache, dass diese Personen in ihrer Repräsentation real für sich stehen, werden sie im weiteren Kontext unter „*Inhalt und Repräsentation*“ behandelt.

## Ästhetik und Gestaltung

Wenngleich die Gestaltung nicht unprofessionell wirkt, so ist doch ersichtlich, dass für dieses Projekt kein großes Budget vorhanden war. Das meiste davon wurde aus nachvollziehbaren Gründen womöglich lieber für die Reisekosten ausgegeben. Die Beleuchtung scheint ausschließlich auf natürliches Licht zurückzugreifen, Kamerakräne oder -schienen werden zu keiner Zeit eingesetzt.

Häufig kommt die Handkamera zum Einsatz. So ruckelt es in Begrüßungsszenen mitunter ein wenig, was aber auch den emotionalen Charakter und die „*Action*“ nach oft jahrelangem Wiedersehen unterstreicht, in den Interviewszenen ist die Kamera zumeist starr und bleibt in einer Einstellung.

Bei den Reisesequenzen, wenn Fatih Akin mit seinem Auto durch Hamburg fährt oder später Istanbul erkundet, wenn der Kleinbus mit der Crew von Istanbul nach Filyos unterwegs ist und schließlich dort am Meer ankommt, zeigt die Kamera häufig den subjektiven Blick, lässt sie den Zuschauer ausgiebig an der Umgebung teilhaben und sich auch als Beifahrer empfinden, woraus sich eine direkte Ansprache an den Rezipienten ergibt. Während diese Sequenzen in ihrer Subjektivität relativ hoch aufgelöst sind, wird bei Interviewszenen der Interviewte in einem relativ engen Ausschnitt beobachtet, beinahe ausschließlich in einer leicht seitlichen, halbnahen Einstellung. Häufig sind in die Gesprächsszenen der jeweiligen Interviewten wegen des Sepias oder des Farbstichs als alt erkennbare Fotos geschnitten, die ihre Geschichten unterstreichen

Während in nahezu allen Sequenzen die natürlichen Umgebungsgeräusche vorhanden sind, sind sie bei der Reise durch Istanbul und nach Filyos unterdrückt, da über diesen Bildern Musik liegt. Die eigene Übersetzung Akins, die trotz seiner Anwesenheit häufig aus dem Off zu vernehmen ist, liegt über dezenteren Nebengeräuschen. Die Tonspur mit seiner Übersetzung ist keine simultan zum Interview aufgenommene, sondern eine in der Post Production eingespielte.

Der Schnitt orientiert sich häufig am Inhalt. So spricht Adam über seine Grundschulzeit, in der folgenden Sequenz ist Fatih's Mutter in einer Unterrichtssituation zu sehen. Fatih und sein Onkel Necat stehen am Familiengrab, daraufhin kommentiert Türkan, dass sie lieber in Deutschland begraben wäre. Die Eltern Akin erzählen von der Geburt ihres ersten Sohnes Cem, in der Folgesequenz ist dieser mit Fatih zu sehen.

## **Inhalt und Repräsentation**

Der Erzählzeit von 59 Minuten steht real eine erzählte Zeit von wenigen Wochen, symbolisch von mehreren Jahrzehnten gegenüber. In realem Kontext steht dies für die unternommene Reise von Hamburg über Istanbul nach Filyos, im symbolischen für die Zeit in den 1950er und 1960er Jahren, in denen die jeweiligen Migrationsentscheidungen getroffen wurden, welche sich bis heute über die eigene Prägung oder das schicksalhafte Einwirken in die Generation der Kinder auswirken.

Die gezeigten Räume der Familienmitglieder sind meist sehr privat. In den einzelnen besuchten Haushalten ist vorwiegend nur ein sehr enger Ausschnitt gezeigt. Das Fischerboot Onkel Necats, das griechische Lokal Adams oder der Spielplatz Cems und Fatihs aus ihrer Kindheit sind zwar öffentliche Plätze, stehen im Kontext des Films aber insofern auch für zutiefst private und intime Räume, da es sich bei diesen um solche handelt, die Heimat, Erinnerung oder Identität repräsentieren. Dieser Privatheit steht die Weite des bereisten Raums gegenüber. Die drei Orte Hamburg, Istanbul und Filyos und der zurückgelegte Weg zwischen ihnen steht neben der Reise selbst auch für das Suchen und Finden und die Vielzahl von Schicksalen jener, die diese Reise in welche Richtung auch immer und mit großen Erwartungen angetreten sind.

Mit denen, die nach nur kurzer Zeit wieder zurückgekehrt sind, anderen, die sich für eine Rückkehr erst nach vielen langen Jahren mehr oder weniger positiv motiviert entschieden haben und jenen, die trotz eines latent immer vorhandenen Rückkehrgedankens diese nie angetreten sind, eröffnet sich eine große Bandbreite an Schicksalen von Einwanderern der ersten Generation. Während die in Deutschland verbliebenen Akins von ihrer Sehnsucht nach der Türkei sprechen, die ihnen innewohnt, verarbeitet Türkan ihre ambivalenten Gefühle – Kränkung auf der einen Seite, da sie kein Visum erhält, Sehnsucht nach Deutschland, da es ihr nach wie vor so vertraut ist und sie eine Menge an schönen Erinnerungen dort lassen musste, auf der anderen Seite – mit Gedichten. Nichtsdestotrotz scheint es, als wäre jene erste Generation in jedem einzelnen vorgestellten Lebensentwurf schließlich doch mit dem Status Quo und in dem Wissen, dass sie sich, im Herbst ihres Lebens befindend, keinen weiteren großen Veränderungen mehr aussetzen wollen, weitestgehend zufrieden.

Ihre im Einwanderungsland geborenen Kinder sind über die Prägung, die ihre Eltern über die Migration erfahren haben, schicksalhaft mit dieser verknüpft. Cem, Fatih und Adam stehen so für Menschen, die für sich eine Heimat gefunden haben, ohne dem Zwang ausgesetzt gewesen zu sein, eine Entscheidung zwischen zwei Kulturen treffen zu müssen und so im positivsten Sinn mit zwei Kulturen leben und daraus zusätzlich etwas Drittes kreieren. Eine Rückkehr ist für sie nie in Frage gekommen. In erster Linie definieren sie sich regional als Hamburger, die zwei Sozialisationen erfahren haben und gerne auch auf beide zurückgreifen. So hat Akin die traditionell-rituellen Respektsbezeugungen verinnerlicht, Cem den Anspruch an sich, auch seinen Kindern die diversen Kultureinflüsse seines Familienstammbaums weiterzugeben und Adam greift in seinem Gefühlsleben auf die griechischen Elemente seiner Sozialisation zurück.

Im Fall Higmets und Wildans ist die Situation ein wenig anders gelagert. Wildans Entscheidung, in die Türkei zurückzukehren, ist zwar absolut selbstbestimmt getroffen, impliziert aber auch ein großes Trauermoment. Da es für sie schwierig ist, ein Visum zu bekommen, bedeutet es für sie den Verzicht auf ein Land, das ihr in seinen Werten vertraut ist und dessen Sozialisation sie erfahren hat, welche sie nicht einfach so abstreifen kann und will. Higmat hatte in Bezug auf die Rückkehr seiner Familie keine Entscheidungsfreiheit. Als noch minderjähriger Sohn hat er gemeinsam mit seinen Eltern das Deutschland, in dem er geboren ist, verlassen und war so zur Migration in die Türkei gezwungen, die er nur von Urlauben kannte und deren Sprache er auch nur wie die eines Besuchers beherrschte. Da er nicht das Recht hat, nach Deutschland zurückzukehren und trotz seines mittlerweile vonstatten gegangenen Einlebens in die türkische Kultur, wirkt sein Charakter eher unglücklich und wie der eines Entwurzelten. Seine Schwester wirkt im Gegensatz zu ihm sehr resolut. Ihr Selbstbewusstsein ist auf die frühe Verantwortung, die sie als eines der ersten Gastarbeiterkinder in Deutschland – da früh der deutschen Sprache mächtig – gegenüber ihrer Familie und auch den Nachbarn übernehmen musste, zurückzuführen. Während ihre Rückkehr in die Türkei eine selbstbestimmte Entscheidung war, hatte ihr Bruder diese Freiheit der Entscheidung nicht, was ursächlich für sein Gefühl der Entwurzelung ist.

Auch Yunus spricht das Thema der Entwurzelung an. Seine Aussage „*Wenn du in Deutschland 10, 15 Jahre lebst, dann brauchst du 10, 15 Jahre hier, um diese Lücke wieder aufzufüllen, um wieder ein Türke zu sein*“ steht gepaart mit der Geschichte, dass



das in Deutschland ersparte bei seinen Versuchen, in der Türkei wieder Fuß zu fassen drauf gegangen war, als er das System schließlich und endlich wieder verinnerlicht hatte, für eine Vielzahl von Jahrzehnten, die wohl in vielen Momenten von großem Unglück geprägt waren. Seine Aussagen gegenüber Fatih, dass er alleine seines Äußeren oder seines Namens wegen in Deutschland immer bei irgendjemandem „*der Ausländer*“ sein wird, lassen zudem auf Erfahrungen in Deutschland schließen, die das Moment der Ausgrenzung oder des Rassismus umfassen. Seine Aussage „*Deutschländer in der Türkei, Ausländer in Deutschland*“ erzählt von der Schwierigkeit, sich sowohl in eine Aufnahmekultur einzufinden als auch in der Herkunftsgesellschaft wieder Anschluss zu finden, da beide Seiten die Person als Außenseiter empfinden. Im Gegensatz zur Geschichte der Eltern Akins, die gegenüber ihrem Herkunftsland zwar eine große und als positiv verstandene Sehnsucht empfinden, zugleich aber erfolgreich ihren Lebensmittelpunkt verlegt haben, steht seine Geschichte für ein nahezu dreißigjähriges Dilemma des Außenseitertums.

Die Männer der Elterngeneration zeichnen selbst ein etwas dominantes Bild von sich. Sie verstehen sich als Familienoberhäupter und sind es wohl auch, wenngleich festgehalten werden kann, dass sich diese Dominanz mehr auf die wirklich großen Lebensentscheidungen bezieht. So steht Bilsen, Yunus' Frau, gar nicht hinter der Rückkehr in die Türkei und wäre viel lieber in Deutschland geblieben. Yunus aber traf die Entscheidung und Bilsen trägt sie, wenn auch widerwillig, in letzter Konsequenz doch mit. Fatih Akins Mutter wollte eigentlich überhaupt nicht nach Deutschland kommen, als sie doch ihrem frisch angetrauten Ehemann dorthin folgt, möchte sie sowohl Deutsch lernen als auch arbeiten, was sie auch in beiden Punkten durchsetzt. Ihr Mann war zunächst dagegen – heute kann er seine damalige Engstirnigkeit auch nicht mehr verstehen. Generell wirkt Mutter Akin sehr energisch und voller Selbstbewusstsein, im Miteinander mit ihrem Mann aber auch sehr harmonisch. Türkan fordert ebenso ihren Anspruch, ihre Geschichte zu erzählen, selbstbewusst ein, obwohl sie eine sehr weiche und sensible Frau zu sein scheint, wie auch ihr Gedicht und ihre Hinwendung zum Literarischen selbst bestätigen. Wenngleich anders erwartet, legen auch die Männer in ihren assoziativen Schilderungen den Fokus nicht nur auf das Arbeitsleben, sondern auf allumfassende Aspekte ihrer Migrationserfahrung und machen sich auf diese Weise nicht nur kognitiv, sondern auch emotional erfahrbar. Besonders Mustafa Akin, Fatih's Vater, lässt in seinen Aussagen in

Bezug auf sein Verhalten gegenüber seiner Frau in den Anfangsjahren auch ein hohes Maß an Reflexivität über Hierarchieverhältnisse in traditionell-türkischen Familien erkennen.

In den Gesprächen mit Türkan und Wildan zeigen sich die Familie und ihre innere Verbundenheit als zentrale Motive. Gemeinsam mit Fatih kommen sie zu dem Schluss, dass ihr gemeinsamer Aufenthalt in der Fremde die familiären Beziehungen sehr intensiviert hat. Ohne am Anfang der Migration die Sprache zu beherrschen, mit kulturellen Eigenheiten oder fremden Abläufen konfrontiert, wirken Familie wie auch türkische Freunde in ihrer ursächlichen Vertrautheit einem Orientierungsverlust in der neuen Heimat entgegen und bieten Sicherheit. Die gesellschaftspolitisch häufig aufgegriffene „Ghettoisierung von Ausländern“ steht dieser nachvollziehbaren, eigentlich zwingenden Logik diametral entgegen. Das von Türkan zitierte Gedicht beschreibt ihre diesbezüglichen Gefühle sehr schön und kann so für sich stehen.

Auch die Sprache fungiert in „*Wir haben vergessen zurückzukehren*“ als Repräsentant und gibt Auskunft über ihre Träger. Während die zweite Generation sich nahezu – bei Hıgmet ist die Aussprache ein wenig mehr gefärbt – akzentfrei in beiden Sprachen bewegt und während eines Satzes „umschalten“ kann und auch die in der Türkei lebende junge Generation Fatih's Fragen auf Deutsch beantwortet, erzählt selbst das Sprachvermögen der Eltern Akin über die Semiotik und Semantik ihre Lebensgeschichte. Nicht als kleine Kinder, sondern als junge Erwachsene in ein fremdes Land gekommen, haben sie auf der einen Seite die ihnen vertraute Familiensprache beibehalten, zugleich aber gelernt, sich in einer neuen Sprache einzurichten. Sie vermögen sich verständlich und gewählt auf Deutsch auszudrücken und sind mittlerweile als mehrsprachig sozialisiert zu begreifen, es ist aber gewiss, dass sie ihren Akzent, der in Analogie zur Migrationsprägung steht, nicht mehr ablegen werden. Obwohl sie sich sicher auf Deutsch verständigen könnten, wählt die in der Türkei lebende Verwandtschaft der ersten Generation ausschließlich Türkisch für die Geschichten, die sie Fatih über ihre Migration nach Deutschland erzählen. Über die Rückkehr in ihr Heimatland ist die Rückkehr in die vertraute Sprache logisch wie emotional nachvollziehbar. Nur Yunus verfällt ein einziges Mal für einen Satz ins Deutsche, als er Fatih prophezeit, dass seine Kinder trotz seiner deutschen Staatsbürgerschaft von manchen Deutschen alleine des Aussehens oder des fremdländischen Namens wegen Ausgrenzung erfahren werden. „*Erzähl mir keine*

*Märchen, Mensch. Du bist ja Akin. Du bist Türke. Ne, so ist das*“ setzt er als letzten Satz verstärkend hinter seine Ausführungen. Hinter diesen Aussagen steht vermutlich seine eigene Ausgrenzung, die er trotz der Beherrschung der deutschen Sprache an sich erfahren musste. Die erzählerisch wirkende, gesprochene Übersetzung des Türkischen durch Fatih Akin verleiht dem Film eine essayistische Ausprägung.

Das persönliche Moment des Films bietet vielfältige Identifikationsangebote und macht darüber die Prägung, die eine Migrationserfahrung in welcher Weise auch immer mit sich bringt, erfahrbar. Die unterschiedlichen Lebensentwürfe einer von Wanderungen geprägten Familie sind so in vielerlei Facetten exemplarisch für tausende von Schicksalen.



## 5 Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden zunächst getrennt voneinander zwei Zeitstränge beschrieben: jener der Migrationsgeschichte mit dem Fokus auf die ab Mitte der 1950er Jahre einsetzende Arbeitsmigration nach Deutschland und jener der deutschen Filmgeschichte seit der Nachkriegszeit. Zunächst zwei völlig voneinander isolierte Stränge ohne Überschneidung, beginnen die beiden beschriebenen Entwicklungen Anfang der 1970er Jahre ineinander zu wirken: „der Fremde“, der real längst Bestandteil der deutschen Gesellschaft ist, betritt auch die Leinwand. Aus dem sozialkritischen Impetus der Autorenfilmer dieser Phase in der deutschen Filmgeschichte, dominiert in der Darstellung des Fremden zunächst jene des sprachlosen Opfers und besonders Frauen sind in ihrer Zeichnung gleich einer doppelten Opferrolle unterworfen. Erst der Nachfolgegeneration sollte es gelingen, sich aus diesen filmischen Mustern zu befreien. Ihre Emanzipation aus der Filmsprache der Eltern- bzw. Autorengeneration, bringt gegenwärtig nicht nur eine Vielzahl von Filmen hervor, die sich der Thematik der multikulturellen Gesellschaft auf sehr differenzierte Weise widmen, sie befruchten zudem das rein deutsche Filmschaffen, das phasenweise in die Bedeutungslosigkeit zu entgleiten drohte.

In der Empirie wurden drei Filme aus den unterschiedlichen Genres Melodram, Komödie und Dokumentarfilm des gegenwärtigen deutsch-türkischen Filmschaffens herausgegriffen und auf ihre Inhalte und Darstellungsweisen in Bezug auf interkulturelle Motive untersucht. Die im Einzelnen festgestellten Motive unterlagen des Weiteren einer Interpretation in Kontext auf ihre gesellschaftspolitische Repräsentation.

Die im Vorgegangenen ausführlich analysierten Filme erzählen Geschichten, reale wie fiktionale. Gemacht von türkischstämmigen Regisseuren, ist ihnen allen ihre Selbstverständlichkeit, mit der sie diese Geschichten erzählen, gemein. Sie nennen Dinge beim Namen, sprechen Konflikte an und zeigen auf, aus welchen Gründen keine Lösung gefunden werden kann oder auch, wie eine solche ausschauen könnte. Sie verzichten in ihrer Umsetzung auf Dogmatik und erzählen einfach weiter Geschichten. Krimis, Liebes- und Lebensgeschichten, die wie zufällig in einem spannungsgeladenen, interkulturellen Kontext spielen. Wie zufällig deswegen, weil sie durch die eigene Prägung der Filmemacher, so natürlich und selbstverständlich wirken. Wenngleich hier keine

Pauschalaussage für alle deutsch-türkischen Filme(-macher) getroffen werden will und soll, ist fraglich, ob jemand, der sich nicht in diesem Spannungsfeld mehrerer Kulturen und Sozialisierungen bewegt und diese nicht selbst erfahren hat, auf Basis der selben Ursprungsgeschichten ähnlich reflektierte, intensive, humorvolle oder persönliche Filme hätte machen können.

Im Gegensatz zu Nachrichten, die „nur“ Information bieten, lassen sich diese Filme emotional erfahren und entfalten darüber eine hohe integrative Wirkung. Alle drei analysierten Filme sprechen in dem gelungenen Versuch, nicht einseitig und auch selbstkritisch zu sein, Probleme an und fordern über die Zeichnung der Konflikte im Gegenzug aber auch das Prinzip der Gegenseitigkeit von ihren Rezipienten. Zugleich postulieren sie nicht „die einzig wahre Lösung“ für einen Konflikt, sondern bieten, ausgehend von einem real gesellschaftspolitischen Status Quo, Muster für eine Kompromissfindung an. Die Vielzahl der Thematiken, Konflikträume und Lebensentwürfe steht in ihrer Heterogenität diametral dem oft emotional geführten politischen Diskurs gegenüber, der über instrumentalisierte Einseitigkeit den Blick verliert und damit auch die Möglichkeit real bestehende gesellschaftliche Problematiken mit Langfristigkeit lösen zu können.

Die Vielzahl deutsch-türkischer Produktionen der letzten Jahre, die auf differenzierte Weise das Spannungsfeld aufeinandertreffender Kulturen behandeln, lässt erwarten, dass diese Entwicklung auch weiterhin anhält. Da die Gesellschaft zunehmend multikulturell geprägt ist und bleiben wird, können diese Filme, die häufig immer noch fremde Lebenswelten näher bringen, dazu beitragen, die gegenseitige Akzeptanz für ein alltägliches Miteinander in einem interkulturellen Sinn zu fördern.

## Literaturverzeichnis

ACEVIT, Aysegül / BINGÜL, Birand (Hrsg.): Was lebst du? Jung, deutsch, türkisch - Geschichten aus Almanya. München: Knaur Verlag, 2005.

AHBE, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Thüringen: Landeszentrale für politische Bildung, 2005.

AKIN, Fatih: Gegen die Wand. Das Buch zum Film - Drehbuch/Materialien/Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.

ALTENDORFER, Otto: Das Mediensystem der Bundesrepublik Deutschland. Band 2. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.

ALTMAN, Rick: Film und Genre, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Stuttgart u. a.: Metzler, 1998.

ASÜL, Django: Der Botschafter von Niederbayern, in: Acevit, Aysegül / Bingül, Birand (Hrsg.): Was lebst du? Jung, deutsch, türkisch - Geschichten aus Almanya. Münche: Knaur Verlag, 2005.

ATABAY, Ilhami: Ist dies mein Land? Identitätsentwicklung türkischer Migrantenkinder und –jugendlicher in der Bundesrepublik. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag, 1994.

BADE, Klaus J.: Ausländer- und Asylpolitik in der Bundesrepublik Deutschland: Grundprobleme und Entwicklungslinien, in: Mehrländer, Ursula u.a. (Hrsg.), Einwanderungsland Deutschland. Neue Wege nachhaltiger Integration. Bonn: Dietz Verlag, 2001.

BADE, Klaus J.: Ausländer, Aussiedler, Asyl. Eine Bestandsaufnahme. München: Beck, 1994

BEGER, Kai-Uwe: Migration und Integration – Eine Einführung in das Wanderungsgeschehen und die Integration der Zugewanderten in Deutschland: Leske + Budrich, 2000.

BERGFELDER, Tim u.a. (Hrsg.): The German Cinema Book. London: British Film Institut, 2002.

Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung (Hrsg.): Ungenutzte Potentiale. Zur Lage der Integration in Deutschland. Berlin, 2009.

BEYERLE, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: WVT. 1997.

BEYERSDÖRFER, Frank: Multikulturelle Gesellschaft. Begriffe, Phänomene, Verhaltensregeln. Reihe: Fremde Nähe - Beiträge zur interkulturellen Diskussion. Bd. 21. Münster u.a.: LIT Verlag, 2004.

BIZEUL, Yves (Hrsg.): Politische Mythen und Rituale in Deutschland, Frankreich und Polen, Berlin: Duncker & Humblot, 2000.

BLIERSBACH, Gerhard: So grün ist die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht. Weinheim/Basel: Beltz, 1985.

BLUMENTRATH, Henrik u.a. (Hrsg.): Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster: Aschendorff Verlag, 2007.

BOCK, Hans Michael: Die DEFA-Story, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u. a.: Metzler, 1998.

BÖSCH, Frank u.a. (Hrsg.): Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, Band 5. Göttingen: Wallstein Verlag GmbH, 2006.



BRANDT, Kim: Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikte im deutsch-türkischen Film. Zur integrativen Wirkung von Film. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

BRAUERHOCH, Annette: Die Heimat des Geschlechts – oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen. Zu „Shirins Hochzeit“ von Helma Sander-Brahms, in: Karpf, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

BREMER, Peter: Ausgrenzungsprozesse und die Spaltung der Städte Oldenburg: Leske + Budrich, 1999.

BRODEN, Anne / MECHERIL, Paul (Hrsg.): Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft. Düsseldorf: IDA-NRW, 2007.

BRODEN, Anne / MECHERIL, Paul: Migrationsgesellschaftliche Re-Präsentationen. Eine Einführung, in: Broden, Anne / Mecheril, Paul (Hrsg.): Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft. Düsseldorf: IDA-NRW, 2007.

BRUNOW, Jochen: Bündnis für Film, in: Töteberg, Michael (Hrsg.): Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.

BRÜNE, Klaus (Hrsg.): Lexikon des internationalen Films. Band 5. Reinbek bei Hamburg: Rororo, 1990.

BULUT, Claudia: Von der Gastarbeiterin zur Schutzpolizistin. Das konstruierte Bild der fremden Frau im deutschen Film und Fernsehen, in: Schatz, Heribert u.a. (Hrsg.): Migranten und Medien: neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.

Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (Hrsg.): Migrationsreport 2007. Herausgegeben im Auftrag der deutschen Bundesregierung.

CHIELLINO, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler, 2000.

D'AMATO, Gianni: Die politisch-rechtlichen Bedingungen, in: Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler, 2000.

FAULSTICH, Werner / KORTE, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 3: Auf der Suche nach Werten: 1945 – 1960. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

FELIX, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film-Theorie. Mainz: Bender, 2002.

FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Paloma: Migrantenfamilien und Integration in den EU-Mitgliedsstaaten. Ein Report der Europäischen Beobachtungsstelle zur Sozialen Situation, Demographie und Familie; Zusammenfassung. Wien: Österr. Inst. für Familienforschung, 2002.

FISCHER, Robert / HEMBUS, Joe: Der Neue Deutsche Film 1960-1980. München: Goldmann Verlag, 1981.

Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Abt. Arbeits- und Sozialforschung (Hrsg.): Multikulturelle Gesellschaft: der Weg zwischen Ausgrenzung und Vereinnahmung? Eine Tagung der Friedrich-Ebert-Stiftung am 9. und 10. Dezember 1991 in Bonn. Bonn, 1992.

GERSCH, Wolfgang: Film in der DDR, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004.

GLASENAPP, Jörn / LILLGE, Claudia (Hrsg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.

GÖKTÜRK, Deniz: Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema, in: Bergfelder, Tim u. a. (Hrsg.): The German Cinema Book. London: British Film Institut, 2002.

GÖKTÜRK, Deniz: Migration und Kino - Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?, in: Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler, 2000 a.

GÖKTÜRK, Deniz: Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema, in: Konstantarakos, Mytro (Hrsg.): Spaces in European Cinema. Exeter u. a.: Intellect Ltd., 2000 b.

GÖTTLER, Fritz: Westdeutscher Nachkriegsfilm, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004.

GREGOR, Ulrich: Geschichte des Films ab 1960. München: C. Bertelsmann Verlag, 1978.

GRIMM, Reinhold / BERGHAHN, Klaus L. (Hrsg.): Wesen und Formen des Komischen im Drama. (Wege der Forschung, Bd. 62). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

GROB, Norbert: Film der sechziger Jahre, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004.

HABERMAS, Jürgen: Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik? Frankfurt/a.M.: Suhrkamp, 2002.

HALL, Stuart / DU GAY, Paul (Hrsg.): Questions of Cultural Identity, London u.a.: Sage, 1996.

HALL, Stuart (1996): Introduction. Who Needs 'Identity'? In: Hall, Stuart / Du Gay, Paul (Hrsg.): Questions of Cultural Identity. London u.a.: Sage, 1996.

HATTENDORF, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: UvK, 1999.

HAUSER, Johannes: Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft. Reihe Medienwissenschaften; Band 1. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag-GmbH, 1989.

HEIDENREICH, Nanna: „Deutsche“ (Un-)Sichtbarkeiten, in: Lezzi, Eva u. a. (Hrsg.): Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Köln u. a.: Böhlau Verlag, 2003.

HELLER, Heinz-B: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in: Keitz, Ursula von / Hoffmann, Katja (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: Schueren-Verlag., 2001.

HEMBUS, Joe: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Bremen: Carl Schünemann Verlag 1961.

HICKETHIER, Knut: Genretheorie und Genreanalyse, in Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film-Theorie. Mainz: Bender, 2002.

HICKETHIER, Knut: Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des Anderen in Filmen, in: Karpf, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

HICKETHIER, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart u.a.: Metzler, 1993.

HOFFMANN, Hilmar: 100 Jahre Film: Von Lumière bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends. Düsseldorf: ECON Taschenbuch Verlag, 1995.

HOFFMANN, Hilmar / SCHOBERT, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1991.

JACOBSEN, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004.

JANSEN, Peter W./ SCHÜTTE, Wolfram (Hrsg.): Rainer Werner Fassbinder. Reihe Film 2. 3., ergänzte Auflage. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1979.

JARREN, Otfried: Gesellschaftliche Integration durch Medien? Zur Begründung normativer Anforderungen an Medien, in: Langenbacher, Wolfgang R. (Hrsg.): Elektronische Medien, Gesellschaft und Demokratie. Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 11. Wien: Braunmüller, 2003.

JUNG, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993.

KAES, Anton: Der Neue Deutsche Film, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u. a.: Verlag J.B. Metzler, 1998.

KAPLAN, Yusuf: Der türkische Film, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u. a.: Metzler, 1998.

KARPF, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

KEITZ, Ursula von / HOFFMANN, Katja (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg: Schueren-Verlag, 2001.

KESKIN, Hakki: Deutschland als neue Heimat. Eine Bilanz der Integrationspolitik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

KLUGE, Alexander: Geschichte vom Kino. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

KOEBNER, Thomas / Felix, Jürgen: Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007.

KOEBNER, Thomas: Das Fernsehspiel – Themen und Motive, in: Rüden, Peter von: Das Fernsehspiel. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.

KONSTANTARAKOS, Mytro (Hrsg.): Spaces in European Cinema. Exeter u. a.: Intellect Ltd., 2000.

KRACAUER, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

KREIMEIER, Klaus: Rückblick auf ein Biedermeier mit Raketen, in: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1991.

KÜHN, Heike: „Mein Türke ist Gemüsehändler“. Zur Einverleibung des Fremden in deutschsprachigen Filmen, in: Karpf, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

LANGENBUCHER, Wolfgang R. (Hrsg.): Elektronische Medien, Gesellschaft und Demokratie. Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 11. Wien: Braunmüller, 2003.

LENSSSEN, Claudia: Film der siebziger Jahre, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004.

LEZZI, Eva u. a. (Hrsg.): Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Köln u. a.: Böhlau Verlag, 2003.

LÖSER, Claus: Zum Erfolg Fatih Akins und anderer türkischstämmiger Regisseure in der deutschen Filmlandschaft, in: Schenk, Ralf u. a. (Hrsg.): Apropos Film 2004. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin: Bertz Verlag, 2004.

LUTZ, Helma: Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration, in Karpf, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

MACKUTH, Margret: Es geht um Freiheit. Interkulturelle Motive in den Spielfilme Fatih Akins. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

MALL, Ram Adhar: Kulturelle Begegnungen aus interkultureller Sicht, in: Karpf, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

**MARTINI, Fritz** / SCHLEGEL, Johann Elias: Die *stumme Schönheit*. Spiel und Sprache im Lustspiel. Mit einem Anhang: 'Einige Überlegungen zur Poetik des Lustspiels. In: Grimm, Reinhold / Berghahn, Klaus L. (Hrsg.): Wesen und Formen des Komischen im Drama. (Wege der Forschung, Bd. 62). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

MAYER, Ruth/ TERKESSIDIS, Mark (Hrsg.): Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur. St. Andrä/Wödern: Hannibal Verlag, 1998.

MEHRLÄNDER, Ursula u. a. (Hrsg.), Einwanderungsland Deutschland. Neue Wege nachhaltiger Integration, Bonn: Dietz Verlag, 2001.

MEIER-BRAUN, Karl-Heinz: Deutschland, Einwanderungsland. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2002

MIKOS, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003.

MIZRUCHI, Mark Sheldon: The Stability of the American Business Elite: Discrimination, Competence or Connections?, in: Oxford Journals: Industrial and Corporate Change, Volume 9, Number 3. Oxford: University Press, 2000.

MONACO, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einem Lexikon der Fachbegriffe. Hamburg: Europa Verlag, 2000.

MOTTE, Jan u.a. (Hrsg.): 50 Jahre Bundesrepublik – 50 Jahre Einwanderung. Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte. Frankfurt u.a.: Campus Verlag, 1999

MÜHL-BENNINGHAUS, Wolfgang: Vom antifaschistischen Aufbruch zum sozialistischen Realismus: Die Anfänge der DEFA, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993

NEALE, Steve / KRUTNIK, Frank: Popular Film and Television Comedy. London: Routledge, 1990.

NEUMANN, Hans Joachim: Ästhetische und organisatorische Erstarrung: Der deutsche Film in den achtziger Jahren, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993.

NICODEMUS, Katja: Film der neunziger Jahre, in: in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004.

NIRUMAND, Bahman: Leben mit den Deutschen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.



NOWELL-SMITH, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart u. a.: Metzler, 1998.

OBERNDÖRFER, Dieter: Deutschland ein Mythos? Von der nationalen zur postnationalen Republik, in Bizeul, Yves (Hrsg.): Politische Mythen und Rituale in Deutschland, Frankreich und Polen, Berlin: Duncker & Humblot, 2000.

PREISENDANZ, Wolfgang / WARNING, Rainer (Hrsg.): Das Komische - Poetik und Hermeneutik VII. München: Fink, 1976.

PRIES, Ludger: Internationale Migration. Bielefeld: transcript Verlag, 2001.

PRINZLER, Hans Helmut: Daten, in: Jansen, Peter W. u.a. (Hrsg.): Rainer Werner Fassbinder. Reihe Film 2. 3., ergänzte Auflage. München u.a.: Carl Hanser Verlag, 1979.

REINECKE, Stefan: Positive Übermalungen. Zum Bild des Ausländers im deutschen Film, in: Karpf, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

RENTSCHLER, Eric: Film der achtziger Jahre, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Verlag J.B. Metzler, 2004.

ROTHER, Rainer: Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

RÜDEN, Peter von: Das Fernsehspiel. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.

SCHÄFFLER, Diana : Deutscher Film mit türkischer Seele: Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

SCHATZ, Heribert u.a. (Hrsg.): Migranten und Medien: neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.

SCHENK, Ralf u. a. (Hrsg.): Apropos Film 2004. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin: Bertz Verlag, 2004.

SCHMIEDING, Walter: Kunst oder Kasse - Der Ärger mit dem deutschen Film. Hamburg: Rütten und Loening, 1961.

SCHNEIDER, Irmela / THOMSON, Christian W. (Hrsg.): Hybridkultur. Medien Netze Künste. Köln: Wienand Verlag 1997.

SCHULTE, Axel: Multikulturelle Gesellschaft: Zu Inhalt und Funktion eines vieldeutigen Begriffs. In: Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Abt. Arbeits- und Sozialforschung (Hrsg.): Multikulturelle Gesellschaft: der Weg zwischen Ausgrenzung und Vereinnahmung? Eine Tagung der Friedrich-Ebert-Stiftung am 9. und 10. Dezember 1991 in Bonn. Bonn, 1992.

SEIDL, Claudius: Der deutsche Film der Fünfziger Jahre. München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH und Co. KG, 1987.

SILVER, Alain/ URSINI, James u.a. (Hrsg.): Film Noir. Köln u.a.: Taschen, 2004.

STEINERT, Johannes-Dieter: Migration und Politik. Westdeutschland – Europa – Übersee 1945-1961. Osnabrück: Secolo Verlag, 1995.

TERKESSIDIS, Mark: Migranten. Hamburg: Rotbuch 3000, 2000.

TÖTEBERG, Michael: „Der Betrieb braucht einen wie mich“: Rainer Werner Fassbinder und der Neue deutsche Film, in: Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1993.

TÖTEBERG, Michael: Alle Türken heißen Ali. Sozialkritik und Melodrama: Zu „Angst essen Seele auf“ von R. W. Fassbinder, in Karpf, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

TÖTEBERG, Michael (Hrsg.): Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.

TREIBEL, Annette: Migration in modernen Gesellschaften. Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht. Weinheim u. a.: Juventa Verlag, 3. Auflage 2003.

Unabhängige Kommission "Zuwanderung" (Hrsg.): Zuwanderung gestalten, Integration fördern. Berlin: 2001.

VISARIUS, Karsten: Ehrenrettung um jeden Preis. Zu „Yasemin“ von Hark Bohm, in: Karpf, Ernst u. a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 1995.

WARD, Paul: Documentary. The Margins of Reality. London: Wallflower, 2005.

WARNING, Rainer: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hrsg.): Das Komische - Poetik und Hermeneutik VII. München: Fink, 1976.

WEISS, Matthias: Die Medien- und Informationspolitik der Regierung Adenauer zwischen Propaganda und kritischer Aufklärung, in: Bösch, Frank u.a. (Hrsg.): Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, Band 5. Göttingen: Wallstein Verlag GmbH, 2006.

WELSCH, Wolfgang: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen, in: Schneider, Irmela / Thomson, Christian W. (Hrsg.): Hybridkultur. Medien Netze Künste. Köln: Wienand Verlag 1997.

YANO, Hisashi: Migrationsgeschichte, in: Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart u.a.: Metzler, 2000.

ZAIMOGLU, Feridun: Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft. 7. Auflage. Berlin: Rotbuch Verlag, 2005.

### **Diplomarbeiten und Dissertationen:**

BORAN, Erol M.: Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets. Dissertation, Ohio State University, 2004.

GREIFF, Sophia: Wände durchbrechen - (De-)Konstruktionen von ethnischen Identitäten am Filmbeispiel Gegen die Wand. Bachelorarbeit, Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder, 2005.

LERCHBAUMER, Claudia: Der Wandel der Rolle der türkischen Frau im deutsch-türkischen Film. Von der klischeehaften zur klischeedurchbrechenden Darstellung. Diplomarbeit, Universität Wien, 2007.

SANKE, Philipp: Der bundesdeutsche Kinofilm der 80er Jahre: unter besonderer Berücksichtigung seines thematischen, topographischen und chronikalischen Realitätsverhältnisses. Dissertation. Marburg, 1994.

SCHÄFFLER, Diana: Das Kino der doppelten Kulturen - Migration als filmisches Thema im deutsch-türkischen Film anhand ausgewählter Beispiele. Bachelorarbeit, Hochschule der Medien, Stuttgart, 2005.

### **Zeitschriften und Zeitungen:**

ANDRÉ, Bernhard: Anam. Filmheft. Herausgegeben vom Institut für Kino und Filmkultur im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung, 2002.

BAYAZ, Ahmet: Das Türkei-Bild der Deutschen und das Deutschland-Bild der Türken!  
Ein unglückliches Liebesverhältnis? Der Bürger im Staat, Nr.1/2000.

Brennpunkt Orient. Kino zwischen den Kulturen, filmarchiv Nr. 36, 07-09/06.

FESTENBERG, Nikolaus von: Türkischer Teufel. Der Spiegel, Nr. 38/2006.

GEIB, Romain / KÖHLER, Margret: Der andere Blick – Deutschtürkische Filmemacher  
verändern das Kino, in: Film- und TV-Kameramann, Nr. 12, 2000.

GERSTER, Johannes: Illusion oder realistisches Ziel? Ausländerintegration als wichtige  
Zukunftsaufgabe, in: Die Neue Ordnung, 42, 4/1988.

GÜR, Gürsel: Das Türkei-Bild der deutschen Presse. Der Bürger im Staat, Nr. 3/2005.

PAZARKAYA, Yüksel: Zwei Länder im Herzen. Die deutsch-türkische Kulturszene blüht,  
in: ZEIT Punkte, Nr. 2, 1999.

SCHAUDIG, Michael: Die Brücke. Filmbegleitheft. München, 2005.

SCHIFFERLE, Hans: Anam – Eine türkische Putzfrau kämpft um ihren drogenabhängigen  
Sohn. epd Film, Nr. 5/2002.

SCHÖNIG, Claus: Das Deutschland- und Deutschenbild der Türken. Der Bürger im Staat,  
Nr. 3/2005.

SCHULTE, Axel: Multikulturelle Gesellschaft: Chance Ideologie oder Bedrohung?, In:  
Politik und Zeitgeschichte, Band 24/90..

SEESLEN, Georg: Vertraute Fremde. Das türkische Kino als „Kino der Métissage“, in:  
Freitag, 17. Mai 2002.

„Jenseits von Eden“: Der Spiegel, Nr. 14/1991, 01.04.1991.

„Der Müll und der Tod: Der Spiegel, Nr. 2/1992, 06.01.1992.

### **Internet:**

ALBERS, Sophie / GERNERT, Johannes: Zehn Jahre "Lola rennt". Der lange Sprint des deutschen Films. 08.08.2008: <http://www.stern.de/unterhaltung/film/:Zehn-Jahre-Lola-Der-Sprint-Films/633674.html>

ALTHEN, Michael: Geschichte wiederholt sich. Das zeitgenössische deutsche Kino. Bundeszentrale für politische Bildung, 02.02.2009: [http://www.bpb.de/themen/9L9HMD,1,0,Geschichte\\_wiederholt\\_sich.html](http://www.bpb.de/themen/9L9HMD,1,0,Geschichte_wiederholt_sich.html)

ANDROUTSOPOULOS, Jannis: Lizenz zum Akzent - Sprachliche Stilisierungen von Migranten in Film und Comedy. 19.05.2006: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de>

ATAMAN, Ferda: Du bekommst bestimmt einen Job. Journalistik Journal. 28.September 2007: <http://journalistik-journal.lookingintomedia.com/?p=59>

„Auslandstournee“: Frankfurter Rundschau, 6.10.2000: <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/film/reihen/38207/index.html>

BAADER, Karl Ludwig: Die Kümmeltürkin geht – Appell ans schlechte Gewissen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.11.1985: <http://www.filmportal.de/df/5d/Artikel,,,,,,,,,ECC369AC69159A9DE03053D50B37669A,,,,,html>

BAX, Daniel: Die deutsch-türkische Musikszene zwischen Türktop und Deutschrap: [http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_916.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_916.asp)

BECKER, Peter von: Kurzer Traum vom langen Abschied. Die Zeit, 08.07.1977:  
<http://www.zeit.de/1977/29/Kurzer-Traum-vom-langen-Abschied?page=1>

BERNSTORFF, Madeleine / OSTEN, Marion von: Familienbande, 2005:  
[http://www.projektmigration.de/content/filmfestival\\_familienbande.html](http://www.projektmigration.de/content/filmfestival_familienbande.html)

BLUMENBERG, Hans C.: Deutschland im Herbst. Die Zeit, 10.03.1978:  
<http://www.filmportal.de/df/66/Artikel,,,,,,,,,F064C31E03739D08E03053D50B3735F0,,,,,,,,,html>

BURCKHARDT, Günter: Presseerklärung: Bundestagsabstimmung über Änderung des  
Zuwanderungsrechts. 14. Juni 2007:  
[http://www.proasyl.de/de/archiv/presseerklaerungen/presse-detail/news/bundestagsabstimmung\\_ueber\\_aenderung\\_des\\_zuwanderungsrechts/back/64/pS/1167606000/chash/6bb89f8954/index.html?tx\\_ttnews\[pL\]=31535999&tx\\_ttnews\[arc\]=1](http://www.proasyl.de/de/archiv/presseerklaerungen/presse-detail/news/bundestagsabstimmung_ueber_aenderung_des_zuwanderungsrechts/back/64/pS/1167606000/chash/6bb89f8954/index.html?tx_ttnews[pL]=31535999&tx_ttnews[arc]=1)

BÜTTNER, Julia: „Chiko“ - Kompromissloses Regiedebüt von Özgür Yildirim.  
27.02.2008: [http://deutsche-autorenfilme.suite101.de/article.cfm/kinokritik\\_chiko](http://deutsche-autorenfilme.suite101.de/article.cfm/kinokritik_chiko)

DEHN, Moritz: Die Türken vom Dienst. Freitag, 26.03.1999:  
<http://www.freitag.de/1999/13/99131401.htm>

EUSTERHUS, Eva: Yildirim erzählt in "Chiko" von Drogen und Gewalt. Welt online,  
02.02.2008:  
[http://www.welt.de/hamburg/article1625856/Yildirim\\_erzaehlt\\_in\\_Chiko\\_von\\_Drogen\\_und\\_Gewalt.html](http://www.welt.de/hamburg/article1625856/Yildirim_erzaehlt_in_Chiko_von_Drogen_und_Gewalt.html)

EWERT, Marcos: Yol – Der Weg. Ein Werk von epischer Wucht.  
<http://www.filmzentrale.com/rezis/yolderwegme.htm>

EZLI, Özkan: Narrative Diaspora in der deutsch-türkischen Literatur und im deutsch-türkischen Film. Eine andere deutsche Literatur- und Kulturgeschichte. Universität Konstanz, 2008: <http://www.netzwerk-kulturwissenschaft.de/proezli.pdf>.

FARZANEFAR, Amin: Jenseits von Vorurteilen, Ideologien, Befangenheiten. 2007: [http://de.qantara.de/webcom/show\\_article.php/c-299/nr-487/i.html](http://de.qantara.de/webcom/show_article.php/c-299/nr-487/i.html)

FITZNER, Helga: Reihe „Türkisch-deutsches Kino“: Kutlug Ataman. September 2003: <http://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/ataman.html>

FITZNER, Helga: Reihe „Türkisch-deutsches Kino“: Yüksel Yavuz. Oktober 2003: <http://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/yavuz.html>

„Fritz Pleitgen: ‚Ich bin zornig‘.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.09.2006: <http://www.faz.net/s/Rub475F682E3FC24868A8A5276D4FB916D7/Doc~E3E9A12DEA52D40F393E88A72648FA115~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

GALLUS, Alexander: Flucht vor der Entscheidung: Ich Chef, du Turnschuh. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 172, 28.07.1999: <http://www.filmportal.de/df/9e/Artikel,,,,,,,,,F04D2F80ACC32D84E03053D50B376B1B,,,,,html>

GEISSLER, Rainer: Multikulturalismus in Kanada - Modell für Deutschland? 2003: [http://www.bpb.de/publikationen/XPXZV2,2,0,Multikulturalismus\\_in\\_Kanada\\_Modell\\_f%FCr\\_Deutschland.html#art2](http://www.bpb.de/publikationen/XPXZV2,2,0,Multikulturalismus_in_Kanada_Modell_f%FCr_Deutschland.html#art2)

GODDAR, Jeanette: Tayfun Bademsoy vermittelt ausländische Schauspieler an deutsche Regisseure. Der Tagesspiegel, 25.10.1999: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/art270,2214559>

GOTTSCHALCK, Ulrike: Kommunalwahlrecht erweitern. Pressemitteilung, 15.04.2009 in: [http://www.ulrike-gottschalck.de/presse/kommunalwahlrecht\\_erweitern.htm](http://www.ulrike-gottschalck.de/presse/kommunalwahlrecht_erweitern.htm)



HENNEN, Claudia: Mantel und Degen. 2004: <http://www.schnitt.de/202,1474,01>

HENNING, Janina u.a.: "Türkisch für Anfänger" - ein raffiniertes Spiel mit ethnischen Klischees?: [http://www.migration-boell.de/web/diversity/48\\_1251.asp](http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_1251.asp)

HILDEBRANDT, Antje: Kaya Yanar: „Ich fühle mich weder deutsch noch türkisch“. Welt online, 16.03.2008:

[http://www.welt.de/fernsehen/article1787383/Ich\\_fuehle\\_mich\\_weder\\_deutsch\\_noch\\_tuerkisch.html](http://www.welt.de/fernsehen/article1787383/Ich_fuehle_mich_weder_deutsch_noch_tuerkisch.html)

HÜTTMANN, Oliver: „Kanak Attack“ – Voll unzurechnungsfähig. Spiegel online, 14.11.2000: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,102703,00.html>

„Ich bin ein Lokalpatriot“. Feridun Zaimoglu im Falter-Interview. März 2005:

<http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=50>

KILB, Andreas: Menetekel. Ein französischer Konzern erwirbt die DEFA. Die deutsche Filmwirtschaft bekommt nichts. Die Zeit, 29.05.1992, Nr. 23:

<http://www.zeit.de/1992/23/Menetekel>

KÖHLER, Margret: Tatkraft statt Tristesse. Juli 2008:

<http://www.goethe.de/ges/spa/prj/sog/muk/de3522007.htm>

KRIEST, Ulrich: Wiederholungstäter erobern das deutsche Kino. weltonline, 27.08.2007:

[http://www.welt.de/kultur/article1129528/Wiederholungstaeter\\_erobern\\_das\\_deutsche\\_Kino.html](http://www.welt.de/kultur/article1129528/Wiederholungstaeter_erobern_das_deutsche_Kino.html)

HUMMEL, Volker / KÜHN, Heike: Der den Schnee liebt... Die Filme des türkischen Regisseurs Nuri Bilge Ceylan. epd Film 3/2009: [http://www.epd-film.de/33178\\_62306.php](http://www.epd-film.de/33178_62306.php)

KULAĞOLU, Tunçay: Gegen die Wände. Kozmopolit, Nr. 16, Februar 2004:

<http://www.kozmopolit.com/No16/Kultur/tkulaogluDE.html>

LAU, Mariam: Welches Deutschlandbild die türkischen Medien verbreiten. Welt Online, 7. März 2006:

[http://www.welt.de/print-welt/article202389/Meinungsfuehrend\\_Welches\\_Deutschlandbild\\_die\\_tuerkischen\\_Medien\\_verbreiten.html](http://www.welt.de/print-welt/article202389/Meinungsfuehrend_Welches_Deutschlandbild_die_tuerkischen_Medien_verbreiten.html)

LEISEN, Johannes (Hrsg.). Weiterentwicklung des Neorealismus. 35Millimeter: Texte zur internationalen Filmkunst:

<http://www.35millimeter.de/filmgeschichte/italien/1950/weiterentwicklung-des-neorealismus.35.htm>

LINDNER, Bernt: Ein Lied für Beko. Oktober 1994:

<http://www.filmeineWelt.ch/deutsch/pagesnav/framesE4.htm?../pagesmov/58043.htm&KA>

LÖHNDORF, Marion: Und nirgendwo ein Entkommen – Langer Gang von Yilmaz Arslan. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 207, 07.09.1993:

<http://www.filmportal.de/df/f5/Artikel,,,,,,,,,ECC2EAF0A75F88FDE03053D50B376B61,,,,,,,,,,,,,html>

MAJICA, Marin: „Wieso eine Türkin? Du bist doch Johanna“. Berliner Zeitung, 17.12.2002:

<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/1217/berlin/0193/index.html>

Métissage: Bilder-Bewegung zwischen den Kulturen – Das türkisch-deutsche Kino der dritten Generation. Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit dem Directorate of Film Festivals, New Delhi, 2005: <http://www.goethe.de/INS/in/ned/acv/flm/2005/de648765.htm>

MUNDZECK, Heike: „40qm Deutschland“ - Ein türkischer Regisseur drehte in Hamburg einen Kino-Film über eine Gastarbeiter-Ehe. Frankfurter Rundschau, 18.01.1986:

<http://www.filmportal.de/df/34/Artikel,,,,,,,,,EDA4CC7FFA458103E03053D50B370223,,,,,,,,,,,,,html>

PENITSCH, Regine: Migration und Identität. Eine Mikro-Studie unter marokkanischen Studenten und Studentinnen in Berlin. Kurzfassung. Berlin: Weißensee Verlag, 2003:  
<http://www.weissensee-verlag.de/autoren/Penitsch/penitsch-kurz.pdf>

PFLAUM, Hans-Günther: „Bocksgesang um die Loreley““. 21.09.2004:  
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/253/405031/text/>

PFLAUM, Hans-Günther: Georg Tressler tot, Regisseur der „Halbstarken“. 11.01.2007:  
[http://www.welt.de/kultur/article708231/Georg\\_Tressler\\_tot\\_Regisseur\\_der\\_Halbstarken.html](http://www.welt.de/kultur/article708231/Georg_Tressler_tot_Regisseur_der_Halbstarken.html)

REISSLANDT, Carolin: Rot-Grüne Migrationspolitik und die Zuwanderungsdebatte, 2002:  
[http://www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls\\_uploads/pdfs/Veranstaltungen/2002/Kommen\\_und\\_Bleiben/reisslandt\\_03.PDF](http://www.rosalux.de/cms/fileadmin/rls_uploads/pdfs/Veranstaltungen/2002/Kommen_und_Bleiben/reisslandt_03.PDF)

REISSLANDT, Carolin: Neue Zuwanderungs- und Integrationspolitik seit 2005. 20.Juli 2007:  
[http://www.bpb.de/themen/0MOQFQ,0,0,Neue\\_Zuwanderungs\\_und\\_Integrationspolitik\\_seit\\_2005.html](http://www.bpb.de/themen/0MOQFQ,0,0,Neue_Zuwanderungs_und_Integrationspolitik_seit_2005.html)

ROSEFELDT, Martin: Die drei Affen. 2008:  
<http://www.arte.tv/de/Die-Preistraeger-2008/2045370.html>

ROTHER, Hans-Jörg: Wenn der Verstand in die Knie geht - Not lehrt beten: Fatih Akins Kinodebüt "Kurz und schmerzlos". Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 241, 17.10.1998:  
<http://www.filmportal.de/df/c9/Artikel,,,,,,,,,ECC28D5A93837107E03053D50B376792,,,,,,,,,html>



TADROWSKI, Kajetan: Ist der neue deutsche Film türkisch? Freie Universität Berlin, 25.04.2002: <http://www.uni-protokolle.de/nachrichten/id/775/>

WESTPHAL, Anke: Neue deutsche Filmblüte. 07.02.2006:  
<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0207/tagesthema/0007/index.html>

WEWER, Antje: Oranienstraße? Die junge Türkin Deniz lebt am Schlachtensee. Welt online, 03.08.2000:  
[http://www.welt.de/print-welt/article526425/Oranienstrasse\\_Die\\_Tuerkin\\_Deniz\\_lebt\\_am\\_Schlachtensee.html](http://www.welt.de/print-welt/article526425/Oranienstrasse_Die_Tuerkin_Deniz_lebt_am_Schlachtensee.html)

WICK, Klaudia: Oma fordert die Beschneidung. Berliner Zeitung, 21.04.2006:  
<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0421/media/0012/index.html>

1989 ff – Deutsches Gegenwartskino

[http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=321&menuaction=closeall](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=321&menuaction=closeall)  
[http://filmarchiv.at/show\\_content.php?pr\\_showpage=0&sid=77&s2id=0&action=Suchen&pr\\_filter\\_subkat1=0&pr\\_filter\\_jahr=2009&pr\\_filter\\_monat=4&pr\\_such\\_jahr=2009&pr\\_such\\_begrhttp://www.fbw-filme.de/iff=1989+ff](http://filmarchiv.at/show_content.php?pr_showpage=0&sid=77&s2id=0&action=Suchen&pr_filter_subkat1=0&pr_filter_jahr=2009&pr_filter_monat=4&pr_such_jahr=2009&pr_such_begrhttp://www.fbw-filme.de/iff=1989+ff)

„Anam“:

<http://daskleinefernsehspiel.zdf.de/ZDFde/inhalt/15/0,1872,2054511,00.html?dr=1>

„Aprilkinder“:

<http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/specials/37604/index.html>

„Auf der anderen Seite“:

<http://www.filmportal.de/df/3a/Artikel,,,,,,,,,3B847DA15D36C0B6E040007F01002202,,,,,,,,,html>

„Auslandstournee“:

<http://www.filmportal.de/df/71/Uebersicht,,,,,,,,,7DA3D5356F3649F5952035084164CCE8, .....html>

Babelsberg:

<http://www.cinegraph.de/etc/ateliers/babelsberg.html>

BMI – Zuwanderungsgeschichte:

[http://www.zuwanderung.de/cln\\_108/sid\\_1224D77BA1E72D79524481C3DEEA22AE/DE/Home/home\\_node.html?\\_nnn=true](http://www.zuwanderung.de/cln_108/sid_1224D77BA1E72D79524481C3DEEA22AE/DE/Home/home_node.html?_nnn=true)

Cinema du métissage:

<http://www.filmportal.de/df/01/Artikel,,,,,,,,,ED2B000244FDE253E03053D50B3718F1, .....html>

„Das Gespenst“

[http://www.deutsches-filmhaus.de/filme\\_einzeln/a\\_einzeln/achternbusch\\_herbert/gespenst\\_das.htm](http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/a_einzeln/achternbusch_herbert/gespenst_das.htm)

DEFA:

<http://www.defa-sternstunden.de/indexhist.htm>

<http://www.defa-datenbank.de/>

DJ Ipek:

[http://www.culturaldiplomacy.org/germanturkishweek/index.php?de\\_biographies\\_ipek-ipekcioglu](http://www.culturaldiplomacy.org/germanturkishweek/index.php?de_biographies_ipek-ipekcioglu)

[http://www.cross-culture-music.de/deutsch/doc/dj\\_ipek.doc](http://www.cross-culture-music.de/deutsch/doc/dj_ipek.doc)

„Deutschland im Herbst“

<http://www.filmportal.de/df/ce/Uebersicht,,,,,,,,,EFF4418E07B442349AC9CEACC84FAC E8, .....html>

Deutsch-türkische Filmfestivals:

<http://www.turkfilmfestival.de/>

<http://www.fftd.net/NEWS.187+M54a708de802.0.html>

Dokumentarfilm:

<http://www.afk.uni-karlsruhe.de/dokumentarfilm/ueberblick.html>

„Evet, ich will“

<http://www.maxximumfilm.com/de/vizyondakiler.php?islem=detay&fid=79>

Filmbewertungsstelle Wiesbaden:

<http://www.fbw-filme.de/>

„Import – Export. Eine Reise in die deutsch-türkische Vergangenheit“:

[http://www.filmladen.de/dokfest/?page\\_id=102](http://www.filmladen.de/dokfest/?page_id=102)

Integration / Assimilation:

[http://www.zara.or.at/materialien/gleiche-chancen/elearning/bd/e\\_integration.htm](http://www.zara.or.at/materialien/gleiche-chancen/elearning/bd/e_integration.htm)

[http://www.zara.or.at/materialien/gleiche-chancen/elearning/bd/e\\_assimilation.htm](http://www.zara.or.at/materialien/gleiche-chancen/elearning/bd/e_assimilation.htm)

Kino und Migration in der BRD:

<http://www.filmportal.de/df/a0/Artikel,,,,,print,,,ED28C9EDE813B8B4E03053D50B370497,,,,,,,,,,,,.html>

<http://www.filmportal.de/df/7d/Artikel,,,,,,EB351B59CD9F2341E03053D50B376A4D,,,,,html>

„Mein Vater, der Gastarbeiter“:

<http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/specials/10073/index.html>

„Mein Vater, der Türke“:

<http://www.filmperspektive.de/cms/index.php?option=content&task=view&id=56>

Migrationshintergrund:

[http://www.migration-info.de/mub\\_artikel.php?Id=081002](http://www.migration-info.de/mub_artikel.php?Id=081002)

„Nacht der Wölfe“:

[http://www.filmportal.de/df/59/Credits.....DBBFD5603CF74082888295279AAC638Der  
edits.....html](http://www.filmportal.de/df/59/Credits.....DBBFD5603CF74082888295279AAC638Der<br/>edits.....html)

Oberhausener Manifest:

<http://www.deutsches-filminstitut.de/sozialgeschichte/dt2ti0003.htm>

Radio Metropol FM:

[www.metropolfm.de/b2b.html](http://www.metropolfm.de/b2b.html)

Souveränität:

<http://www.lexexakt.de/glossar/souveraenitaet.php>

Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische“ Kino heute:

[http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel.....ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2.....  
.....html#MED2A50EE80A60CC6E03053D50B37090D](http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel.....ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2.....<br/>.....html#MED2A50EE80A60CC6E03053D50B37090D)

[http://www.filmportal.de/df/18/Artikel,,,,,print,,,ED298944B8A5BD6EE03053D50B370B  
25.....html](http://www.filmportal.de/df/18/Artikel,,,,,print,,,ED298944B8A5BD6EE03053D50B370B<br/>25.....html)

Türkische Filmgeschichte:

[http://www.kultur.gov.tr/DE/BelgeGoster.aspx?48BD9BC89B9B89DAA79D6F5E6C1B4  
3FF4C31B0AB989B50BC](http://www.kultur.gov.tr/DE/BelgeGoster.aspx?48BD9BC89B9B89DAA79D6F5E6C1B4<br/>3FF4C31B0AB989B50BC)

„Wut“:

Presseheft, herausgegeben vom WDR, 2006:

[http://www.coloniamedia.de/home/Presseheft\\_Wut.pdf](http://www.coloniamedia.de/home/Presseheft_Wut.pdf)

<http://www.grimme-institut.de/html/index.php?id=489&0=>



### **Audiovisuelles Material:**

Fatih Akin in: Menschen bei Maischberger, 24.02.2004, 23:00 Uhr. ARD.

REITZ, Edgar: Das Jahrhundert des Kinos - 100 Jahre Film. Edition 1: Die Nacht der Regisseure. VHS, Absolut Medien, 1999.

YILMAZ, Canan: Ben Kimim? Kurzfilm, Deutschland, 2003.

### **Audiovisuelles Analysematerial:**

AKIN, Fatih: Denk ich an Deutschland - Wir haben vergessen zurückzukehren. Dokumentarfilm, Deutschland, 2000.

AKIN, Fatih: Gegen die Wand. Melodram, Deutschland, 2004.

Akkus, Sinan: Evet, ich will. Komödie, Deutschland, 2008.

### **CD-Rom:**

GMÜR, Leonhard H. u.a. (Hrsg.): Kino- und Filmlexikon. rondomedia Marketing & Vertriebs GmbH, 2008.

<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/739201/>



## **Anhang – Sequenzprotokolle**

„*Gegen die Wand*“ (R: Fatih Akin, 2004)

„*Evet, ich will*“ (R: Sinan Akkus, 2008)

„*Wir haben vergessen, zurückzukehren*“ (R: Fatih Akin, 2000)

Zusammenfassung  
Lebenslauf

## Sequenzprotokoll „Gegen die Wand“ (R: Fatih Akin, 2004)

Sequenz	Time-code	Ort /Zeit	Figuren	Inhalt	Filmisches Kamera/Schnitt/Komposition/Licht	Sprache / Untertitel	Musik/ auditive Elemente	Anmerkungen
Vorspann	00:00-00:24			Schwarzbild, Produktionsinformationen		türkisch	Aus dem Off Einzählen eines Liedes	
1	00:24-01:47	Istanbul, Goldenes Horn, Tag	Idil Üner , Selim Sesler und 5 Orchester- musiker	Vor der Kulisse des Goldenen Horns. Die Sängerin singt unter Orchesterbegleitung die türkische Ballade „Saniye'em“: „Am Bach entlang gehe ich spazieren, sehe den Fischen im trüben Wasser zu. Betrübt bin ich aber deinetwegen, meine geliebte Saniye mit den wehenden Haaren. Traurig bin ich, weil deine Blicke meine Liebe nicht erwidern. Betrübt bin ich aber deinetwegen, meine geliebte Saniye mit den wehenden Haaren. Traurig bin ich, weil deine Blicke meine Liebe nicht erwidern.“	Warme Farbgebung, starre Kamera, Totale, am Ende harter Schnitt Sängerin steht, Orchester sitzt	Untertitel, die das traurige, türkische Liebeslied übersetzen	Lied als eigene Sequenz – teilt den Film quasi in Akte	Traditionell, folkloristische Ballade vor Postkartenmotiv
2	01:47-02:48	Hamburg, Kultur- zentrum „Fabrik“, Nacht	Cahit, Seref, weitere Gäste	Nachdem ein Konzert zu Ende gegangen ist, stehen noch ein paar Gäste herum, zwei andere räumen Bierflaschen weg. Cahit, ein abgefuchter Typ, trinkt Bier aus den halbleeren Gläsern. Dann unterhalten sich Cahit und Seref an der Bar. Cahit, schon angetrunken, desillusioniert wirkend, bestellt noch ein Bier.	Harte Schnitte, Schwenk durch den Raum, Detailaufnahmen, Establish-shot, Kamera verharrt bei Cahit, hartes Licht. Schnitt. die beiden Männer an der Bar. Dort starre Kamera auf die beiden in Vordersicht. Totale, Halbtotale, wieder Totale.	Seref nur türkisch, Cahit wechselt in der Sprache – Übersetzung des Türkischen durch Untertitel.	Geräusch des Bierflascheneinsammelns, Bargeräusche	Erster Eindruck der Person Cahits – frustriert, Säufer, Kettenraucher, Anfang 40, abgefuchter. C. trinkt kein Wasser, ist „doch kein Vieh“

3	02:48-04:31	Weg zur Zoe Bar - Zoe Bar, Nacht	Cahit, Maren, Nico, der Barkeeper, ein Gast an der Bar, weitere Gäste im Hintergrund	Cahit fährt betrunken mit dem Auto, rammt ein Fahrrad, parkt, tritt wütend gegen sein Auto, betritt die Zoe-Bar, nimmt am Tresen Platz, trinkt dort wieder Bier. Nach einer Weile kommt Maren, etwas verliebt, zu ihm an die Bar, betrachtet ihn eine Weile besorgt von der Seite, fragt, wie das Konzert war. Cahit beschimpft sie, sie verlässt türknallend die Bar. Deswegen wird Cahit daraufhin von einem anderen Gast angemacht und mehr und mehr provoziert, Nico wirkt besorgt. Cahit erhebt sich, stößt brutal des anderen Barhocker um, wirft ihn weg und tritt rasend mit den Füßen auf den am Boden liegenden ein. Nico packt ihn, wirft ihn raus, sagt, „hör auf mit dem Scheiß, geh nach Hause“. Cahit fällt auf der Straße, rappelt sich wieder hoch	Autofahrt: starre Kamera, die den Weg des Autos verfolgt, dann Zoom auf Auto und den aussteigenden, wütenden Cahit, starre Kamera begleitet seinen Weg vom Auto aus in die Bar. Er an der Bar, seitliche Halbtotalen, Schnitt auf Nico, zurück auf Cahit, der jetzt unscharf, Maren scharf, die neben ihm an der Bar Platz nimmt. Cahit in Großaufnahme von der Seite, Maren, andere Gäste unscharf, Schärferverschiebung zu Maren, Cahit verschwimmt in Unschärfe, dann beide aus Sicht des Barkeepers. Cahit wieder von Seite in Großaufnahme, anderer Gast an Bar in Unschärfe. Schnitt zu Nico in Großaufnahme, der Gespräch mithört, Schärferverschiebung zu provozierendem Gast, kurze Schnitte zu Nico. Prügelszene: Details von Cahits tretenden Füßen und Halbtotalen Rauswurf: Kamera schwenkt mit raus aus der Bar, auf der Straße starre Kamera in Totale.	deutsch	Autogeräusche, Türknallen, dann laute Musik beim Betreten der Bar und während des Gesprächs mit Maren Türknallen bei Maren's Verlassen der Bar, immer noch das Lied im Hintergrund, schneller Rhythmus des Musikstücks während der Prügelszene, Schmerzlaute des Geschlagenen, Trittlaute Cahits	Eindruck von Cahits Person verstärkt sich – Ahnen von Verzweiflung, die in ihm steckt, fatalistischer Typ
4	04:31-05:48	Auto, Nacht	Cahit	Cahit fährt mit dem Auto, schnell, hört laut Musik, raucht, wirkt zgedröhnt, kann die Spur nicht halten. Plötzlich erhöht er die Geschwindigkeit weiter und fährt mit voller Absicht und Wucht gegen eine Wand. In seinem Gesicht sind Tränen zu sehen.	Geschwindigkeit auf der Straße zuerst durch schnell flitzende Mittelspurlinie der Straße angedeutet, Lichter im Tunnel, die sich schnell vorbeibewegen – Rhythmisierung. Dann Kameraposition als Cahits Beifahrer. Jump-cuts auf sein Gesicht, z. T. in Untersicht. Kurz vorm Aufprall, Naheinstellung seines Gesichts von vorn. Wucht der Aufpralls zuerst aus seitlicher, dann aus Vogelperspektive von hohem Wandniveau gefilmt, ineinander montiert. Dunkle Szene, wenig Licht Fade to black für ca. 5 sec.	Niemand spricht	„I feel you“ - Depeche Mode Aufprall-Geräusch Fade to black: Stille	Musik wiederholt sich später bei Sibels Zusammenbruch in Istanbul! (geschrieben von Gahan - Selbstmordversuch!!)

5	05:48-06:30	Krankenhaus, Tag	Sibel, Cahit, weitere Patienten	Verschiedene Hinweisschilder weisen daraufhin, dass der Ort der Handlung ein Krankenhaus ist. Es ist ein Flur, Patienten warten darauf, aufgerufen zu werden. Ein Mädchen, Sibel, mit verbundenen Handgelenken sitzt Cahit, der eine Halskrause trägt auf einigen Metern Entfernung gegenüber. Sie lächelt ihn an, er erwidert dies nicht. Als er als Cahit Tomruk aufgerufen wird, horcht Sibel interessiert auf.	Anstelle eines Establis-shots Detailaufnahmen, die auf das Krankenhaus als Handlungsort verweisen Close up auf Sibels und Cahits Gesichter  Kurz im Bild: die beiden Gesprächspartner, die eigentl. im Off sprechen, verschwimmen aber sogleich wieder in Unschärfe	deutsch	Während Sibel und Cahit einander erblicken, Gespräch von anderen Patienten im Off, keine Musik	1. Auftritt Sibel
6	06:30-08:27	Behandlungszimmer, Tag	Cahit, Doktor Schiller	Cahit wird vom Doktor nach seinem Selbstmord befragt. Er will Cahit etwas unkonventionell ermutigen, ein neues Leben zu beginnen, z. B. nach Afrika zu gehen und dort Menschen zu helfen. Cahit erklärt ihm, dass er verrückt ist.	Halbtotale Arzt Cahits subjektiver Blick aus dem Fenster Dann Gespräch im Schuss-Gegenschuss-Verfahren – mit over shoulder Blick und Achsensprung Zwischendrin Gesprächspartner aus distanzierter Perspektive gefilmt	deutsch	Zuerst Stille, Arzt beginnt zu sprechen – zuerst im Off Keine Musik	
7	08:27-08:58	Krankenhausflur, Tag	Cahit, Sibel	Cahit verlässt genervt das Sprechzimmer und wird am Flur von Sibel aufgehalten. Auf Türkisch bittet sie ihn, sie zu heiraten. Cahit weist sie aggressiv ab. Als Cahit weitergeht und Sibel ihm hinterher blickt, lächelt sie und sagt seinen und ihren Namen.	Kamera lässt Cahit starr auf sich zukommen, fährt dann mit Sibel und ihm mit, Gespräch starr in seitlicher Halbtotale, verfolgt Cahits Wegbewegen und geht dann näher zu Sibels Gesicht	Wechsel von deutscher und türkischer Sprache	Keine Musik, natürliche Geräusche des Gehens	
8	08:58-11:16	Krankenhauskantine, Tag	Cahit, Sibel, Sibels Familie, weitere Kantingäste und Patienten	Cahit versucht in der Kantine ein Bier zu kaufen, bekommt aber nur Kaffee. Er hinkt ein wenig. Vermutlich ist das die Folge seines Unfalls. Als er sich setzt, entdeckt er ein paar Tische weiter Sibel mit ihrer Familie (Mutter, Vater, Bruder) ein Stück entfernt sitzen und bekommt das Gespräch mit. Der Vater sagt, er sei enttäuscht, Sibel habe Schande über ihre Familie gebracht. Der Vater steht sodann auf und geht. Als auch der Bruder sich zu Gehen wendet, droht er Sibel noch. Sibel und ihre Mutter bleiben zurück. Auch die Mutter ist enttäuscht, hält aber zu ihrer Tochter. Beide Frauen zünden sich eine Zigarette an.	Achsensprung beim Familiengespräch. Halbnahe Einstellung des Familiengesprächs – Schuss-Gegenschuss von Vater+Mutter / Sibel – Bruder seitlich im Bild Totale, nachdem Vater+Bruder die Kantine verlassen haben, dann Close up auf die beiden Frauen – Schuss-Gegenschuss mit kurzer seitlicher Halbtotale	Das Gespräch mit der Familie ist in erster Linie türkisch, kurze Wechsel ins Deutsche	Überlappung: als der Vater über „Schande“ spricht, ist Cahit zu sehen.  Zu Beginn Kantinengeräusche, außer der Sprache kaum auditive Elemente	Schande, Ehre, Drohung Bruder

9	11:16-12:20	Krankenhauspark, Tag	Sibel, Cahit	Cahit geht im Park spazieren, Sibel trifft beim Joggen auf ihn und beginnt eine Unterhaltung. Cahit ist nach wie vor abweisend, sagt ihr, dass man nicht stirbt, wenn man die Pulsadern waagrecht aufschneidet. Sibel möchte erneut, dass er sie heiratet, er sagt, er ficke nur Männer. Sie ködert ihn damit, ihm ein Bier zu besorgen. Die beiden verabreden sich für Mitternacht vor dem Krankenhaus.	Establish-shot zu Beginn – Totale, dann das Spazieren der beiden in halbnaher Einstellung, frontal von vorne. Wegjoggen Sibel Totale, Cahit, der ihr nachblickt ebenfalls Totale.	deutsch	Geräusche des Gehens, leises Vogelzwitschern – am Ende Überlappung durch den Wecker der Folgesequenz	
10	12:20-12:42	Vor der Klinik, Nacht	Sibel, Cahit	Cahits Wecker läutet. Er rollt sich unter der Pförtnerloge durch und trifft vor dem Krankenhaus auf Sibel. Sie zieht ihn mit sich fort.	Detailaufnahme Wecker mit Uhrzeit-> Orientierung Pförtnerloge: durch unscharf verschwimmende Gitterstäbe hindurchgefilmt – starr, Halbtotale, dann Totale mit Treffen der beiden im Dunklen	deutsch	Überlappung der Bar-Geräusche, als Sibel ihn fortzieht	
11	12:42-14:06	In einer Bar, Nacht	Sibel, Cahit, div. Gäste	In der Bar tauschen Cahit und Sibel zuerst Informationen über ihre türkischen Herkunftsorte ab, dann fragt Cahit, warum Sibel sterben möchte. Sie lässt Cahit ihre Nase abtasten, erzählt, ihr Bruder habe sie ihr gebrochen, als er sie einmal beim Händchenhalten mit einem Jungen erwischte habe. Die herausgeputzte Sibel bittet Cahit erneut sie zu heiraten, da ihr Vater und ihr Bruder ihr nicht erlauben würden, nach eigenem Willen zu leben. „Ich will leben, Cahit. Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken. Und nicht nur mit einem Typen, verstehst du mich?“ Als Cahit erneut ablehnt, zerbricht sie ihre Flasche und schneidet sich mit den Scherben wieder ihre Pulsadern auf. Blut spritzt. Cahit ist entsetzt. Er bindet notdürftig ihre Wunde ab. Die Leute im Lokal schreien entsetzt auf	Gespräch Schuss-Gegenschuss over shoulder, nahe Einstellungen, dann kurz Totale zur Orientierung Big close up Cahit bei der Frage, warum Sibel sterben will, sie ebenfalls bei der Nasengeschichte im big close up – sehr nahe Schuss-Gegenschuss-Einstellungen Kamera geht wieder in Distanz, halbtotale, seitliche Einstellung bis Sibels Blut auf Cahit spritzt (wieder nahe), dann kurzer seitlicher Perspektivenwechsel von der anderen Seite Abbinden von Sibels Handgelenk: Fokus auf Cahit in Halbtotale	deutsch	Bar-Geräusche Zerschlagen der Flasche Schreie Menschen	Austausch über Familieninfos, z.B. Cahit aus Mersin, Herkunftsort Sibels...  Nase gebrochen durch Bruder  Auch Sibel fatalistisch -> Glas  Wunsch nach Selbstbestimmung

12	14:06-15:45	Bus, Nacht	Sibel, Cahit	Sibel und Cahit fahren mit dem Bus zurück ins Krankenhaus. Sie sitzen weit voneinander entfernt, jeder an einem anderen Seitenfenster. Cahit macht ihr Vorwürfe. Sibel weint, sagt, dass es nur eine Alibiheirat wäre, damit sie von zuhause ausziehen könnte, dem Bruder und dem Vater entkäme und dass sie Cahit eine gute Mitbewohnerin wäre. Sie schreien sich wegen der Details an, die als Konsequenzen auf sie zukommen würden. Auf die Frage, warum gerade er, schreit Sibel zurück, dass ihre Eltern ihn akzeptieren würden, da er Türke ist. Plötzlich stoppt der Bus und der türkische Busfahrer wirft sie aus dem Bus, erklärt sie für „gottlose Hunde“. Auf der Straße geht Sibel schnell davon, Cahit ruft ihr nach, wie sie eigentlich heißt.	Zuerst nahe Einstellung Sibel, dann gleiche Einstellung auf Cahit auf der anderen Busseite, dann Symmetrie in Komposition -> Mittelgang des Busses teilt das Bild, Cahit und Sibel sitzen links und rechts davon, dann wieder die nahen Einstellungen  Auftritt Busfahrer: gefilmt aus Untersicht – er blickt auf die beiden herab, sie müssen aufblicken (Ausdruck seiner Abscheu)  Sequenz endet mit Cahit in der Mitte des Bildes in weiter Totale und seinem Heraushumpeln auf der linken Bildseite.	Größter Teil des Streitgesprächs auf deutsch, bei „Mädchen, bist du wahnsinnig“ (große Erregung) fällt er kurz ins Türkische, Gestik auf beiden Seiten sehr dominant. Schimpfen des Busfahrers türkisch, Cahit reagiert deutsch auf ihn	Stimmen im Gespräch meist schon zu hören, bevor der jeweils andere wieder ins Bild kommt	Busfahrer „gottlose Hunde“  Sibel zu Cahit, dass ihre Eltern ihn akzeptieren würden – „weil du Türke bist“ (Herkunft relevant für Eheschließung)
13	15:45-16:32	Goldenes Horn, Tag	Idil Üner , Selim Sesler und 5 Orchester-musiker	Idil Üner singt unter Orchesterbegleitung den zweiten Teil des Liedes „Saniye'em“: „Ihr Fenster geht zur Straße. Ihre Verehrer werfen Steinchen an die Scheibe. Meine Geliebte ist die mit den schönsten Augenbrauen. Such auch du deine Geliebte und zähl dein Brautgeld zusammen.“	Starre Kamera, gleiches Bild wie bei der vorhergehenden Einstellung der Musiker, Sängerin steht, Orchester sitzt - Symmetrie	Türkisches Lied – übersetzt durch Untertitel	Überlappung, Musik beginnt schon am Ende der vorigen Sequenz.	
14	16:32-17:53	Cahits Zuhause, Tag	Cahit	Cahit geht nach Hause. Die Wohnung ist heruntergekommen, schmutzig, an den Wänden hängen Poster. Aus einer Truhe nimmt er zwei Fotos einer Frau, die er eine Zeit anblickt und einen alten Anzug. Vor einem staubigen Spiegel probiert er den Anzug an.	Establishing-shot in der Totale, starre Kamera Detail Abwasch voller Bierdosen – viele halbtotale Einstellungen bis zu Cahits Blick beim Mustern im Spiegel -> close up	Niemand spricht	Musikstück Birthday party	Song aus der Zeit Cahits Sozialisation
15	17:53-19:09	„Fabrik“, Nacht	Cahit, Seref	Cahit ist von Sibels Verzweiflung überzeugt worden, er will die Scheinehe mit ihr eingehen. In der „Fabrik“ erzählt er Seref davon. Der hält dies für eine verrückte Idee und will ihn lautstark daran hindern. Cahit hat sich aber entschieden. Als Seref sich beruhigt hat, deutet Cahit an, dass da noch eine Kleinigkeit wäre.	Musiker auf Bühne in Halbtotale, dann Vogelperspektive, die näher rangeht. Von diesem Schwenk zu Seref und Cahit an der Bar in Amerikanischer Einstellung. Nahe Einstellung over shoulder von Cahits Gesicht, als er Seref überzeugen will, dass Sibel in Schwierigkeiten steckt. – Schuss-Gegenschuss, auch Seref nah. Kurze Zwischenblende auf Musiker	Türkisch, Untertitel, viel Gestik	Untermalung der Gesprächs-Szene von Jazzmusik eines farbigen Saxophonspielers , der in der „Fabrik“ auftritt	Scheinehe – Seref hält Idee für verrückt Maceo Parker – Saxophonist von Bobby Brown oder Prince - gedreht bei echten Konzerten



16	19:09-19:59	Wohnzimmer von Sibels Eltern, Tag	Sibels Eltern, Sibel	Im Wohnzimmer unterhalten sich Sibels Eltern. Die Szenerie wirkt sehr traditionell. Im Hintergrund läuft türkisches Fernsehen. Sie trinken Tee. Dem Vater ist es nicht recht, Sibel mit jemandem zu verheiraten, den er nicht kennt. Der Vater wirft der Mutter vor, Sibel seit Kindheit verzogen zu haben. Sibel hört vom Nebenzimmer aus zu.	Sequenz beginnt mit Detail-Einstellung auf Bild des Fernsehers, der eine türkische Fernsehsendung ausstrahlt. Dann dokumentarisch wirkender, frontaler two shot auf Sibels Eltern in ihrem Wohnzimmer in Halbtotale – Establishing-shot Kamera bleibt starr, wirkt dokumentarisch, unterbrochen von Schuss-Gegenschuss beim Gespräch der Eltern, hier der, der zuhört, in der Unschärfe. Von den Eltern weg Schwenk zu lauschender Sibel am Gang	türkisch	Fernsehsendung, bei Schwenk auf Sibel sind nach wie vor die Eltern im Gespräch zu hören.	Traditionelle Einrichtung  Wie einem Fremden unser Mädchen geben?
17	19:59-20:31	Friseursalon Tag	Cahit, Seref, Friseur	Cahit wird beim Friseur zurechtgemacht und rasiert. Seref steht neben ihm und ist von der Idee nach wie vor nicht sehr überzeugt.	Establish-shot Friseursalon von der Straße aus in der weiten Totale – Halbtotale Friseur – Kommunikation Seref – Cahit über Spiegel, dann viele nahe aber seitliche Einstellungen von Cahits Gesicht.	türkisch	Während der Establish-shot noch den Friseursalon zeigt, ist bereits Serefs Stimme zu hören.	Spiegel

18	20:31-25:34	Bei Sibels Eltern, Tag	Cahit, Seref, Sibels Familie, Sibel	<p>Cahit und Seref sind auf dem Weg zu Sibels Familie. Cahit fragt erneut nach, ob in den Pralinen, die sie mitbringen, sicher kein Alkohol drinnen sei und Cahit geht mit Seref noch einmal seinen „Text“ durch, denn Seref wird sich für Cahits Onkel ausgeben und den Brautwerber spielen. Im Gespräch mit der Familie geht es um traditionelle Fragen, wo aus der Türkei die Familie herkommt, wie viele Geschwister sie hätten, wie das Verwandtschaftsverhältnis zwischen ihnen ist. Cahit und Seref ist dies sichtlich ein wenig unangenehm. Sibel Bruder ist sehr misstrauisch, fragt ihn über seine Arbeit aus – wo er vorgibt er sei Geschäftsführer in der „Fabrik“ und nicht, wie es der Wahrheit entspräche, Gläserwegräumer. Der Bruder fragt auch, wieso Cahits türkisch so schlecht sei, woraufhin Cahit erwidert, er habe es weggeworfen, was einen kurzen Augenblick des Schweigens hervorruft. Seref entschärft die Situation, indem er über den Scherz“ lacht. Sibel ist beim Gespräch nicht mit dabei, sie serviert nur den Kaffee und später ist sie kurz mit der Mutter in der Küche beim Abwasch und einem Gespräch zu sehen. Als Seref daraufhin bei Sibels Vater für Cahit um die Hand seiner Tochter anhält, willigt dieser zögernd ein.</p>	<p>Weg zu Sibels Familie: Cahit und Seref kommen von rechts ins Bild, gehen – nun von hinten betrachte – nach links hinten raus. Kamera entfernt sich und zeigt Umgebung in der Totale – Schnitt, Kamera zeigt sie wieder von vorn auf das Haus zugehen, schwenkt mit, die beiden wieder von hinten. An der Haustür angekommen Kamera starr in Totale – Schnitt – Familienwohnung. Aus einer gewissen Distanz heraus verfolgt die Kamera das Gespräch, wirkt sehr dokumentarisch. Schuss-Gegenschuss beim Gespräch auf die Beteiligten in (halb)naher Einstellung Komposition: zeitgleiches Trinken Seref, Cahit -&gt; Rhythmus</p> <p>Kurzes close up auf Cahit und Sibel, als diese kurz reinkommt, um Kaffee zu bringen – von ihrem Rausgehen Schwenk zu Yilmaz</p> <p>Mutter-Tochter-Gespräch, gefilmt in Halbtotale, Kamera starr, Türrahmen rahmt seitlich das Bild Heiratsantrag: close up auf Gesicht Vater, als er Sibel dazu ruft, um ihre Entscheidung zu hören, Vater in Obersicht gefilmt – wiederum Close ups auf Cahit und Sibel und sehr nahe Einstellungen auf jeden Anwesenden</p>	<p>Türkisch</p> <p>Yilmaz Frage an Cahit, warum sein Türkisch so schlecht ist, wird deutsch gestellt. Ebenso Yilmaz' Frage nach seinem Beruf</p>	<p>Schritte, Umgebungsgeräusche Keine Musik</p> <p>In der Wohnung auch nur natürliche Geräusche (z.B. Kaffeetassen)</p>	<p>Einhaltung der Regeln im Brautwerber-Gespräch Cahit: türkisch weggeworfen</p> <p>Geschlechterrollen, Tradition</p> <p>Handkuss Cahits beim Vater</p> <p>Hohe Auflösung der Einstellungen</p>
19	25:34-27:22	Cahits Wohnung, Tag	Cahit, Sibel	<p>Cahit liegt nackt in seiner verwahrlosten Wohnung auf der Couch, als es läutet, öffnet er, immer noch nackt, seine Tür. Es ist Sibel, die ihm die Eheringe vorbei bringt. Sie lässt es sich nicht anmerken, wirkt aber ein wenig befremdet wegen seiner Wohnung. Cahit regt sich über die „Türkenhochzeit“ auf und fragt Sibel, warum sie nicht einfach abgehauen sei, sondern eine Scheinehe inszeniert. Sie antwortet ihm, es sei wegen ihrer Mutter.</p>	<p>Halbtotale, Kamera starr Dann Sibels subjektiver Blick auf das Chaos in der Wohnung Schuss-Gegenschuss Gespräch in nahen Einstellungen</p>	<p>deutsch</p>	<p>Klingeln Wohnungstür und einsetzende Musik im Hintergrund</p> <p>Ninos Con Bombas</p>	<p>„Türkenhochzeit“ (Cahit abfällig)</p>

20	27:22-27:55	Hamburger Flughafen, Tag	Sibel, Selma	Sibel holt ihre Cousine Selma, die aus der Türkei kommt, vom Flughafen ab. Selma wird ihre Trauzeugin sein. Die beiden wirken fröhlich und ausgelassen. Selma fragt Sibel über Cahit aus.	Establish-shot Flugzeug in Wolken – Schnitt – Totale in Obersicht auf Selma und Sibel, die sich begrüßen – Kamera schwenkt mit bei Rausgehen aus Flughafengebäude – Kamerafahrt hinter ihnen her in Tiefgarage halbtotale	türkisch	Geräusch Flugzeug, weitere Umgebungsgeräusche	Beziehung zu Selma Veränderungen unterworfen
21	27:55-28:05	Vor dem Standesamt, Tag	Cahit, Sibel, Selma, Seref, Sibels Familie und weitere Hochzeitsgäste	Mit einer Dose Bier in der Hand macht Cahit sich von seinem Zuhause auf den Weg zum Standesamt und kommt dort mit einem Blumenstrauß an. Er begrüßt die bereits anwesenden Gäste und Sibel im weißen Hochzeitskleid. Auf die Frage, ob er sie nun küssen müsse, meint sie „später“.	Komposition: Cahit mittig, als er aus seiner Eingangstür auf die Straße tritt! in halbtotale Einstellung – Schnitt – totale Einstellung auf ihn – geht dann rechts aus dem Bild raus – Schnitt – halbtotale wartende Hochzeitsgesellschaft – dann Vogelperspektive auf Cahit, der zu Gesellschaft stößt – Begrüßung Cahit-Selma in naher Einstellung, Detail auf Händeschütteln, Schuss-Gegenschuss – two-shot auf Cahit-Sibels Begrüßung, sehr nahe Einstellung	Deutsch türkisch	Gemurmel der wartenden Gäste, Applaus bei Cahits Eintreffen Glockenläuten Stimme des Standesbeamten – beginnt schon in dieser Sequenz	
22	28:05-29:19	Standesamt, Tag	Cahit, Sibel, Hochzeitsgesellschaft	Im Standesamt wird die Trauung vorgenommen. Eindrücklich stellt der Standesbeamte auch die Frage nach der Staatsangehörigkeit. Beide sind deutsch. Hier erfährt Sibel auch, dass Cahit verwitwet ist. Als sie ihn nach der Eheschließung darauf anspricht, weist er sie ab.	Halbtotale im Standesamt – dann beim Vorlesen von Cahits Daten Fokus seitlich nah auf Sibel, Cahit in der Unschärfe – Sibels Irritation beim Wort „verwitwet“, wendet Blick in starrer Einstellung zu Cahit, der in Unschärfe bleibt – Schnitt – Totale im Gang – Kamerafahrt auf Sibel und Cahit zu, die der Kamera entgegenkommen und aus dem Bild gehen, halbtotale Einstellung auf Trauzeugen Selma und Seref – Kamera fährt rückwärts mit ihnen den Gang raus	deutsch	Überlappung – Sprecher der Hochzeitsfeier-Sequenz schon am Standesamtgang zu hören	Frage nach Staatsangehörigkeit

23	29:19-31:46	Türkischer Hochzeitsaal, Tag - Nacht	Cahit, Sibel, Hochzeits-Gesellschaft	Im eher traditionell geschmückten Festsaal ist die anschließende Hochzeitsfeier. Nach Tradition muss das Brautpaar nun tanzen. Cahit will erst nicht, Sibel fleht ihn an und sie tanzen. Daraufhin bringt Sibels Bruder die beiden in einen Extra-Raum zum Essen. Cahit zieht eine Line Koks und bietet auch Sibel davon an. Auch Sibel kokst. Daraufhin tanzen die beide, wieder zurück im Festsaal, losgelöst mit ihren Gästen.	Halbtotale auf Sprecher der Hochzeitsgesellschaft – starre Einstellung, bis Kamera von ihm weg total durch den Raum schwenkt und nach einem Halbkreis bei Sibel und Cahit ankommt – Schnitt – die beiden in der halbnahen Einstellung als two-shot – Schnitt – Totale mit den Trauzeugen zusätzlich im Bild (Komposition symmetrisch) – halbnah Untersicht auf singenden Musiker am Keyboard – die beiden wieder halbnah – beim Gehen zum Tanz Totale, dann halbnah - Kamera wirkt frei Hand, schwenkt durch Raum – Schnitt auf nahe Einstellung Sibels Mutter – Schnitt – starre halbnah Einstellung auf Tür, die sich zum Essensraum öffnet und mit dem Bruder wieder schließt – Sibel und Cahit halbtotale in diesem Raum in leichter Obersicht gefilmt – Schnitt - beim Tanzen fokussiert die Kamera über die Gäste auf Sibel	türkisch deutsch	Nach dem Sprecher setzt Musik ein – bevor die Kamera noch bei Sibel und Cahit ankommt, sind sie schon im Gespräch zu hören – Musik des Sängers – Schniefgeräusch beim Koksen – türkische Tanzmusik	Kontrast Tradition / Koks  Hochzeitsmusiker = echt (z.B. bei Hochzeit von Akins Bruder Cem)
24	31:46-32:44	Cahits Wohnung, Nacht	Sibel, Cahit	Ausgelassen kommen Sibel und Cahit in Cahits Wohnung an. Cahit trägt Sibel über die Schwelle. Dann sitzt Sibel noch in ihrem weißen Brautkleid, über dem sie eine weiße Bomberjacke trägt, auf dem Tisch und fragt Cahit erneut nach seiner verstorbenen Frau und wie sie geheißen habe. Cahit wirft Sibel aus der Wohnung. Als die Tür hinter ihr zufliegt, flüstert Cahit „Katharina“.	Hereinkommen in Wohnung/Schwelletragen: halbnah, kurz halbtotale auf Sibel und total auf Cahit – dann bei Sibels Frage nach Cahits Frau sie nah. Kamera schwenkt schnell mit wütendem Cahit über Schnitt auf nahe Sibel mit, er kommt an der Tür in der starren halbnahen Kameraeinstellung zu stehen. Sibels Abgang in dieser Einstellung, von da Schwenk auf nahes Gesicht Cahits, der Katharinas Namen flüstert. Warmes Licht	deutsch	Musik vom Tanz zuvor überlappt, natürliche Geräusche (Bierdosen öffnen, Türknallen) – am Ende der Sequenz keine auditiven Mittel	Frage nach Frau – Bruch in Szene

25	32:44-34:05	Bar, Nacht	Sibel, Barkeeper	Sibel sitzt alleine in einer Bar an der Theke und bestellt ein weiteres Glas zu trinken. Als der Barkeeper meint, dass er eigentlich schließen möchte, erzählt Sibel, dass sie nicht weiß, wo sie schlafen soll und beginnt mit dem Barkeeper zu flirten. Der Barkeeper bietet ihr an, bei ihr zu nächtigen.	Halbtotale in Bar – Sibel mit dem Rücken zur Kamera an der Bar sitzend – Schnitt mit halbtotale Einstellung auf Sibel von vorne (Barkeeper auch immer im Bild) – Schnitt – gleiche Einstellungen, aber die beiden näher – Sibels Mustern des Barkeepers: er hierbei in der Unschärfe – halbnaher Schuss-Gegenschuss, selbiges dann in sehr nahen Einstellungen, Barkeeper nun auch scharf	deutsch	Barmusik	Hochzeitsnacht
26	34:05-35:20	Straße, der Weg zu Cahits Wohnung Tag	Sibel, später Cahit	Sibel geht, noch immer im weißen Brautkleid, am nächsten Morgen durch Altonas Straßen. Sie lächelt und wirkt glücklich. Sie ist auf dem Weg zu Cahit. Als sie klingelt, öffnet er (wieder einmal nackt) und lässt sie rein. Drinnen legt Sibel Geldgeschenke der Hochzeit auf den Tisch	Zuerst starre Halbtotale mit Sibel, die um die Ecke kommt, Kamera schwenkt dann leicht mit - Slow-motion, als Sibel durch die Straßen geht, Schnitt in die Totale, Kamera fährt noch weiter weg – Schnitt – halbnah auf Sibel im Stiegenhaus – „over Hintern“ Cahits nah auf im Stiegenhaus sitzende Sibel – Detail in der Wohnung dann auf Geld und Geschenke, die Sibel auf den Tisch legt	Sequenz ohne Reden	Musik Stille Türklingeln Natürliche Geräusche	Sibel wirkt glücklich
27	35:20-36:02	Am Weg zum Flughafen, Tag	Sibel, Selma	Sibel fährt Selma zum Flughafen. Selma, die nun von der Scheinehe weiß, fragt Sibel, warum sie so einen „Penner“ geheiratet, sagt, dass es Alternativen gibt und meint, dass sie doch zu ihr nach Istanbul kommen könne. Sibel blickt dem Flugzeug nach.	Totale auf Sibel und Selma, die zu Auto gehen, dann nahe Einstellung im Auto – Schuss-Gegenschuss beim Gespräch – Schnitt – Fokus seitlich auf nahem Gesicht Sibels, die abfliegendem Flugzeug (in der Totale) nachblickt. Sequenz endet mit fade to black	türkisch	Natürliche Geräusche (Auto, Flughafen)	
28	36:02-37:18	Cahits Wohnung, Nacht	Sibel, Cahit	In Cahits Wohnung, die neu eingerichtet und aufgeräumt ist, schneidet Sibel Cahit die Haare. Cahit wirkt ein wenig widerwillig, scheint sich aber über die körperliche Nähe von Sibel angezogen zu fühlen. Nach dem Haarschneiden, schickt Sibel Cahit duschen.	Establishing-shot über neuen Zustand der Wohnung, Kamera nimmt Details auf, wie z.B. Hochzeitsfoto, Einrichtungsgegenstände, Wohnung in Totale beim Haarschneiden, dann Großeinstellung auf die Gesichter – Schuss-Gegenschuss im Gespräch über zwischenzeitlichen Schnitt wieder in die Totale – sehr nah: Cahit an Sibels Brust beim Haarschneiden	deutsch	Musik + Stimme Cahits, der Schwenk durch neue Wohnung aus dem off kommentiert,	Cahit verspürt Anziehung zu Sibel

29	37:18-39:26	Zoe Bar, Marens Wohnung, Nacht	Cahit, Marens	Cahit und Marens sitzen am Tresen und unterhalten sich. Danach koksen sie und haben Sex in Marens Wohnung. Der Sex wirkt wild und ein wenig wütend. Als sie später miteinander im Bett liegen, bemerkt Marens die frisch geschnittenen Haare Cahits und fragt, wer die geschnitten habe. Er antwortet mit „meine Mitbewohnerin“ und dass diese einen Job brauche. Marens fragt, ob Cahit mit seiner Mitbewohnerin schlafe, er verneint das.	Bar: Kamera starr von hinten in Halbtotale, Schnitt näher auf Marens und Cahit an der Bar – two shot Während des Sex werden die beiden von der Kamera von oben beobachtet, danach close up beim Gespräch	deutsch	Bargeräusche, -musik  Während Sex in Marens Wohnung laute Musik, leiser beim Close up beim nachfolgenden Gespräch (Mona Moore – Snake)	Sexszene pur – eine Einstellung -> Dialog zwischen den Körpern, einsam  Mona Moore = Punkecke = Cahit (sitzt in der Barszene als dritte an der Bar)
30	39:26-40:28	Friseursalon, Tag	Sibel, Marens, Kundinnen	Sibel kommt in Marens Friseursalon und möchte dort arbeiten. Als eine neue Kundin hereinkommt, lässt Marens das Sibel machen. Nebeneinander schneiden sie ihren Kundinnen die Haare und betrachten sich prüfend im Spiegel, lächeln einander schließlich an.	Halbnaher/-totaler Schwenk mit Sibel am Weg zu Marens Friseursalon – kurz starr Sibel halbnah, die den Laden durchs Fenster mustert – drinnen: nah auf Marens, Sibel im Gespräch mit ihr in Unschärfe. Schuss-Gegenschuss, dann Halbtotale – Sibel im Kundengespräch allein im Bild, Kundin nicht – noch mal nahe jeweils auf Sibel und Marens Komposition - gegenseitiges Mustern durch Spiegel	deutsch	Musik (aus Sibels Kopfhörern) – endet mit deren Abnahme (Sultana)	Pop aus Istanbul
31	40:28-41:41	Cahits Wohnung, Nacht	Sibel, Cahit	Sibel tanzt ausgelassen durch die Wohnung, weist Cahit immer wieder auf ihr neues Piercing hin, ist ausgelassen, sagt auch, wie cool sie Marens findet. Cahit tanzt mit ihr durch die Wohnung. Sibel bittet Cahit, gemeinsam auszugehen. Sie möchte tanzen.	Tanzen in Halbtotale schwenkt mit, Cahits Gesicht nahe, dann beide nahe Detail von Sibels Piercing	deutsch	Überlappung der Musik, die sich in der folgenden Sequenz fortsetzt. „Sisters of Mercy, gemeinsam mit Ofra Haza – Temple of Love“ - laut	Punkband gemeinsam mit orientalischer Sängerin = Geschichte von Cahit und Sibel
32	41:41-43:00	Diskotheke, Nacht	Cahit, Sibel, der andere Mann, diverse Gäste	Cahit beobachtet Sibel, die ausgelassen und sehr erotisch tanzt. Dann flirtet Sibel mit einem anderen Mann. Sie geht zu Cahit und verabschiedet sich mit den Worten, dass sie jetzt ficken gehe. Cahit blickt ihr nach, ein wenig traurig und verloren.	Totale im Club mit Fokus auf Cahit, Kamera, die schnell und nahe auf ihn zufährt, dann Cahit –point of view: beobachtet Sibel beim Tanzen in der Menge – Schnitt – Einstellung wieder auf Cahit, Kamera fährt nah um sein mustertes Gesicht – als Sibel geht, Kamera lang und nah bei Cahit, Hintergrund in der Unschärfe	Deutsch – einzige Aussage Sibels, dass sie jetzt mit dem Typen mitgeht	„Sisters of Mercy – Temple of Love“ - laut	

33	43:00-45:12	Cahits Wohnung, Nacht	Cahit	Cahit ist zurück in seiner Wohnung und beginnt frustriert, diese zu verwüsten. Er trinkt Bier und wirft die Dose einfach in der Wohnung auf den Boden. Er holt ein Luftdruckgewehr hervor und beginnt auf Bierdosen zu schießen und zielt auch auf das Hochzeitsfoto. Dann sitzt er eine Zeit beim Fenster, raucht und sieht hinaus. Schließlich räumt er den Saustall wieder zusammen. An Sibels Kasten riecht er an ihrer Kleidung und dann an ihrer Bettwäsche. Dort schläft er schließlich auch ein	Zuerst distanzierte Kamera, Cahit in seiner Wohnung in der Halbtotale, dann Wechsel in die Totale, später nahe Einstellung. Sehr starre Kamera zwischen den einzelnen Schnitten – Szene am Fenster: Überblendung von Totale auf nah – Licht hier sehr schön halb in seinem Gesicht, Rest im Schatten – sein Zusammenräumen beginnt mit dem Detail auf seiner Händen, die Saustall beseitigen, wechselt dann in Totale, dann wieder Detail auf Richten des umgeschossenen Hochzeitsfotos – Schnitt Cahit aus Vogelperspektive am Bett liegend beim Aufwachen nah gefilmt – halbtotale und starr sein Stöbern an Sibels Kleiderkasten – Schnitt – naher Schwenk von Sitzen auf Liegen beim Riechen an Sibels Bettwäsche – Schnitt – Cahit total in Sibels Bett aus Vogelperspektive	Kein Reden	Nur natürliche Geräusche (Verwüstung, Inhalieren Zigarette...) – später dann einsetzende Musik, durchgehend bis Aufwachen – Stille während Kleiderkasten-Schnupern – türkische Musik, die in Vogelperspektive am Bett einsetzt ... Alexander Haacke – Einstürzende Neubauten	Einschleichen Liebe
34	45:12-45:58	Goldenes Horn, Tag	Idil Üner , Selim Sesler und 5 Orchester-musiker	Das Orchester spielt den dritten, instrumentalen Teil des Musikstücks vor der gleichen Kulisse wie in den vorigen Teilen.	Warme Farbgebung, starre Kamera, Totale – alle 7 sitzen, der Schatten, den sie werfen, ist ein wenig gewandert -> es ist ein wenig Zeit vergangen.	Alle sitzen	...und in Nachfolge-Sequenz übergeht: Überlappung Nur instrumental	

35	45:58-49:39	Bei Sibels Bruder, Tag - Nacht	Sibel, Cahit, Sibels Bruder, sowie 3 befreundete türkische Paare des Bruders	<p>Auf der Fahrt zu Sibels Bruder, regt Cahit sich bei Sibel darüber auf, ob denn das nötig sei. Sibel beruhigt ihn, dass dies ohnehin erst das erste Mal seit einem halben Jahr sein, dass sie ihn besuchen. Während, dort angekommen, in einem Zimmer die Männer ein Brettspiel spielen, unterhalten sich die Frauen im anderen Zimmer über den Sex mit ihren Männern. Sibel gibt vor, mit Cahit Sex zu haben. Die Männer sprechen über ihre Bordellerfahrungen, laden Cahit ein, sie doch einmal zu begleiten. Woraufhin Cahit die anderen Männer vor den Kopf stößt und fragt, warum sie denn nicht eigentlich „ihre Ehefrauen ficken“. Die Situation droht zu eskalieren, die Männer warnen Cahit, das Wort „ficken“ nie wieder in Zusammenhang mit ihren Ehefrauen zu verwenden. Als zwischendrin eine der Frauen hereinkommt, wechseln die Männer schnell auf das Thema Fußball. Am Ende des Abends kommt Yilmaz, Cahits Bruder, Sibel und Cahit noch zum Auto nach. Während Sibel schon einsteigt, erwähnt er zu Cahit, dass er in der „Fabrik“ gewesen sein und rausgefunden hätte, dass Cahit dort nicht Geschäftsführer sei. Cahit sagt, dass er ihm sonst wohl seine Schwester zur Frau gegeben hätte und gesteht, von Yilmaz danach gefragt, dass er Sibel liebt.</p>	<p>Hinfahrt: Auto nah von hinten, dann Gespräch im Schuss-Gegenschuss</p> <p>Ankommen bei Yilmaz: Detail des Brettspiels (Rummy Cup?) – Halbtotale zeigt die vier Männer über die Perspektive von Cahits Rücken. Dann Männergespräch: Schuss-Gegenschuss-Verfahren, dann erstmals close-up auf Yilmaz, Sibels Bruder, zwischendrin wieder Detail des Spiels</p> <p>Frauengespräch: Detail auf laufenden Fernsehapparat, dann zuerst distanziert, Totale, dann Schuss-Gegenschuss nahe zwischen Sibel und den anderen drei Frauen</p> <p>Schnitt – Totale auf parkendes Auto Sibels – naher Schuss-Gegenschuss Cahit/Yilmaz – am Ende seitlich nahe starre Einstellung auf die beiden Gesichter im Gegenlicht</p>	<p>Autofahrt: deutsch, mit kurzem türkisch Cahits</p> <p>Männergespräch: switcht zwischen den Sprachen</p>	<p>Musik im Autoradio</p> <p>Bei Yilmaz: dezente Hintergrund-Musik (türkisch vermischt mit westlichen Einflüssen -&gt; Orientation)</p> <p>Fernseher</p> <p>Straßengeräusche</p>	<p>Verweis auf vergangene Zeit – halbes Jahr verheiratet „dein türkisch macht ja echt Fortschritte“ – S. zu C. Autofahrt: Sibel, die auf Einhaltung der Konvention des Besuchs besteht Kontext Sex – Ehefrauen Türkischer Witz beim Puffgespräch: „Kennst du den Bruder von Michael Jackson? – Ciki Ceskin (du wirst ficken)“</p> <p>„Western“-Situation</p>
----	-------------	--------------------------------	--	--	--	--	--	--



36	49:39-50:58	Zoe Bar, Nacht	Sibel, Cahit, Nico, Maren, andere Gäste	Cahit und Sibel sind in Zoes Bar aus, trinken Bier und haben Spaß. Sibel flirtet mit Nico und geht, als die Bar sich geleert hat, mit ihm nach Hause. Derweil schläft Cahit in der Bar ein und wird schließlich von Maren geweckt.	Halbtotale in Bar, Fokus leicht auf Nico an der Bar gelenkt, im Hintergrund Sibel und Cahit in leichter Unschärfe, Schnitt: Sibel und Cahit halbnah – nah auf Nico – halbtotale auf Cahit und Sibel – nah auf Sibel, die Nico zulächelt – Schuss-Gegenschuss ihres Blickwechsels – Schnitt – Nico und Sibel im two shot an der Bar halbnah, unscharf im Hintergrund Cahit schlafend – Schnitt – Sibel und Nico verlassen die Bar in der Totale, die Kamera schwenkt nach rechts mit – Schnitt – Kamera fährt auf schlafenden Cahit zu (subjektiver Blick Marens) – Schnitt – Maren nahe – Schuss-Gegenschuss der Gesichter im Close up Natürliches Licht	deutsch	Barmusik, Bierflaschen Gesprächsfetzen der Gäste Bei Blickwechsel Nico-Sibel Cahits Stimme Einsetzende Musik, als Maren Cahit weckt -> überlappt	
37	50:58-51:34	Marens Wohnung, Nacht	Cahit, Maren	Cahit und Maren schlafen miteinander. Nachher spielen sie gemeinsam nackt Backgammon. Maren stellt fest, dass es Cahit gut geht. Der Sex mit ihm sei besser.	Sexszene wieder seitlich halbtotale aus Obersicht gefilmt – Kamera starr – Schnitt – Kamera starr in halbnahen two shot auf Maren und Cahit beim Backgammon spielen Nur natürliches Licht	deutsch	Musik bis Ende der Sexszene – dann z.B. Würfel Backgammon	Sex wirkt weniger wütend
38	51:34-54:26	Gemüseladen / Wohnung, Tag - Nacht	Sibel, später Cahit	Sibel kauft Raki und türkische Lebensmittel ein und bereitet aufwendig und liebevoll ein türkisches Abendessen zu. Cahit sitzt dabei und schaut ihr zu. Beim Essen erwähnt Sibel, dass ihre Mutter gefragt hat, wann sie Kinder bekommen. Cahit meint, dass sie doch welche bekommen sollten. Sibel erkennt nicht, dass es Cahit damit ernst ist und scherzt, dass sie vielleicht einmal vorgeben kann, dass Cahit impotent sei, da dies ein guter Scheidungsgrund wäre. Cahit fühlt sich vor den Kopf gestoßen und verlässt die Wohnung. Sibel wirft die Essensreste ins Klo, schminkt sich stark und kokst.	Establish-shot: Sibel in der Totalen, eine bunte Reihe von Obst und Gemüse dominant im Bild. Einkaufen: Kamera distanziert, beobachtend, z.T. Sibels subjektiver Blick auf die Lebensmittel Kochen: nur Details - Sibels arbeitende Hände, Einschenken der Gläser, leuchtende Farben der Zutaten – in der Mitte der Szene kurzer Blickwechsel Sibel – Cahit nah Tischdecke aufbreiten: Vogelperspektive nah, sieht nur Hände, die sie glatt streichen (Symmetrie) Essen: starre Kamera, die die beiden von der Seite in der Halbtotale beobachtet Detail: Essen ins Klo werfen, mit Schwenk (nah) auf Sibels Gesicht hoch Close up geschminktes Gesicht im Spiegel – Detail Koks/Line ziehen – endet mit Halbtotale Sibel seitlich am Esstisch.	Gespräch (deutsch) ausschließlich bei Ess-Szene	Türkische Musik, die Einkauf und die Kochszene untermalt – während Gespräch leiser – setzt völlig aus ab essen ins Klo kippen (Sezen Aksu – handelt vom Essen)	Kochszene: sehr sinnlich  Essen traditionell, Sibel, die Hausfrauen-Tätigkeit von Mutter gelernt hat. Spiegel – Sibels Gesicht / Spiegel – Koks-Unterlage

39	54:26-55:58	Zoe Bar, Nacht	Cahit, Maren	Maren trifft Cahit in der Zoe-Bar an. Er spielt mit seinem Ehering und Maren erfährt, dass Sibel Cahits Frau ist. Maren fragt ihn, warum sie dann nicht miteinander schlafen, wenn sie doch Mann und Frau sind. Cahit sieht sie wortlos an und verlässt dann die Bar.	Beginnt mit Cahit seitlich in der Halbtotale an der Bar - über Geräusch drehender Ehering Fokus darauf gelenkt – Kamera starr, auch bei Marens Eintritt und neben ihm Platz nehmen – Schnitt – Maren nah – naher Schuss-Gegenschuss - Detail Ehering in Cahits Händen: während Rest in Unschärfe verschwimmt, Sibels Name darin scharf zu lesen - naher Schuss-Gegenschuss – Halbtotale Bar wie in der Anfangseinstellung: Abgang Cahit bei starrer Kamera	deutsch	Barmusik („und die Welt steht still“), Geräusch am Tisch drehender Ehering, Geräusch der Bartür	Schärfe Ehering
40	55:58-59:07	Türkische Diskothek „Super Taksim Club“, Nacht	Cahit, Sibel, Türsteher, weitere Gäste	Cahit geht zu dem Club, in dem Sibel ist. Zuerst wollen ihn die Türsteher nicht reinlassen, da er keine Frau dabei hat. Er meint, seine Frau sei da drinnen. Sibel kommt ihm zu Hilfe. Als die beiden im Club sind, entschuldigt sich Cahit für sein Verhalten beim Abendessen, was Sibel annimmt. Die beiden tanzen glücklich und ausgelassen. Als ein Türke Sibel anmacht und Cahit ihn daraufhin weist, dass Sibel seine Frau ist, schlägt der Cahit mit den Türstehern zusammen und Sibel kann nichts machen. Vor der Tür versorgt Sibel Cahits Wunden und Cahit schimpft auf die „Scheißkanaken“. Sibel erkennt, wie wenig sie eigentlich von Cahit weiß. Er meint, dann solle sie ihn doch kennen lernen.	Kamera halbnah an Cahit, fährt in dieser Einstellung mit seinem Gehen mit rückwärts, bis er rechts aus dem Bild wischt und die Kamera an der Hausmauer an einem Plakat hängen bleibt „Super Taksim Club“ – Schnitt – Kamera fährt von der Totalen im Inneren der Bar den Weg auf den Eingang zu – dort Cahit – Kamera bleibt halbnah bei ihm stehen, sein Gesicht gerahmt von den zwei Rücken der Türsteher – Diskussion mit Türstehern, Eingreifen Sibels: Schuss-Gegenschuss nah – Kamerafahrt in die Bar rein – Sibel und Cahit frontal vom Kamera begleitet, halbnah bis nah – Kamera wird starr – two shot Cahit Sibel im nahen Profil bei Cahits Entschuldigung – Tanzen: Kamera schwenkt durch die Disko, legt Fokus immer wieder auf Sibel und Cahit (inkl. Subjektiver Blick) – Kamera starr, als anmachender Discobesucher sich in Bild drängt. Schuss-Gegenschuss er und Sibel – Schlägerei: Vogelperspektive in Totale mit Zwischenschnitten von Detail eintretende Füße auf Cahit und Sibels erschrockenem Gesicht in der Menge – Schnitt: Cahit/Sibel halbtotale starr vor Disco, dann Close up auf ihre Gesichter, lange Einstellung, Kamera starr – Schuss- Gegenschuss	Deutsch türkisch	Türkische Musik bis zum Gespräch Cahits und Sibels, endet dann. Cahit verfällt kurz in Slang Tanzmusik Vor Disco: Verzicht auf auditive Elemente	Slang: „Ich hab voll den Knall, weißt du“ „Scheiß-Kanaken“ – „Wieso? Bist doch selber einer“ „Ich weiß so wenig von dir.“ – „Dann lern mich doch kennen.“

41	59:07-61:03	Cahits Wohnung, Nacht	Sibel, Cahit	Während zuhause angekommen Sibel sich im Bad abschminkt, sitzt Cahit in der Küche. Sibel geht in ihr Schlafzimmer und lässt die Tür offen. Cahit geht ihr nach. Sie liegen im Bett und schauen einander lange an, streicheln sich, beginnen einander zu küssen. Bevor sie jedoch miteinander schlafen, bricht Sibel die Situation ab, denn wenn sie das tun, dann wären sie in ihrem Glauben wirklich Mann und Frau.	Nahe Einstellung auf Sibel in ihrem Spiegelbild, mit Schwenk auf ihr tatsächliches Gesicht im Profil – Schnitt – Cahit am Esstisch in der Halbtotale, starre Kamera – Schwenk Sibels Gang in der Halbtotale aus der Badtür raus, ins Schlafzimmer rein – Schnitt: Cahit nahe, der ihrem Gang mit dem Blick folgt – Schnitt – two shot auf ihr einander zugewandten Profile im Bett (Handkamera?) – Schnitt – küssen nah, die Gesichter in der Naheinstellung, dann Zärtlichkeiten etwas distanzierter, Kamera schwenkt leicht mit ihren Bewegungen mit. Innehalten durch Sibel: sehr naher Blickwechsel bei Sibels Flüstern im Schuss-Gegenschuss	Deutsch – Flüstern Sibels in letzten Sekunden der Sequenz	Völliger Verzicht auf auditive Elemente – außer sehr leises Atmen	Abbruch – Sibels Glaube Bruch in Sequenz
42	61:03-62:54	„Fabrik“, Nacht	Cahit, Seref, Gäste	In der Fabrik sitzen Cahit und Seref an der Bar. Cahit schreit, er sei verliebt, zertrümmert dabei ein paar Gläser und schneidet sich auf. Seref ist irritiert, schlägt ihn ins Gesicht, damit Cahit wieder zur Besinnung kommt. Wie in Trance tanzt Cahit zuerst in der Menge des Konzerts, springt dann auf die Bühne und tanzt dort weiter, während Blut an seinen Händen hinab rinnt.	Bar in der Halbtotale, Seref und Cahit weit entfernt im mittleren Hintergrund – Schnitt: Cahit, Seref halbnah an der Bar, frontal gefilmt, Kamera starr – Schnitt: wieder Halbtotale – Schnitt: wieder halbnah, daraus Abgang Cahit – Schnitt: Leicht Obersicht mit Totale auf Bühne mit Band und davor tanzendem Publikum – Schnitt: tanzender Cahit in Obersicht in Menge halbnah, Schnitt auf Normalsicht, Kamera schwenkt mit Cahit mit, der auf Bühne steigt – Cahit tanzt nun gefilmt aus Untersicht halbnah, Schnitt: wieder die Totale in Obersicht – Schnitt: Cahit halbnah mit Sänger von Bühne tanzend – Totale – Cahit immer näher, Tanzen geht über in Slow- motion	türkisch	Laute Musik der Bar (Livemusik) Bargeräusche	Gefühlstaumel Cahit Bruch in Sequenz

43	62:54-64:51	Friseur-salon, Tag	Sibel, Maren, Nico	Sibel wäscht Maren die Haare, während die ihr von Katharina, Cahits verstorbener Frau erzählt. Dann erwähnt sie, ob Sibel wisse, dass sie und Cahit manchmal miteinander schlafen. Sibel verlässt wütend den Laden. Auf der Straße trifft sie auf Nico, der gerade zu ihr wollte. Sibel weist ihn brüsk ab, sagt dass sie einmal Sex hatten, dass es das aber gewesen sei, dass sie eine verheiratete türkische Frau sei und wenn er sie nicht in Ruhe lasse, ihr Mann ihn zusammenschlägt. Dann geht sie weg. Im Laden fragt Nico Maren, mit wem Sibel verheiratet sei.	Close up auf Maren's Gesicht in Vogelperspektive, Sibel nah – Sibel/Maren im Schuss-Gegenschuss mit kurzem Zwischenschnitt auf Totale Friseursalon, sehr nahes Detail von Sibels Händen, die Maren's Kopf massieren – Abgang Sibel in Totale – Schnitt: leichtes Mitschwenken der Kamera mit Sibel raus auf Straße – sie und Nico im sehr nahen Schuss-Gegenschuss – Zwischenschnitt auf Streit der beiden in der Halbtotale (gefilmt durch offenes Fenster des Friseurladens – wirkt wie ein Bilderrahmen) – nah auf Nico, der Sibel, die in der halbtotale von ihm weggeht, mit subjektivem Blick nachschaut) – dann schwenkt Kamera mit ihm in Friseurladen mit rein – Nico/Maren in der Halbtotale im Laden – two shot, Kamera starr.	Deutsch (Sibel kurz türkisch „Scheiße“, als Nico sie festhält)	Überlappung – Maren's Stimme, die von Katharina erzählt, setzt schon im Off ein, als Cahit noch in der vorigen Szene tanzt	Bruch in der Szene Verheiratete türkische Frau
44	64:51-65:48	Hamburger Dom (Jahrmarkt), Cahits Wohnung, abends	Sibel	Sibel geht auf den Jahrmarkt, sie fährt mit dem Karussell, sie wirkt nachdenklich. Als sie später durch die Stände spaziert, bleibt ihr Blick an einem Lebkuchenherz hängen. Sie kauft es. Zuhause legt sie das Herz mit der Aufschrift „Ich liebe dich“ auf Cahits Kopfkissen und lächelt.	Halbnah auf lachende Sibel in Gerät im Vergnügungspark in Slow-motion, Kamera entfernt sich und sie fährt mit dem Gerät aus dem Bild – Totale bis Halbtotale, verschiedene Geräte wischen bunt und unscharf in ihrer Bewegung durchs Bild – Schnitt gehende Sibel in Halbtotale slow-motion, Fokus völlig auf ihr, Rest unscharf, kommt immer näher ins Bild – Schnitt: nur bunter, unscharfer Hintergrund, den sie von links betritt, im Zentrum stehen bleibt und den nahen Kopf zum Zuschauer richtet – Schnitt auf bunte Lebkuchenherzen halbnah (=Sibels subjektiver Blick) – Schnitt: starre Kamera: Teile von Kopfpolster, Herz und Sibels Hände im Detail, dann Schwenk auf ihr Gesicht, seitlich nah	Es wird nicht gesprochen	Filmmusik greift dem Geschehen vor: „After Laughter Comes Tears“ – Überlappung – Nico aus der Folgesequenz spricht in das Lied rein, das erst in der Bar ausklingt	Sibel, die glücklich wirkt

45	65:48-67:00	Zoe-Bar, Nacht	Cahit, Maren, Nico, diverse Gäste, Sibel	Cahit sitzt in der Zoe-Bar am Tresen, Nico gemeinsam mit Maren an einem Tisch. Nico pöbelt Cahit aus seiner gekränkten Eitelkeit wegen der Abfuhr, die Sibel ihm erteilt hat, lautstark an, Cahit ignoriert dies. Nico provoziert ihn aufs Schlimmste weiter, fragt, wie viel es denn koste, „seine türkische Frau in den Arsch zu ficken“. Da rastet Cahit aus, greift nach dem nächsten Gegenstand, einem Aschenbecher, und schlägt zu. Er trifft Nico am Kopf. Nico liegt am Boden, Cahit kniet neben ihm, sagt Nico solle doch aufwachen. Alle sind ganz still, Nico ist tot. In diesem Moment geht die Tür auf. Es ist Sibel mit einem freudigen Ausdruck im Gesicht, die auf dem Weg zu Cahit ist. Die beiden wechseln einen langen Blick.	Halbtotale - Nico und Maren in Zoes Bar auf einer Couch sitzend, Cahit ihnen den Rücken zugewandt an der Bar rechts klein im Bild, Kamera völlig starr, auch die Protagonisten zu Anfang relativ statisch, bis Cahit schließlich mit voller Wucht auf Nico einschlägt. Erst als Cahit sich zu Nico runter kniet, Schnitt auf ihn, seitlich in naher Einstellung – Schnitt: nahe auf Sibel, die fröhlich den Laden betritt und in deren Gesicht sich langsam das Erkennen der Situation ablesen lässt. Lange Blickwechsel zwischen Sibel und Cahit im Schuss-Gegenschuss im Close up.	deutsch	„After Laughter Comes Tears“ –  Das Lied endet mit Ausfahren eines CD-Laufwerks – dies ist eigentl. schon für das Einlegen der CD = Musik für die Folgesequenz	
46	67:00-68:45	Cahits Wohnung, Nacht	Sibel	Sibel ist im Bad, lange blickt sie in den Spiegel. Sie weint und ist verzweifelt. Sie greift nach der Rasierklinge und schneidet sich wieder die Pulsadern auf und sinkt am Badezimmerboden zusammen. Dann greift sie nach einem Tuch und bindet ihre Wunde ab, schlägt sich dabei selbst mehrere Male ins Gesicht. Im Krankenhaus wird ihre Wunde genäht.	Detail auf Sibels Hände, die eine CD einlegen (Agir Roman), die Play-Taste drücken und die Lautstärke hochdrehen.- Close up auf ihr Gesicht, das von Schmerz gekennzeichnet ist - fast starre Kamera, die vom Flur aus in der Totale die zusammenbrechende Sibel beobachtet – Detail auf die im Waschbecken liegende Rasierklinge im Blut – Schnitt - Krankenhaus: Detailaufnahme des Nähens der Wunde (keine Personen zu sehen)	Kein Reden	Laute türkische Musik – CD, die Sibel einlegt (Agir Roman) – keine natürlichen Geräusche zu vernehmen (z.B. Weinen) – Musik übertönt alles	Spiegel

47	68:45-70:21	Straße, bei Sibels Eltern, Werkstatt von Yilmaz, Nacht	Sibel, Yilmaz, ihre Eltern	Über die Boulevard-Presse erfährt Sibels Familie von dem „Eifersuchtsdrama“. Alle sind getroffen, sie sitzen wortlos schweigend um den Tisch, die Männer den Kopf in die Hände gestützt. Der Vater verbrennt Sibels Fotos im Waschbecken, Tränen laufen dabei über seine Wangen. Die Mutter versucht ihm verzweifelt ein paar Fotos wegzunehmen und für sich aufzuheben. Yilmaz lauert Sibel auf der Straße auf, sie läuft davon, als sie ihn erblickt. Yilmaz kann sie nicht einholen. Er blickt ihr nach in einer Mischung aus Trauer und Hass.	Montagesequenz aus Einblendung der Zeitungsartikel und der anderen Geschehnisse / Reaktionen auf den Vorfall Yilmaz, der Zeitung durchblättert, Sibels Familie betroffen am Küchentisch, Gesicht Vater im Close up (Tränen), Detail von Fotos mit Sibel oben, die in den Flammen verbrennen, totaler Schwenk zwischen Yilmaz und Sibel auf der Straße, als sie vor ihm wegläuft, dann Kamerafahrt mit ihnen mit....	Reden lautlos- vermutlich türkisch bei Sibels Familie, dies aber nicht durch tatsächliche Inhalte mit Untertitel gekennzeichnet	Agir Romans Musik überlappt in diese Sequenz und zieht sich durch diese – Musik übertönt auch in dieser Sequenz alles	
48	70:21-73:08	Serefs Wohnung, Nacht	Sibel, Seref	Sibel sucht Zuflucht bei Seref. Er meint, sie könne hier nicht bleiben und was sie nun vorhabe. Er schlägt ihr vor in die Türkei zu gehen und sagt, dass sie Cahits Leben zerstört habe. Sibel sagt, dass sie Angst hat und dass ihre Familie sie umbringen wird. Auf die Frage Serefs, ob sie Cahit liebe, antwortet sie mit Ja. Seref meint noch einmal, dass sie ihm dann den Gefallen tun sollte zu gehen. Seref erlaubt ihr eine Nacht zu bleiben. Als er sie in der Nacht weinen hört, singt er ihr ein türkisches Lied zum Trost.	Halbtotale auf Seref, der auf und ab läuft. Kamera schwenkt hier leicht mit – in Schuss-Gegenschuss mit halbnaher, starrer Sibel – Schnitt – Totale auf geteiltes Schlafzimmer (Komposition: Sibel schläft auf der einen Seite des Zimmers, Seref auf der anderen, ein Kasten in der Mitte trennt die beiden -> Symmetrie) – starre Kamera	türkisch	Im Gespräch nur der text als auditives Element, ab Bett: Tränen Sibels, dann türkisches Lied, gesungen von Seref, Untertitel – Überlappung auf nächste Sequenz	Sibel: „Die (meine Familie) bringen mich um“ Seref: „Was erwartest du denn? Ihr baut ständig Scheiße und dann: ‚Meine Familie...!‘“
49	73:08-73:37	Bei Sibels Eltern, Tag	Sibel, Mutter und Vater	Am Gang in die Ecke gekauert, wartet Sibel ab, bis ihr Vater die Wohnung verlassen hat. Dann klingelt sie bei ihrer Mutter. Die beiden Frauen umarmen sich lange.	Vater, der die Wohnung verlässt in der Totale aus dem Gang gefilmt, Schwenk zu Sibel, die versteckt halbnah im Eck kauert – wieder die Totale über den Gang gefilmt - Umarmung aus der Distanz	Kein Reden	Serefs Trostlied dauert die komplette Folgesequenz an. Türklingeln, Schluchzlaute Sibels	Abschied Mutter, tiefe Trauer

50	73:37-75:03	Gefängnis, Tag	Sibel, Cahit, Wachebeamter	Sibel besucht Cahit im Gefängnis. Sibel weint und die beiden blicken einander lange an. Sibel verspricht ihm, auf ihn zu warten. Über einen endlos lang wirkenden Gang wird Cahit abgeführt.	Totale in Gefängnisgang – fluchtet, starre Kamera - Close up auf die Gesichter, Schuss-Gegenschuss – dann seitliche Halbtotale (wieder Symmetriekomposition: Gesichter im Profil, Hände der beiden, die sich über den Tisch berühren) – Schnitt: gleiches Bild aus 180° anderer Perspektive, engerer Bildausschnitt: Symmetrie: Sibel+Cahits Hände, die sich halten unscharf im Vordergrund, in der Mitte im Hintergrund Trennung des Bildes durch Wachebeamten – Close up auf die Gesichter – starre Kamera in der Totalen, die Cahits Weg über den Gang beobachtet, er geht rechts aus dem Bild raus, Kamera verbleibt noch kurz in leerem Gang	türkisch	Schluchzlaute  Zu Ende der Sequenz (Gang) setzt Musik ein (Orchester) - Überlappung	„Ich werde auf dich warten“ - einziger Satz
51	75:03-75:33	Goldenes Horn, Tag	Idil Üner , Selim Sesler und 5 Orchester-musiker	Das Orchester spielt den vierten, instrumentalen Teil des Musikstücks am Ufer des Wassers vor dem Goldenen Horn.	Warme Farbgebung, starre Kamera, Totale, Selim Sesler steht, Rest sitzt Schnitt auf Wasser, Kamera schwenkt in Himmel. Überlappung über Himmel, an dem Flugzeug erscheint	instrumental	Instrumental – Musik überlappt auf Folgeszene	

52	75:33-81:29	Istanbul, Tag & Nacht	Sibel, Selma	<p>Sibel kommt in Istanbul an, sie trägt ihre zuvor langen Haare jetzt ganz kurz und sie ist ungeschminkt und wirkt in sich gekehrt. Selma holt Sibel am Flughafen ab, verspricht ihr, ihr einen Job zu besorgen und kümmert sich um sie. Die Arbeit als Zimmermädchen verrichtet Sibel mechanisch. Einmal ist sie mit Selma in der Hotelbar. Sie bringt für das, was Selma ihr erzählt (erhoffte Karriere im Hotel...), allerdings kein Interesse auf. Nachts streift sie verloren durch Istanbuls Straßen. In einem Imbiss fragt sie zwei junge Männer nach Drogen. Als Selma bei Sibels Heimkommen wissen will, wo Sibel war, kommt es zum Streit zwischen den beiden Frauen. Auch Selma wirkt resigniert und weiß nicht, wie sie Sibel helfen kann.</p>	<p>Montagesequenz  Kamera schwenkt mit Sibel in der Totale aus dem Flughafen raus – Schnitt: Sibel frontal halbnah, Kamerafahrt rückwärts analog zu ihrem Gehen – Halbtotale beim Einreiseschalter – halbnah über den Hinterkopf im Auto, ebenso auf Selma – Schuss-Gegenschuss – zwischendrin subjektiver Blick Sibels aus Auto raus, vorbeiwischende Bäume – mitschwenkende Halbtotale bei Tätigkeit als Zimmermädchen – Selma, die über die Totale zu ihr kommt – wieder Sibels mitschwenkende Halbtotale – Istanbul bei Nacht aus Obersicht total mit Schwenk auf engeren Bildausschnitt – naher Schuss-Gegenschuss in Bar, dann halbnaher two shot – mitschwenkende Totale nachts auf Straße, Totale auf Sibel fernsehend in ihrem Zimmer – Detail TV – Sibel nahe im Schuss-Gegenschuss mit TV-Detail (Gewichtheberin) – Detail Wecker (5:00)- Halbtotale Sibel – Totale als Zimmermädchen – Halbtotale-verlorener Blick aus Fenster- Detail Personaleingang Hotel – (halb)totales Mitschwenken Sibel nachts in Straßen, z.T. Obersicht, Halbtotale Männer in Imbiss – Sibel, die aus der Spiegelung zu ihnen an den Tisch kommt, starre, beobachtende Kamera, dann naher three shot – Sibel halbnah auf Straße, Kamera fährt von hinten mit – Totale auf trainierende Selma – Sibel geht durchs starre Bild – Selma halbnah</p>	Türkisch – generell wenig reden	<p>Flughafen-geräusche, Auto Geräusch, Barmusik,</p> <p>Gesprächsfetzen bei Sibels Streifen durch Istanbul - greifen vor -&gt; ist Gespräch der beiden jungen Männer, an deren Tisch sie Platz nimmt.</p> <p>Musikelemente</p>	<p>Es scheint, dass Selma Sibel in ihrer Situation nicht verstehen kann.</p> <p>Sibels Verlorenheit</p> <p>Spiegel</p>
----	-------------	-----------------------	--------------	---	--	---------------------------------	--	--



53	81:29-82:07	Istanbul, Tag & Nacht	Sibel	Sibel schreibt Cahit einen Brief. Sie beginnt ihn mit „Mein geliebter Mann“ und sie erzählt ihm von ihrer Verlorenheit und dass auch ihre Welt ein Gefängnis ist.	Montagesequenz: es werden verschiedenen Blicke auf Istanbul gezeigt, immer wieder Sibel und immer wieder Sibel in ihrem verlorenen Tun.  Detail Wecker – Detail Kabel rausziehen, Halbtotale weiterschlafen – Halbtotale bei Personaleingang – Totale in Café, in der sie Brief schreibt, dann halbnaher Übersicht – Streifen durch Straßen in (halb)totaler mitschwenkender Übersicht / Vogelperspektive – Kamerafahrt halbnah mit Sibel von hinten, die in eine dunkle Bar betritt.	Deutsch  „Ich küsse dich. Sibel“ (= letzter Satz in Brief)-türkisch vorgelesen.	Sibels Stimme im Off, die den Brief liest.  Gleiche Musikelemente wie zuvor	Bruch – während Sibel in voriger Sequenz versucht zu funktionieren, kündigt sich hier der Absturz an. Frage nach Gott in Brief – „ich weiß gar nicht, wie ich an ihn glauben soll“
54	82:07-84:36	Türkische Bar, Wohnung des Mannes, Bar, Nacht	Sibel, Barkeeper Hüseyin, Selma	In einer Bar fragt Sibel den Barkeeper nach Drogen. Der nimmt sie mit nach Hause, bietet ihr Opium an und bei ihr zu wohnen. Obwohl Selma versucht, sie davon abzuhalten, zieht Sibel bei Selma aus und es kommt zum Bruch zwischen den beiden Frauen. Sibel sagt ihrer Cousine, dass sie nicht so werden will wie sie („arbeiten, schlafen, arbeiten“ ... „deswegen hat dein Mann sich von dir scheiden lassen“), woraufhin Selma Sibel eine Ohrfeige gibt.	Überlappung: der Weg in die Bar hinein  Halbnaher Kamerafahrt – Schwenk von Sibel zum Barkeeper – Schwenk zurück zu Sibel – Kamera fährt mit Sibel zum Barkeeper – naher Schuss-Gegenschuss, der immer näher wird – Halbtotale auf Straße – mitschwenken, bis Sibel/Barkeeper aus Bild gehen – Halbtotale Wohnung – Detail Flamme an Opium auf Alufolie – naher Schuss-Gegenschuss, dann Halbtotale – wieder nahe, Schwenk zwischen den beiden mit Überblendung sehr naher Gesichter. Bis dahin sehr dunkle Szenen, dann überbelichtet helles Bild-Detail von Lampenschirm/Glühbirne (?) – Sibel halbnah Koffer packend bei Selma – Schwenken zwischen ihr und Selma im halbnahen Gespräch, dann halbnaher two shot vom eskalierenden Streit.	türkisch	Gleiche Musikelemente wie zuvor, Stille bei Streit, bei langem letzten wortlosem Blick, setzt bereits Depeche mode ein - Überlappung	Spiegel

55	84:36-86:27	Türkische Bar, Nacht	Sibel, Barkeeper Hüseyin, Gäste	Von Alkohol und Drogen zugehöhnt, tanzt Sibel sich in einer Bar besinnungslos ihre Verzweiflung heraus, bis sie auf der Tanzfläche zusammenbricht. Als alle Gäste gegangen sind, vergewaltigt Hüseyin die bewusstlose Sibel und lässt sie mit heruntergelassener Hose am Boden liegen. Nach einer Weile weckt er sie mit einem unsanften Tritt und wirft sie hinaus.	Sibel beim Tanz, Wechsel von naher und ferner Kameraeinstellung. Kamera schwenkt z.T. mit, tw. Schnitte auf ihr besinnungsloses Gesicht. Lichter des Clubs, die auf Sibel fokussieren, wie Pfeile auf sie hinleuchten, auch als sie dann am Boden liegt. Überblendungen, als der Club sich leert Vergewaltigungsszene in slow-motion, Kamera starr und distanziert, Überblendung auch an deren Ende. eigentlich wunderschöne Bildkomposition	Türkisch, aber sehr minimal. „Sibel... Sibel!“ - „ja“ - „Geh!“ einzig gesprochenen Worte	Auslassung auditiver Mittel bei Vergewaltigungsszene – starker Kontrast zu vorheriger Lautstärke des Tanzliedes- „I feel you“- Depeche Mode	-> gleiches Lied wie bei Cahits Gegen-die-Wand-fahren (geschrieben von Gahan kurz vor einem Selbstmord-versuch!!)
----	-------------	----------------------	---------------------------------	--	---	--	---	---

56	86:27-89:18	Straßen von Istanbul, Nacht	Sibel, 3 türkische Männer, Taxifahrer	<p>Auf der Straße wird sie von drei türkischen Männern angemacht. Als sie provozierend reagiert und die Männer auf sie zukommen, geht Sibel auf einen der Männer los. Die drei schlagen Sibel zusammen und wenden sich dann ab. Sibel erhebt sich und provoziert sie erneut. Die Männer kommen zurück und treten erneut zu dritt auf Sibel ein. Als sie schon ein Stück weg sind, richtet Sibel sich, bereits völlig blutverschmiert, mit letzter Kraft auf und schreit ihnen wieder nach. Einer der Männer kommt nun mit einem gezückten Messer zurück und rammt es Sibel in den Bauch. Ob es das war, was sie wollte, ruft er dann und die drei Männer laufen in dem Glauben, sie getötet zu haben weg. Sibel liegt auf der Straße und bewegt sich nicht mehr. Eine schwarze Katze läuft über die Straße. Licht fällt dann auf ihr Gesicht. Es ist das Licht eines Taxis. Der Fahrer hält und läuft auf Sibel zu.</p>	<p>Halbtotale auf nächtliche Straße und sich nähernde Männer – over shoulder des vordersten Mannes auf Sibel – Kamera fährt über die 2 Rücken mit, wird starr – Schnitt auf Sibels nahen Rücken, die sich im starren bild umwendet, sie nun nah und frontal von vorn – Halbtotales Zulaufen Sibels auf Vordersten, schlägt ihn – Halbtotale auf anderen, die herlaufen und Sibel zu Boden schlagen – nah auf Männer aus Sibels subjektivem Blick (Froschperspektive) von der Straße liegend hoch in ihre Gesichter – im Wechsel mit distanzierter Halbtotale bzw. am Boden liegen gelassene Sibel gefilmt von Straßenniveau</p> <p>Dunkle Szene, wenig Licht – distanzierte Kamera während der Kampfszenen im Wechsel mit Close up auf Sibels blutendes Gesicht, als sie von ihr ablassen und Schwenks, während Sibel sie immer aufs neue reizt, solange sie wieder aufstehen kann (wiederholt sich 3x).</p> <p>Messerszene: Schuss-Gegenschuss Mann/Sibel in Perspektivwechsel Vogel-/Froschperspektive – weglaufen Männer in Halbtotale, verschwinden im Schwarz der dunklen Straße – Vogelperspektive auf Sibel halbnah - Licht des Taxis, das auf sie fällt – Schnitt auf Taxi, dessen Lichter dominant sind, Schwenk auf aussteigenden Mann halbtotale – sein subjektiver Blick auf Sibel das nicht sogleich deutbar ist – nahe auf Taxler, der zu ihr hinläuft.</p>	Türkisch - Untertitel	<p>Gesprächsfetzen der nahenden Männer,</p> <p>minimale Umgebungs-Geräusche – dominant Messerzücken, Tritte, Weglaufen der Männer auf den Pflastersteinen</p> <p>Am Ende der Sequenz Überlappung – Selim Sesler-Orchester</p>	<p>Sibel, die ihren eigenen Tod geradezu herausfordert und die Männer immer weiter reizt („Schwuchteln“, „Mütter ficken“...) –</p> <p>Messerstecher, der am Ende, als er glaubt, er hätte Sibel getötet, sie anschreit: „War es das, was du gewollt hast?“</p>
57	89:18-89:41	Goldenes Horn, Tag	Idil Üner , Selim Sesler und 5 Orchester-musiker	Das Orchester spielt den fünften, instrumentalen Teil des Musikstücks.	Warme Farbgebung, starre Kamera, Totale Überlappung – 2 aus dem Orchester stehen, Rest sitzt	instrumental	Überlappung des Stücks von voriger und auf nächste Sequenz	

58	89:41-93:32	Hamburg, Gefängnis, Straße, Imbiss, Yilmaz' Werkstatt, vor Marens Frisiersalon, Tag	Cahit, Seref, Sibels Bruder, Maren	<p>Cahit wird aus dem Gefängnis entlassen und Seref holt ihn ab. In einer Bar fragt er ihn nach seiner Zukunft. Cahit spricht von Sibel. Seref ist skeptisch, doch Cahit meint, dass er es ohne sie nicht geschafft hätte, am Leben zu bleiben. Seref gibt ihm Geld, das er für ihn auf die Seite gelegt hat für die Reise nach Istanbul. Cahit will es zunächst nicht annehmen, dann lacht Seref und sagt, er sei doch sein „Onkel“. Bei der Verabschiedung umarmen sie sich innig. Daraufhin besucht Cahit Yilmaz in der Werkstatt und wird von diesem mit „Schwager“ begrüßt. Cahit fragt nach Sibel, Yilmaz antwortet, er habe keine Schwester mehr, woraufhin Cahit fragt, wie es der Mutter damit geht. Yilmaz spricht über die Familienehre, Cahit stellt in den Raum, ob sie sie denn so gerettet hätten. Dann geht Cahit zu Marens Frisiersalon und blickt aus der Ferne durch das Fenster zu Maren, geht aber nicht hinein.</p>	<p>Halbtotale bei Cahits Verlassen des Gefängnis – durch den letzten Raum Schwenk über 2 Parabolspiegel auf sein sehr nahes Gesicht – Kamera wechselt auf Untersicht, starre Einstellung als gleißendes Licht (=Freiheit) auf sein Gesicht fällt und Augen hinter der Sonnenbrille sichtbar macht – Schnitt auf Seref in der Totale, der draußen auf Cahit wartet (Komposition! Nicht völlig symmetrisch, aber sehr durchdachtes Bild) – halbnah auf Seref, Mitschwenken bei seinem sich Erheben – Schuss-Gegenschuss auf ihre freuenden Gesichter – Halbtotale Dönerladen - Männergespräche im Schuss-Gegenschuss-Verfahren nahe, over shoulder – unterbrochen von Halbtotale (Komposition: Symmetrie mit zig Rhythmisierungen!) – wieder nah – Detail auf Geld – Verabschiedung wieder in Halbtotale.</p> <p>Weg zu Werkstatt – mitschwenkende Halbtotale – Schnitt – halbtotale Eintritt in Werkstatt aus Werkstatt gefilmt, Cahit hier im Gegenlicht – Yilmaz in der Halbtotale an Auto stehend – Schuss-Gegenschuss. Im Werkstattbüro: Schuss-Gegenschuss zw. Yilmaz nah/Cahit halbnah, bis schließlich auch Cahit nah bei Frage nach Ehre – endet mit nah auf Yilmaz.</p> <p>Maren halbnah im Profil durch Fenster, aus point of view Cahits – im Schuss-Gegenschuss zu Cahit halbtotale entfernt auf der Straße stehend, im 2. Gegenschuss sich abwendend und aus dem Bild gehend.</p>	türkisch	Sesler-Orchester bis Döner-Laden, dort Musik im Hintergrund vom Laden selbst Treffen Yilmaz angekündigt durch Werkstattgeräusche,	<p>Seref – Freundschaft, Verantwortlichkeit für einen Freund</p> <p>Frage der Ehre im Kontext mit Yilmaz</p> <p>Blick auf Maren – Abschied von Vergangenheit</p>
----	-------------	---	------------------------------------	---	---	----------	---	--

59	93:32-94:41	Istanbul Taxi, Tag	Cahit, Taxifahrer	Cahit bittet den Taxifahrer, ihn in ein günstiges Hotel zu bringen. Im Gespräch stellt sich heraus, dass der Taxifahrer lange in München gelebt hat, wegen Drogen aber abgeschoben worden ist. Während der Fahrt lässt Cahit den Blick aus dem Fenster schweifen.	Cahits subjektiver Blick aus dem Taxi-Fenster: vorbeiwischende Gitter oder Bäume, das Meer... im Wechsel mit Schuss-Gegenschuss im Gespräch mit Taxler: Cahit nahe Einstellung auf Rückbank frontal/Taxler aus Perspektive Beifahrer – Halbtotale Vorfahren Taxi bei Hotel, Schwenk vom Taxi das Hotel hoch	Türkischer Taxifahrer, der nach anfänglichem Türkisch in heftiges Bayrisch verfällt	Musik aus Autoradio	Sprache Taxler
60	94:41-95:10	Cahits Hotel, Tag	Cahit	Im Hotelzimmer führt Cahits Weg über das Bett zum Fenster hin. Er blickt über Istanbul und liest Sibels Brief.	Halbtotale Hotelzimmer (Perspektive Bett) – Halbtotale (Perspektive zum Fenster hin) – Cahits subjektiver Blick aus dem Fenster raus – seitlich halbnah auf Cahit – halbnah auf Cahits Rückseite, der sich wieder zum Zimmer gewandt hat (sein Kopf gerahmt vom Bett im Hintergrund, im unscharfen Spiegel ebenfalls im Hintergrund sind seine Hände zu sehen, die nach dem Brief greifen), leichte Obersicht. Detail auf Brief (Briefkopf Marmara = Sibels Brief = Selmas Hotel) – kurz Detail Text des Briefes „Mein geliebter Mann, es sind jetzt...“	Kein Reden	Nebengeräusche (Vorhang auf Seite ziehen, Fenster öffnen, Hupen von der Straße unten...)	

61	95:10-100:16	Selmas Hotel, Tag	Cahit, Selma	<p>Cahit besucht Selma in ihrem Hotel, sie hat eine Geschäftsbesprechung und unterbricht diese für Cahit. Die beiden unterhalten sich zunächst sehr förmlich, Cahit überreicht Selma eine Schachtel Pralinen. Dann fragt Cahit nach Sibel und bittet Selma, ihn zu ihr zu bringen. Selma erwähnt, dass Sibel ihn nicht mehr braucht und ein neues Leben hat – einen Freund und eine kleine Tochter. Cahit sagt ihr, dass er tot war, bevor er Sibel traf, dass sie sein Leben gerettet, ihm Liebe gegeben habe. Und er fragt Selma, ob sie stark genug sei, sich dazwischen zu stellen. Selma entgegnet, ob er stark genug sei, Sibels Leben zu zerstören. Cahit sagt, nein, das sei er nicht. Cahit geht, Selma bleibt nachdenklich zurück.</p>	<p>Halbtotale auf Eingangsbereich Marmara Hotel, Schwenk das Hotel hoch. Halbtotale in einem Innenraum des Hotels, Handkamera: wie Cahits subjektiver Blick, der Selma sucht, dann Cahit, der in die Einstellung, die Selma gefunden hat, von hinten eintritt – Schnitt auf Selmas überraschtes Gesicht nah – Wechsel in Totale – Cahit nah – halbnahe auf Selma, die Angestellten wegschickt – Schuss-Gegenschuss des nahen Blick-/Wortwechsels, der dennoch distanziert wirkt. Jeweils mitschwenken mit beiden, als sie sich setzen. Weiterhin Schuss-Gegenschuss, dann two shots aus 2 unterschiedlichen Perspektiven, als Selma Getränke ordert und sie oberflächliche Höflichkeiten austauschen und Selma ihm die Info gibt, dass Sibel ein neues Leben hat – Cahit subjektiver Blick aus dem Fenster raus, dann sehr nah auf ihn – wieder naher Schuss-Gegenschuss in jeweils sehr langen Einstellungen, Selma leicht erhöht - Cahits Liebeserklärung: close up, endet mit seitlicher Halbtotale auf Selma im Raum</p>	<p>Türkisch, englisch, beides mit Untertiteln – Englisch setzt ein, als die Höflichkeiten vorbei sind und das Gespräch zum Kern der Sache kommt, er fällt zwischendurch auch wieder ins Türkische – zu Ende antwortet auch Selma englisch</p>	<p>Selmas Stimme, die schon beim Schwenk das Hotel hoch einsetzt</p> <p>Keine weiteren auditiven Elemente</p>	<p>Förmlichkeit/Austausch von Höflichkeiten</p> <p>Kräftemessen zw. 2, die sich für Sibel verantwortlich fühlen, sie lieben</p> <p>Cahit fällt ins Englische</p>
61	100:16-102:13	Cahits Hotel, Tag	Cahit	<p>Cahit erwacht in seinem Hotel nach einem Albtraum über seinen Selbstmordversuch, in dem er sich wieder gegen die Wand fahren sieht. Zugleich sieht er darin immer wieder Sibels Gesicht. Das Telefon klingelt. Es ist Sibel, die leise fragt, wie lang er in der Stadt ist. Cahit entgegnet „so lange, bis ich dich gesehen habe. Sibel legt schnell auf. Cahit wartet einige Tage, bis wieder ein Anruf von Sibel kommt.</p>	<p>Albtraum: Bilder von Cahits Selbstmordversuch montiert mit Bildern von Sibels Gesicht, stark geraffte Bildfolge, sehr überbelichtete Bilder, intensive Farbigkeit Aufwachen: Close up aus Vogelperspektive, dann frontal – Halbtotale Cahit im Hotelzimmer, der wieder zu sich kommt – Halbtotale stehender Cahit beim Telefon, Mitschwenken bei hin- und herfahren und Kamerafahrt auf ihn zu, endet sehr nah seitlich aus Obersicht Cahits Wartezeit dargestellt über Überblendungen verschiedener Szenen seines Alltags, Einstellungen von nah bis total, Kamera starr oder bewegt.</p>	<p>deutsch am Telefon mit Sibel</p> <p>türkisch, als Hotelangestellter Cahit zum Telefon ruft</p>	<p>Verfremdetes Bremsgeräusch im Albtraum Telefonat: Sibels Stimme am anderen Ende der Leitung Wartezeit: Klavierspiel Cahits in der Hotelbar, das sich auch über die überblendeten Szenen legt.</p>	

62	102:13-103:41	Bei Selma, Straße, Tag	Sibel, Selma, Sibels kleine Tochter Pamuk	Sibel informiert Selma, dass ihr Freund zwei Tage nicht da sein werde und dass sie zu Cahit gehen wird. Sie bittet Selma auf ihre kleine Tochter aufzupassen. Selma fragt Sibel, ob sie weiß, was sie tut. Das wisse sie nicht, antwortet Sibel. Die beiden Frauen umarmen sich und Selma wünscht Sibel alles Gute.	Sibel halbnah mit dem Rücken zur Kamera am Fenster stehend, leicht Untersicht – Totale auf Raum – halbnah auf Selma und Sibels kleine Tochter, leichte Untersicht – Schuss-Gegenschuss zw. Sibel- und Selma-Einstellung – Sibel nah seitlich – nah auf Pamuk, Schwenk hoch zu naher Selma – halbnah Sibel, Untersicht – Halbtotale auf Gang, Sibel und Selma im Gegenlicht – halbnaher two shot von der anderen Seite mit Umarmung – Sibel in der Totale am Weg zu Cahit auf der Straße, leichtes Mitschwenken	türkisch	Nur natürliche Nebengeräusche	Kleine Tochter - > etwa 3-4 Jahre alt -> Verweis auf vergangene Zeit
----	---------------	------------------------	---	---	--	----------	-------------------------------	--

63	103:41-107:49	Cahits Hotel, Tag & Nacht	Sibel, Cahit, Selma, Sibels kleine Tochter	<p>In Cahits Hotel blicken Cahit und Sibel einander lange an, dann schlafen sie zum ersten Mal miteinander. Dann liegen sie nebeneinander im Bett, sitzen später am Balkon und blicken über die Stadt. Cahit sagt, dass er nach Mersin gehen werde und fragt Sibel, ob sie und ihre kleine Tochter mit ihm kommen werden. Sie schlafen erneut miteinander. Zwischendrin ruft Sibel einmal bei Selma an und erkundigt sich, ob mit ihrer Tochter alles in Ordnung ist. Sibel ist unter der Dusche und wirkt nachdenklich. Später stehen sie und Cahit gemeinsam im Badezimmer vor dem Spiegel. Ins Spiegelbild hinein fragt Sibel, wann Cahit morgen vorhat, nach Mersin aufzubrechen.</p>	<p>Sehr naher Blickwechsel – etwas distanzierterer Blickwechsel over shoulder – beides starre Kamera, dann sehr nahe mit Handkamera ihr beginnendes Küssen, liebkosen – Totale auf Raum und die beiden nackten Körper (Komposition: Symmetrie des Hotelzimmers über die Betten), starre Kamera – naher two shot auf im Bett liegende Oberkörper der beiden, starre Kamera – Schnitt auf Fenster und Blick den es freigibt (Komposition Symmetrie, wie ein Bild gerahmt) – Balkon: two shot in der Halbtotale, die beiden mit Blick auf Istanbul von hinten gefilmt - wunderschönes Licht der Abenddämmerung, starre Kamera – Close up auf die Gesichter bei Liebesszene 2, Fokus auf Sibel – halbnahe seitlich bei Schlafen – seitliche Halbtotale bei Aufwachen, Sibel tritt näher ins Bild, kleidet sich an und geht aus dem Bild raus – Halbtotale Sibel am Telefon, während Cahit sie ebenfalls halbtotale beobachtet – Totale die beiden im Raum, sie nah, er nah, Totale - Dusche: Obersicht. Sibel halbnahe, distanziert, beobachtend gefilmt, leichtes Mitschwenken Badezimmer: Sibel nah im Spiegelbild, er tritt zu ihr hinzu – two shot - Kommunikation über den Spiegel gefilmt</p>	deutsch	<p>Außer ihrem Atmen keine auditiven Elemente während der Liebesszene – an deren Ende setzt auditiv schon das Gespräch ein, das sie später miteinander im Bett liegend führen.</p>	Spiegel
----	---------------	---------------------------	--	---	---	---------	--	---------



64	107:49-108:39	Bei Sibel, Tag	Sibel	Hektisch packt Sibel bei sich ihre Taschen. Plötzlich hält sie inne. Aus dem Nebenzimmer sind die Stimmen ihres Freundes und der Tochter zu hören. Sie sitzt auf dem Bett und ihre Schultern fallen in sich zusammen	Totale: Sibel mit dem Kinderwagen auf der Straße, leichte Obersicht – halbnahe Schwenken mit Sibel zwischen Kleiderkasten und zu packendem Koffer am Bett, dieser auch als Detail – innehalten nah, im Profil, leichtes Gegenlicht, Kontrast Hektik-Ruhe – Schnitt: Komposition: Symmetrie der innehaltenden Sibel – gefilmt in der Halbtotale von hinten, Sibel dunkel gekleidet, im Hintergrund der Kleiderkasten, der sie symmetrisch in schwarzen und weißen geometrischen Formen rahmt.	Kein Reden	Stimmen von Freund und Tochter, die Sibel innehalten lassen und in der Sequenz immer lauter werden Überlappung der Melodie einer Kinderspieluhr in die nächste Szene	Bruch in der Szene
65	198:39-110:25	Busbahnhof, Tag	Cahit	Cahit wartet am Busbahnhof auf Sibel. Zuerst wartet er im Café, dann schon im Bus. Sibel kommt nicht. Der Bus fährt ab, Cahit blickt aus dem Fenster.	Café: zuerst Totale, dann wartender Cahit halbnahe, Kamera starr Bus: Kamera beobachtet Cahits Blick aus dem Fenster raus, distanziert in leichter Untersicht. Dann fährt Bus rückwärts aus linkem Bildrand raus (ungewohnt), Cahit verschwindet in den Reflexionen, die auf die Fensterscheibe geworfen werden. Bus setzt sich dann aber nach rechts in Bewegung (Reversieren), verschwindet bei leichtem Mitschwenken aus dem Bild. Kamera verharrt noch eine Weile in Totale auf Straßen-/Brückenaufnahme (viel Rhythmus im Bild).	Kein Reden	Kinderspieluhr  Geräusch des losfahrenden Busses  Saniye'em setzt am Ende der Sequenz ein, Überlappung	Rausfahren Bus: falsche Richtung zuerst!
66	110:25-111:31	Goldenes Horn, Tag	Idil Üner, Selim Sesler und 5 Orchester-musiker	Idil Üner und das Selim Sesler Orchester spielen den sechsten Teil der Ballade „Saniye'em“. Am Ende des Liedes erheben sich die Musiker und verbeugen sich.  „Sind denn alle, die lieben und ihre Geliebten vermissen, von Sinnen wie ich? Ich bin so unendlich betrübt. Mögen meine Feinde erblinden. Ich verlor den Verstand. Mögen statt meiner die Berge sich erfreuen.“	starre Kamera, Totale Idil Üner steht und singt, das Orchester sitzt (Symmetrie) Warme Farbgebung, wobei es mittlerweile im Vergleich zum ersten Teil des Liedes später Nachmittag geworden ist – Licht ist noch röter, Himmel weniger Blauanteil.	Gesang (Untertitel)	Musikstück	Rahmung der einzelnen Akte – wie Oper
Abspann	111:31			Schwarzbild, Produktinformationen	Produktinformationen, die von oben nach unten durch das Bild laufen			

## Sequenzprotokoll „Evet, ich will“ (R: Sinan Akkus, 2008)

Sequenz	Time-code	Ort / Zeit	Figuren	Inhalt	Filmisches Kamera/Schnitt/Komposition/Licht	Sprache / Untertitel	Musik/ auditive Elemente	Anmerkungen
Vorspann	00:00-01:42			Schokolade, Brautpaar, Rosenblätter, Diadem, Maske, Hackbeil, Foto, Murmeln, Berliner Sehenswürdigkeiten, Kaffeesatz, Geld,... Versatzstücke, die auf die einzelnen Episoden vorgreifen	Läuft von rechts nach links durch, nicht wie gewohnt von oben nach unten – Letztes Detail im Vorspann: Kaffeesatz in einer schönen Tasse – Überlappt inhaltlich		Musikstück (Thema)	
1	01:42-02:53	Brautmode ngeschäfts, Tag	Kaffeesatzleserin, ihr Ehemann (besitzen ein Braumodengeschäfts), Paar Dirk und Özlem	Kaffeesatzleserin sieht Hochzeit voraus, Dirk zweifelt, ob es seine sein wird. Özlem ist verwundert, dass er es den Eltern noch nicht gesagt hat (die gegen jegliche Bindung sind und selbst nicht verheiratet), schlägt vor, dass sie es ihnen sagt. Dirk schiebt Studium vor, das 4 Jahre dauert. Der bügelnde Ehemann meint, dass Atatürk in 4 Jahren halb Europa und besiegt, eine Republik gegründet und das Alphabet umgestellt hat, und Dirk schafft es nicht einmal, eine Frau zu heiraten!	Detail Kaffeesatz Hände vor Establish-shot, natürliches Licht dann nahe Einstellung auf die Gesichter, Mann Kartenleserin im Abseits, Dirk zwischen den beiden Frauen – three shot, arbeitet mit Schärferverschiebungen, wenn Brautmoden-Mann über Atatürk spricht – distanzierte Kamera in der Totalen bzw. nahe Einstellung seines Gesichts	Dirk und Freundin: perfektes Deutsch, altes Ehepaar: Deutsch mit Akzent	Überlappung Musik (Thema), in Gesprächsszenen von der Lautstärke etwas reduziert	2 Paare Dirk verweist auf Bindungslosigkeit der Mutter, kann sich aber vorstellen selbst eine einzugehen Exotismus – Kaffeesatz lesen / Gegensatz altes und junges Paar
2	02:53-03:35	Radiosender, Tag	Kurdischer Moderator Coskun, deutsch-türkische Moderatorin Günay (Idil Üner)	Doppelconference zw. Coskun und Günay über Heiratsanträge, rufen auf, anzurufen um die originellste Antragsart zu finden (Gewinnspiel). Günay erzählt, dass ihr Freund sie immer noch nicht gefragt hat, obwohl sie 4 Jahre zusammen sind. Coskun meint, dass dieser Freund blind, dumm,... sein muss. Günay schmunzelt und lenkt ein, dass es wohl ein bisschen von allem ist. Musik wird eingeschaltet, die beiden küssen sich.	Beginnt mit naher Einstellung auf den Rücken der beiden Moderatoren, zeigt diese dann zeitlich nahe während der Moderationstätigkeit, Kamera starr – two shot - springt dann um auf andere Seite – später sind sie in der Halbtotalen durch Fensterglas aus dem Nebenraum zu sehen in frontaler Ansicht	Akzentfreies, perfektes Deutsch	Musikstück des Vorspanns und der vorherigen Sequenz überlappt auch auf diese Moderatoren-Tätigkeit (Thema) Musikstück - Latino	Die beiden sind zusammen

3	03:35-03:56	Küche, Tag	Dirks Eltern Helga und Lüder, Dirk	Helga packt gerade ihre Tasche, Lüder sitzt beim Tisch. Dirk kommt herein und möchte mit seinen Eltern sprechen (die er mit dem Vornamen anredet), Helga hat keine Zeit, weil sie zum Markt will. Auf Dirks Drängen meint sie, er solle doch mitkommen. Lüder sitzt schweigend da und beobachtet die Unterhaltung.	Establish-shot auf die Küche von Dirks Eltern – Elternpaar : starre Kamera aus der Distanz, schwenkt zeitweilig mit Mutters Gehen durch die Küche mit Dirk im Gespräch mit ihnen in halbnaher Einstellung	deutsch	Überlappung Latino fade out in Küchengeräusche	Dominanz der Mutter
4	03:56-05:18	Park, Tag	Coskun, Günay, zwei Freunde (Sitarspiele r und Rosenblatt- werfer)	Coskun und Günay sitzen beim Picknick in einem Parktempel, er leitet mit blumigen Worten und internationalen Vergleichen (er liebt sie wie die Deutsch-Türken ihren Döner) den Heiratsantrag ein und fragt, ob sie mit ihm Enkelkinder haben möchte. Auf ein (verpasstes) Stichwort kommen zwei Freunde, einer spielt auf der Sitar und der andere streut Rosenblätter über Günay. Nachdem sie „Ja, ich will!“ sagt, tanzt Coskun wild und triumphierend herum, Günay stimmt in den Freudentanz ein	Schuss-Gegenschuss over shoulder – zuerst in der Halbtotale, zeitweiliges close up auf die Gesichter Musiker und Rosenblattwerfer (bis auf ihre Einführung) nahezu nur in Hintergrund-Unschärfe – Fokus liegt auf Paar Nach Günays „Ja, ich will“ Totale, in der Coskun sich freut und tanzt mit Kamerafahrt wieder etwas näher hin, leichter Schwenk nach rechts	deutsch	Stille bei Günays „ja, ich will“ Musik des Sitarspielers, die übergeht in Hintergrunduntermalung (Streicher) der Szene, wird lauter beim Tanzen Coskuns (Traditionell-klassisch)	Liebt sie wie Franzosen das Baguette, Deutsch-Türken ihren Döner, Japaner ihr Sushi Rote Rosenblätter international, Instrument traditionell  Rosenblattwerfer = Yüksel = Regisseur
5	05:18-06:06	Markt, Tag	Helga, Lüder, Dirk, Menschen im Hintergrund	Helga hinterfragt Dirks Gründe für die Heirat, argumentiert mit der eigenen Beziehung und der Freiheit, diese jederzeit beenden zu können. Sie ist sehr skeptisch.	Halbnaher three-shot auf Dirk und seine Eltern im Gespräch, starre Kamera – dann Bewegung mit Schwenk, Schuss Gegenschuss Gespräch Dirk/Mutter in naher Einstellung, endet mit naher Einstellung auf Dirk	deutsch	Hintergrundgeräusche des Markts, keine Musik	Skepsis Mutter zu Ehe generell

6	06:06-07:37	Geschäft von Coskuns Eltern, Tag	Baba (Coskuns Vater), Coskun, seine Schwester Selike, sein Großvater, diverse Kunden, Mitarbeiter	Coskun erklärt seinem Vater energisch, dass ihm die Herkunft Günays egal ist, sein Vater hält die Familie für ungläubige Türken. Das Argument des kurdischen Ehemannes seiner Schwester weist er mit dem Hinweis auf die Zwangseheschließung zurück. Baba weigert sich, bei Günays Eltern anzurufen. Coskun droht ihm daraufhin damit, sich den Finger mit dem Hackbeil abzuhacken, wenn er es nicht tut, was den Vater dazu bringt, anzurufen. Das Telefonat (auf Türkisch) ist kurz, weil Kadir (Günays Vater) auflegt, als Baba von einer „heiligen Sache“ spricht, wegen der sein Sohn zu Kadir kommen möchte.	Establish-shot im Geschäft, dann Fokus auf Coskun und seinen Vater im Streitgespräch in Halbtotalen, Vater nähert sich Kamera und geht aus dem Bild – dann Einstellung zu Fleisch/Gemüse-Theke hin. Coskun steht zwischen rechts Schwester und links Vater, beide reden auf ihn ein. Längere nahe Einstellung auf Coskun, dann ebenso auf seinen Vater beim Telefonat mit – Überreichung des Handys mit Schnitten in halbnaher Einstellung über dritte Person des Onkels Schuss-Gegenschuss zwischen Coskun und seinem Vater	Perfektes Deutsch Coskun und Schwester – Vater, der mit Akzent deutsch spricht Telefonat der Väter: türkisch (Untertitel)	Keine Musik bzw. normale Hintergründe des Geschäfts (darin auch ganz leise Geschäftsmusik)  Günays Vater, der am anderen Ende des Telefonats zu hören ist, dann Besetztton des Telefons	Ungläubige – Kurden / Türken – Coskun, dem es egal ist, was seine Frau ist, da er sie liebt Vater: „Vergiss es. Such dir ein kurdisches Mädchen!“ Schwester, die Mann „aufgedrückt“ bekommen hat Coskun, der droht, sich selbst zu verletzen „heilige Sache“ Einkaufender im HG = Schlüsseldienstmann
7	07:37-08:14	Werkstatt von Emrahs Vater, Tag	Emrah, Tim, Emrahs Vater	Tim erzählt Emrah, dass ein befreundetes schwules Pärchen heiratet, und einer dem anderen über Radio einen Heiratsantrag gemacht hat. Emrah ist nicht begeistert. Tim meint darauf, dass er sich etwas Dezenteres einfallen lässt, wenn Emrah sich outet. Emrah weicht aus, will die Werkstatt verlassen, ruft seinem unter einem Auto arbeitenden Vater zu, dass er sich Geld aus der Kasse nimmt, und geht.	Establish-shot Werkstatt Two-shot Tim und Emrah in naher Einstellung, starre Kamera von der Seite Weiteres Gespräch: over-shoulder Tim auf Emrah – Emrahs Werkstatt-verlassen: Emrah geht auf starre Kamera zu, wischt durch, Kamera schwenkt leicht mit, legt Fokus auf seinen Vater in halbnaher Obersicht Eher dunkle Szene, natürliches Licht	Deutsch Vater: ebenfalls sehr gutes, fehlerfreies Deutsch, allerdings mit einem noch leicht merkbaren Akzent	Werkstattgeräusche, Musikstück	Homosexualität, Emrah, der sich nicht outen will

8	08:14-09:05	Flughafen Passkontrolle, Tag	Boskin, Salih, Beamter in Uniform, div. Menschen	Boskin übersetzt die Frage des Beamten, ob Salih zum ersten Mal in Deutschland ist, dieser bejaht und erklärt, dass er seinen Onkel besucht. Bei der Gepäcksausgabe treffen die beiden wieder zusammen, Boskin erfährt, dass Salih hofft, dass sein Onkel eine hübsche Frau für ihn findet. Sie scherzen darüber, dass der Onkel vielleicht auch für Boskin eine Frau finden könnte. Die beiden verabschieden sich und gehen getrennte Wege.	Andeutung des Ortes über gewisse Details: Schlange vor Passkontrolle, Beamter in Uniform, Detail Pass Two-shot Salih, Boskin mit close up Salih – Schuss-Gegenschuss mit Beamtem Gespräch bei Kofferband: starre Halbtotale, die sie von links betreten, Kamera schwenkt ganz leicht mit, dann wieder starr.	Salih, der kein Deutsch spricht – Sitarspieler, der übersetzt (Untertitel)	Zuerst sind Flugzeuggeräusche zu hören, dann im Hintergrund die Radiosendung von Coskun, deren Thema immer noch die schönsten Heiratsanträge sind. Ein Anrufer erzählt gerade seine Geschichte.	Onkel, der Frau für ihn finden soll Zusammentreffen am Flughafen!!! Auch später wieder!  Geschichte Anrufer – Liebe auf den 2. Blick, denn zum ersten sehen war Frau verschleiert  Übersetzung „Inschalah“ für „Hoffentlich“
9	09:05-10:37	Bar, Nacht	Emrah, Tim	Tim spielt Emrah ein lustiges Geburtstagslied am i-pod vor, sie haben beide ein Glas Champagner vor sich stehen. Mit dem Hinweis, das wäre noch nicht das Geschenk, fischt Tim einen Eiswürfel mit eingefrorenem Ring aus dem Kühleimer und zeigt ihn Emrah mit den Worten: „Das ist das Geschenk!“. Er wechselt auf einen Stuhl neben Emrah und fragt ihn, ob er ihn heiraten möchte. Emrah rutscht näher, umarmt seinen Freund und beteuert, es zu wollen, aber nicht zu können. Tim meint daraufhin, dass er es nur wirklich wollen muss, und dass er ihm ab nun aktiv beim Outing helfen will.	Sequenz startet mit Detail Kerze, Champagnerflasche, -gläser, dann Establish-shot in Bar. Zunächst etwas distanzierte Kamera, die in der Totale verbleibt – etwas näher, over-shoulder-Blick von Tim auf Emrah 3maliger Platzwechsel –> Tim von gegenüber wechselt auf neben Emrah und dann Emrah hinter Tim –> immer näher Antrag selbst: kurz Schuss-Gegenschuss, dann starre Kamera in seitlicher Perspektive halbnahe (Tim und Emrah im Profil), dann close up auf in Eiswürfel eingefrorenen Verlobungsring Close up auf die beiden Gesichter Barlicht, viel Rotanteil	deutsch	Schwer verständliche Musik, die Tim Emrah auf Kopfhörern vorspielt (scheinbar ein lustiges Geburtstagslied) Dann leise Barmusik, auch Bargeräusche (Gläser, Gemurmel...) Am Ende Überlappung – Telefonat Salih mit Mutter in der Türkei	Heiratsantrag

10	10:37-11:35	Internetcafé, Nacht	Salih, Onkel, Angestellter, div. Kunden und Passanten	Salih telefoniert mit seiner Mutter. Sie besteht darauf, dass er in Deutschland eine Frau findet, und droht ihm mit einem Verweis. Salih erkundigt sich nach der heimischen Bürgermeisterstochter, darauf reagiert seine Mutter sehr heftig. Außerdem soll er die deutsche Schokolade für den Großvater nicht vergessen. Onkel ermahnt Salih, weil das Telefonat teuer ist, witzelt darüber, dass Salih's Eltern nicht begriffen haben, dass das Geld in Deutschland nicht auf der Straße liegt, und bezahlt schließlich die €1,20 für ihn.	Establish-shot auf Internetcafé, dann von der Straße aus durch Fenster in leichter Untersicht Hinzoomen, dann starre Kamera auf Einreisenden in Halbtotalen  Schnitt – Schuss-Gegenschuss bei Bezahl-Szene, nahe Einstellung	Türkisch (mit Untertiteln) – sowohl Telefonat als auch Gespräch Onkel – Salih  Einzig deutsches: Internetcafé-Mensch, der Preis für Telefonat verlangt – wird von Onkel übersetzt	Telefonat – jene Mutter ist nur am anderen Ende der Leitung zu hören, aber nie zu sehen	Mutter, Dringlichkeit Frau zu finden, deutsche Schokolade für Opa, vulgär bei Bürgermeisterstochter Aussage Onkel – Geld in Deutschland auf der Straße alle begriffen außer Familie des Einreisenden
11	11:35-12:13	Radiosender	Coskun, Günay	Während der Sender Musik spielt, diskutieren die beiden über die Reaktion von Günays Vater. Sie meint, dass ihre Familie keinen Wert auf Religiosität legt, Coskun möchte aber den Segen seines Vaters, den er nur bekommt, wenn er den Segen ihres Vaters hat. Günay bestärkt ihren Verlobten, seine Familie dazu zu bringen, bei ihrer Familie vorbei zu kommen, und sichert die Unterstützung ihres „Waldorfonkels“ zu, der gut vermitteln kann.	Kamera: seitlich, halbnah, starr zuerst von der einen Seite, dann von der anderen – anstelle von Schuss-Gegenschuss. Two shot	deutsch	Musikstück, das in Ihrem Programm gerade gespielt wird - überlappt	Segen seiner Familie ist wichtig für Coskun „Waldorfonkel“ Unterstützung auf Seiten Günays Gegensätze der Familien – die Jungen wären sich eigentlich einig uns ihrer Liebe sicher

12	12:13-12:42	Berliner Hochhaus – Kadir Beyoglus Wohnung, Tag	Coskuns Eltern, Coskun, Großvater	Baba stichelt, dass Günays Familie wohl nicht viel Geld hat, weil sie in einem Hochhaus wohnen. Der Großvater fügt nach Coskuns Hinweis, dass sie in Anatolien Land besitzen, hinzu, dass sein Enkel keine Ahnung von seinem Vaterland hat. Die Familie geht weiter, Coskun bleibt stehen, zieht eine Pistole und legt sie sich an den Hals, während er Günay anruft und bittet, die Tür aufzumachen.	Schwenk vom Hochhaus herunter auf den Parkplatz, dann Kamerafahrt, die mit Coskuns Familie auf den Eingang zufährt – Halbtotale – dann naher Fokus auf Coskun	Türkisch – oder kurdisch (?)	Windgeräusch, Flugzeug in der Ferne zu hören	Gespräch beim Hineingehen, was diese Familie besitzen könnte – Status! – Verweis des Großvaters auf kurdische Herkunft und das Coskun so wenig darüber weiß Oberlippenbart Geschenke - Tradition
13	12:42-13:22	Tankstelle, in Lüders Auto, Tag	Lüder, Helga, Dirk	Während Lüder tankt, ist Dirk unruhig, weil er nicht zu spät zu Özlem kommen will. Helga mäkelt an dem Umstand herum, dass Dirk um Özlems Hand anhalten „muss“, er verteidigt diese Tradition ohne Euphorie. Lüder erkundigt sich, ob er vom Kiosk etwas mitbringen soll – Helga möchte grünen Tee, da es diesen bei den Türken sicher nicht gibt.	Kamera schwenkt mit tankendem Lüder mit und geht weiter im Kreis, bis sie schließlich bei Dirk und seiner Mutter, die im Auto verblieben sind, stehen bleibt – two shot, dann three shot mit Lüder – Einstellung halbnah Natürliches Licht	deutsch	Musikstück im Hintergrund – endet mit Knallen der schließenden Autotür	Türken Pünktlichkeit, grüner Tee, Hand anhalten
14	13:22-14:38	Berliner Hochhaus – Beyoglus Wohnung, Tag	Coskun + Familie, Kadir, Günay, Waldorf-onkel, Nachbarin	Kadir öffnet die Tür, doch als ihn der Großvater auf Türkisch begrüßt, schlägt er sie wieder zu. In der Wohnung kommt es zu einer hitzigen Diskussion zwischen Kadir, Günay und ihrem Onkel, der Kadir auf seine Fortschrittlichkeit und Aufgeschlossenheit hinweist. Als die im Flur wartende Familie nach direkt hörbaren Beschimpfungen gehen will, zieht Coskun wieder die Pistole und droht damit seiner Familie. In diesem Moment schaut eine Nachbarin aus der Tür, die Coskun als Radiomoderator erkennt. Er verharmlost die Szene, meint, sie proben für ein Theaterstück. Günays Onkel überzeugt Kadir davon, die Familie doch hineinzulassen und öffnet die Tür, wo er Coskun mit angesetzter Pistole erblickt.	Schuss-Gegenschuss an der Tür halbnah bis zu schließen – Innerhalb der Wohnung: Streit Günay /Vater + Vermittlung Onkel: three shot im Schuss-Gegenschuss – Wechsel Schärfe/Unschärfe zwischen Günay+Onkel Nahe Einstellung auf Gesichter Günays und Kadirs Stiegenhaus: close up auf Coskun mit Waffe, im Gegenschuss zu Familie in halbnah Zugleich Auftreten von Nachbarin in kurzem Schuss-Gegenschuss mit Coskun	Familien miteinander: türkisch Streit innen: deutsch Diskussion außen: Kurdisch (?) Coskun - Nachbarin: deutsch	Startet mit Geräusch des Türöffnens Türkknallen beim Schließen Streitgespräch Musik bei Geschehen draußen vor der Tür, die bei neuerlichem Öffnen durch Onkel abbricht	„Fundis“ freie Erziehung – Streit Günay / Vater  Coskun, der wiederum seiner Familie mit der Waffe an sich droht hier zu bleiben

15	14:38-15:39	Im stehenden Auto von Lüder, Tag	Lüder, Helga, Dirk	Dirk erklärt seinen Eltern, dass Özlem und er sich (zum Schein vor ihren Eltern) erst vor zwei Wochen beim Studium kennen gelernt und nur ein paar Worte gewechselt haben, und nun heiraten wollen. Lüder muss um Özlems Hand anhalten, mit genauem Wortlaut: „Mit Allahs Erlaubnis, und dem Beistand unseres Propheten, möchten wir um die Hand Ihrer Tochter Özlem anhalten!“ Dazwischen wird Lüder, als er sich eine Zigarette anstecken will, von Helga zurechtgewiesen. Lüder fragt bei Dirk noch nach, ob er sagen soll „euer“ Prophet oder „unser“ Prophet	Zuerst three shot auf Familie, halbnah, Kamera nähert sich mit leichter Fahrt im Schwenk, two shot auf Helga und Dirk, dann two shot auf Dirk und Lüder in nah, Kamera starr durch Fensterglas des Autos. Scheibenwischer des parkenden Autos, der durchwischt	deutsch	Kurz Musik im Hintergrund bei Briefing, setzt aus, als Dirk konkrete Anweisungen an Lüder, im two shot gibt Stimme Helga zu Lüder kurz aus dem Off, Geräusch Scheibenwischer	Briefing Dirks an Eltern Lüder in Bezug auf unser/euer Prophet
16	15:39-16:32	Berliner Hochhaus – Kadirs Wohnung, Tag	Coskun + Familie, Kadir, Günay, Waldorfonkel	Die Eltern von Coskun und die Eltern von Günay sind sich beide einig, dass die beiden nicht heiraten sollen. Die Eltern von Coskun wollen die Wohnung verlassen. Als Coskun die Waffe zückt um seine Eltern zum Bleiben zu überreden, greift Günays Vater zum Telefon und läuft aus dem Zimmer. Der Waldorffonkel versucht zu vermitteln.	Schuss-Gegenschuss zwischen den beiden Familien, die auf anderen Seiten des Raums sitzen Nah auf Günay, als Coskun Waffe rauszieht Nah auch auf Vater Günays, der mit Telefon Raum verlässt Three-shot auf Coskun, seinen Vater und Günay Am Schluss nahe Einstellung auf „Waldorffonkel“, der sagt, Gewalt sei keine Lösung	Türkisch, deutsch	Keine Musik	Einigkeit der Familien, dass sie ihre Kinder nicht - Beleidigungen verheirateten wollen Coskun -> Griff zur Waffe
17	16:32-16:45	Hinterhof vom Elternhaus von Emrah, Tag	Emrah, Tim, Emrahs Familie	Grillparty. Emrahs Vater gibt Emrah Ratschläge über das Würzen von Grillfleisch. Tim will Emrah einen Plan erzählen, wie sich Emrah outen kann.	Halbtotale auf Emrah im Hinterhof-Garten Emrahs Gang an seiner Familie vorbei zu Tim, der am Griller steht – zuerst Schwenk über Familie, die eben Grillfleisch würzt – Schnitt – von der Totale in die Halbtotale Fokus auf Gespräch Emrah/Tim	deutsch	Türkische Musik	Tim versucht wiederum Emrah zum Outing zu bewegen
18	16:45-17:01	Berliner Hochhaus – Kadirs Wohnung, Tag	Waldorffonkel, Günay	Der Waldorffonkel und Günay versuchen Kadir aus seinem Zimmer zu holen, wo Kadir die Polizei gerufen hat.	Halbtotale – Günay und Onkel Starre Kamera	deutsch	Keine Musik	Verweis Onkels auf Antje Hinweis Günays, sie könne auch gehen



19	17:01-17:14	Hinterhof vom Elternhaus von Emrah, Tag	Emrah, Tim, Emrahs Familie	Tim erzählt sein Plan und schlägt Tim vor, ihn am Tisch vor seiner gesamten Familie zu küssen, nach dem er bis 3 gezählt hat.	Halbnahe Einstellung auf Emrah und Tim, die nach wie vor beim Griller stehen, leicht auf der linken Seite platziert, im Hintergrund Emrahs Familie in leichter Unschärfe bei den Vorbereitungen	deutsch	Türkische Musik, Pop	Bis 3 zählen und küssen
20	17:14-18:02	Berliner Hochhaus – Kadirs Wohnung, Tag	Coskun + Familie, Kadir, Günay, Waldorfonkel, 2 Polizisten	Die Polizisten treten in die Wohnung und ziehen ihre Waffen, da Kadir behauptet Coskun hat eine Waffe. Mit der gezogenen Waffe drängen die Polizisten Coskun, seine Waffe herzugeben. Coskun löst diese prekäre Situation in dem er den Polizisten zeigt, dass die Waffe ein Feuerzeug ist.	Fokus liegt auf Coskun mit Waffe, halbtotale, Kamera schwenkt mit ihm mit Türöffnen Polizei: Schuss-Gegenschuss Kadir/Polizei halbnahe over shoulder Schnelle Schnitte – Actionszene Günay+ Polizist Schuss-Gegenschuss mit Coskun, auf den Polizistenwaffe gerichtet ist, im HG unscharf Kadir Halbtotale – mehr Blick auf das Geschehen Coskun beim Entzünden in leichter Untersicht, halbnahe, leicht over shoulder aus Perspektive Polizist 2	deutsch	Keine Musik, Türklingeln, Geräusche aus der Aufregung heraus – schnelles Eindringen der Polizisten Stille, als Coskun auslöst	Illegalen Kurden Polizei (einer zieht Schuhe aus)
21	18:02-18:43	Brautmodenladen, Tag	Salih, Onkel und Tante von Salih, Kaffeesatzleserin und Ehemann	Die Kaffeesatzleserin liest aus einer Tasse und prophezeit Salih eine Hochzeit. Der Onkel und die Tante sind erfreut. Salih möchte nur wissen, ob seine zukünftige Frau hübsch sein wird.	Nahe Einstellung auf Kaffeesatzleserin Over shoulder three shot auf Salih, Onkel und Tante in Halbtotale Schuss-Gegenschuss Salih/Kaffeesatzleserin Dann wieder Totale – Salih mittig – an den Außenseiten Onkel/Tante - Brautmodenpaar	Türkische (Untertitel)	Einsetzende Musik mittendrin (Verkündigungsmusik Frohbotschaft)	K. raucht immer Salih Frage nach hübsch

22	18:43-20:21	Parkplatz vor dem Berliner Hochhaus, Tag	Lüder, Dirk, Helga, 2 Polizisten, Özlem und Schwester, Coskun und seine Familie	Helga, Lüder und Dirk diskutieren über Pünktlichkeit, da sie 20 Minuten zu spät zu Özlem kommen. Helga setzt ein Kopftuch auf, da sie sich anpassen will. Die beiden Polizisten und Coskuns Familie begegnen ihnen auf dem Weg zur Eingangstür. Özlem steht mit ihrer Schwester in der Küche der Wohnung und diskutiert über deutsche Pünktlichkeit und darüber, ob es eine gute Entscheidung ist einen Deutschen zu heiraten. Lüder sagt zu Dirk in der Eingangstür, dass er nicht „unseres Propheten“ sondern „eures Propheten“ sagen wird, da es ja der Prophet der Moslems ist.	Ankunft Dirk und Familie Parkplatz Halbtotale Kameraschwenk und –fahrt – kurz starr bei two shot Helga und Dirk, die gehen aus Bild, damit Fokus auf nachkommenden Lüder, auch der aus Bild – Schnitt – Hausecke, um die sie kommen Kamera kurz starr, dann Mitschwenken, Fokus auf Helga mit Kopftuch, starrer three shots mit Schuss-Gegenschuss Helga /Dirk, Lüder, Helga aus Bild, two shot Dirk, Lüder – Kamera verbleibt starr, als auch Dirk und Lüder sich zum Gehen Wenden und ihnen die Polizei sowie dahinter Coskuns Familie entgegenkommen  Zwischenblende halbnahe auf Özlem und ihre Schwester in linker Bildhälfte – Establish-shot Küche  Eingangsbereich: starre Kamera, three shot Dirks Familie, im HG unscharf ein Nachbar  Schuss-Gegenschuss Lüder-Dirk: Gespräch über den Propheten - nah	deutsch	Musik Helgas Stimme im Off über Randgruppen bei Entgegenkommen Polizei  Musik läuft bei Szenenwechsel zu Küche weiter, ebenso dann wieder unten bei Eingangstür Dirks Familie  Lautes Türöffnergeräusch	Kommentar Status mit Ankunft bei Hochhaus – Eigentumswohnungen in der Türkei – nicht Äpfel mit Birnen vergleichen Kopftuch Helga, Oberlippenbart Schwester, die Özlem fragt, ob sie wirklich einen Deutschen heiraten will Lüder, der die Muselmanen anspricht Helga, die von Randgruppen spricht beim Anblick der Polizei
23	20:21-21:58	Berliner Hochhaus – Wohnung von Özlems Eltern, Tag	Dirk, Lüder, Helga, Özlem, Özlems Schwester und Eltern	Beide Elternpaare sitzen sich schweigend gegenüber. Özlem bedient Lüder und Helga mit türkischem „Eau de Cologne“. Özlems Schwester bringt Süßigkeiten für die Gäste. Nach einer Zeit beginnt Helga mit Smalltalk und Özlem übersetzt für ihre Eltern.	Establish-shot traditionelles Wohnzimmer – Zoom von Özlems Eltern weg von halbnahe auf halbtotale, bis die Eltern durch die unscharfen Schultern von Helga und Lüder, die Özlems Eltern gegenüber sitzen, gerahmt sind.  Dirks Gesicht immer wieder nahe – Schuss-Gegenschuss zwischen Dirk/Helga, Lüder/Özlems Eltern/Özlem, Schwester	Deutsch und türkisch, mit Özlem als Übersetzerin – sie versucht manchmal absichtlich falsch zu übersetzen	Musik überlappt und klingt sofort aus – kurze Stille bei erstem Sehen Günays Eltern auf Couch	Hände einreiben
24	21:58-22:40	Supermarkt von Coskuns Vater, Tag	Coskun, Großvater von Coskun	Der Großvater erzählt Coskun, dass es ebenfalls kulturelle Konflikte gegeben hat, als er seine Frau (Coskuns Großmutter) heiraten wollte, da sie Türkin und nicht Kurdin war.	Beginnt mit totaler Einstellung, bleibt eine Zeit, dann Schuss-Gegenschuss Coskun / Opa	Deutsch, Opa mit Akzent	Besenkehrgeräusch h Opa	Opa erzählt von Brautführern – Verweis, wie wenig Coskun von den Sitten weiß

25	22:40-24:32	Berliner Hochhaus – Wohnung von Özlems Eltern, Tag	Dirk, Lüder, Helga, Özlem, Özlems Schwester und Eltern, Nachbarin	Beide Elternpaare führen Smalltalk während Özlem übersetzt. Dirk muss auf die Toilette. Auf dem Weg zur Toilette spricht er mit Özlem nochmals über Vorgangsweise eines Heiratsantrages. Es klingelt an der Tür und Özlems Schwester öffnet der Nachbarin, die die Steuererklärung für Özlems Vater vorbeibringt. Die Schwester erzählt, dass Özlem gerade ein Heiratsantrag gemacht wird. Die Schwester spricht schlecht über Dirk. Dirk kommt aus der Toilette und stellt Schwester zynisch zur Rede.	Beginnt seitlich halbnahe auf Helga/Lüder Schwenkt von denen über Dirk über Özlems Elter über Özlem zu Helga – halbnahe bis nahe Einstellungen Schuss-Gegenschuss Özlem-Dirk nahe bei kurzem Rausgehen Bei Abgang Dirk Schuss-Gegenschuss Özlem/Schwester halbnahe Totale Nachbarin im Stiegenhaus Gespräch Nachbarin/Özlems Schwester in halbtotalem two-shot, Kamera starr Schuss-Gegenschuss Özlems Schwester/Dirk	Deutsch und türkisch, mit Özlem als Übersetzerin für Eltern – Sonst deutsch – nur die Begrüßung der Nachbarinnen kurz türkisch	Nur natürliche Geräusche – z.B. Kaffeetassen, die klirren Türläuten	Helga, die alles als speziell türkisch empfindet – Versuch, Höflichkeiten auszutauschen.. . freuen, dass freuen, dass freuen Beneiden von Nachbarin
26	24:32-25:24	Hinterhof vom Elternhaus von Emrah, Tag	Emrah, Tim, Emrahs Familie	Nach dem Emrahs Mutter Tim noch Essen erfolglos angeboten hat, beginnt Tim mit seinen Fingern bis 3 zu zählen, spitzt die Lippen und wartet, dass er von Emrah geküsst wird. Emrahs Vater fragt Tim, ob ihm das Essen zu scharf, war, da er die Lippen gespitzt hält. Der Großvater erzählt, dass sie als Jungen immer mit gespitzten Lippen vor Mädchen gestanden sind in Erwartung eines Kusses.	Halbtotale starr Grilltisch – dann halbnahe auf Emrah und Tim – dazwischen immer Detail auf Tims Hände, der am Tisch mit den Fingern bis 3 zählt – kurz im Schuss-Gegenschuss mit Emrahs Vater – Großvater nah im Gegenschuss zu Kussandeutungsszene Emrah/Tim halbnahe. Endet mit Blick halbnahe, den Tim nach rechts zu Emrah wirft	deutsch	Essensgeräusche, Besteck Vogelzwitschern	Lösung schon fast am Tisch
27	25:24-28:14	Berliner Hochhaus – Wohnung von Özlems Eltern, Tag	Dirk, Lüder, Helga, Özlem, Özlems Schwester und Eltern	Lüder versucht mit langer Anlaufzeit den Heiratsantrag vorzubereiten. Er wird durch den Ruf eines Muezzin-Weckers unterbrochen. Özlems Eltern und Schwester verlassen das Zimmer.	Beginnt mit Blickwenden Lüders halbnahe zu Helga rüber – Halbtotale Schuss-Gegenschuss der Elternpaare mit Özlem im Mittelpunkt als Übersetzerin – zeitweilig Lüder nah, auch die anderen Gesichter während Lüders Monolog nah in Einzelaufnahme Detail lautender Wecker, Abgang Eltern halbtotale – diese dann halbtotale in leichter Übersicht beim Beten	Deutsch und türkisch, mit Özlem als Übersetzerin	Musik Ruf zum Beten über türkische Weckermusik Während des Betens in einem anderen Raum, dringen die Stimmen der übrigen aus dem Wohnzimmer herein	Beten! Kein Gebet ausfallen lassen, gerade als Lüder bei „heilige Sache“ angekommen  Frauen (Mutter, Schwester) bei Bet-Szene nun Kopftuch
28	28:14-28:45	Berliner Moschee, Tag	Salih, Onkel, mehrere Gläubige	Salih betet dafür, dass die Türkei in die EU kommt, damit er mit seiner Familie nach Deutschland kommen kann. Sein Onkel betet dafür, dass die Türkei nicht in die EU kommt, damit Deutschland nicht mit Türken überschwemmt wird.	Salih halbnahe beim Beten, Zoom von ihm weg, Salih unscharf nun im Hintergrund, sein Onkel scharf halbnahe	türkisch (mit Untertiteln)	Keine Musik	Pro/contra EU Parallel zu Özlems Familie beten

29	28:45-29:30	Berliner Hochhaus – Wohnung von Özlems Eltern, Tag	Dirk, Lüder, Helga, Özlem	Alle vier Personen diskutieren über religiöse Konflikte und ob Dirk zum Islam konvertiert oder nicht. Lüder fragt Özlem ob er „unser Prophet“ oder „euer Prophet“ sagen soll.	Totale – Kamera starr – Gespräch aus der Ferne über den Gang gefilmt – einzige Einstellung	deutsch	Musik	Seit wann spielt denn Religion in unserer Familie eine Rolle? – bezügl. Konvertieren Dirk
30	29:30-29:59	Vor der Berliner Moschee, Tag	Salih, Onkel und Tante, Kupplerin, mehrere Gläubige	Die Kupplerin erzählt Salih und seinem Onkel von einer Frau, die heiratswillig ist und im Finanzamt arbeitet.	Establish-shot Moschee – total, starr Dann Schuss-Gegenschuss zwischen Onkel/Tante und Salih/Kupplerin	Deutsch, türkisch	Musik (Thema)-Überlappung in Folgeszene	Heiratsvermittlung

31	29:59-35:23	Berliner Hochhaus – Wohnung von Özlems Eltern, Tag	Dirk, Lüder, Helga, Özlem, Özlems Schwester (Tülay) und Eltern	<p>Lüder schafft es endlich den Heiratsantrag zu stellen. Özlem übersetzt. Daraufhin fragt der Vater von Özlem ob Dirk zum Islam konvertiert ist. Es entbrennt eine Diskussion zwischen Helga und Dirk und Özlem und ihrer Schwester. Özlem und Schwester verlassen das Zimmer und streiten, da Schwester nach Özlems Meinung nicht richtig übersetzt. Der Streit über kulturelle Unterschiede hält an bis Helga die Wohnung verlässt. Daraufhin verlassen auch Lüder und Dirk die Wohnung. Özlem ist wütend und stellt ihren Eltern Fragen über die Religion auf Deutsch, die ihre Eltern nicht verstehen. Daraufhin verlässt auch Özlem das Zimmer und fordert ihre Schwester zynisch auf, nun ihre letzten Worte zu übersetzen</p>	<p>Halbtotale Özlems Eltern + Schwester in Schuss-Gegenschuss Helga und Lüder halbtotale bei Heiratsantrag, Fokus verschiebt sich mehr und mehr auf Lüder in naher Einstellung – Zwischenschnitte auf Özlem, die übersetzt und Dirk, der nervös ist (Einstellungen nah) – setzt sich fort in nachheriger Diskussion – Schnitte zwischen einzelnen Protagonisten und Positionen, hier Elternpaare halbtotale, Özlem und Dirk in näherer Einstellung Zwischendrin Schuss-Gegenschuss Dirk/Helga – über Beschneidung/Religion der Enkelkinder Helga ab und Rest nach in naher Einstellung – Zwischenschnitt auf Özlems Eltern in halbnah</p> <p>Endet nach Abgang wütender Özlem mit Totale auf Eltern und Schwester</p>	<p>Heiratsantrag: Deutsch-türkisch mit Özlems Übersetzung, Streit Schwestern: Deutsch</p> <p>Ausbruch Özlem: deutsch – mit Verweis an Schwester dies gerne richtig für ihre Eltern zu übersetzen</p>	<p>Musik – angelehnt an Thema, relativ dezent in Gesprächspausen</p> <p>Musik aus Folgeszene beginnt in letzten Sekunden dieser Sequenz</p>	<p>Konvertieren Beschneidung Religiöse Erziehung der Kinder Kontaktanzeigen Tülay Streit in der dt. Familie Mutter-Sohn über Lebensentscheidung: „grundlegende Lebensansichten klärt man vor einer Ehe und nicht danach“ (Helga zu Dirk) Eskalation „Warum ist es so wichtig, dass er zum Islam konvertiert? ... Was geht euch das eigentlich an? Immer diese scheißbescheuerten Religionsfragen“ (Özlem an ihre Eltern) Özlem+Dirk verzweifelt</p>
----	-------------	--	--	---	---	--	---	---

32	35:23-36:21	Radiosender Orange, Wohnung von Kadir Tag	Coskun, Günay	Coskun telefoniert mit Günay über die Vorfälle des vorigen Tages. Coskun plant Günay zu entführen, da Kadir Günay in seiner Wohnung eingesperrt hat.	Detail Computer Radiosender (Bildschirm Musik) – schwenkt auf Coskun nah, der Günay während eines Musikstücks aus dem Sender anruft – Zwischenschnitte auf Günay, die mit Schwenks auf ihrem aufgeregten Gang telefonierend durch die Wohnung begleitet wird – Zwischenschnitt Coskun, der kurz eine Anruferin in der Sendung abfertigt – dann Günay im Schuss-Gegenschuss mit Coskun auch nah in starrer Kamera	deutsch	Musikstück (eines, das im Sender gespielt wird) – Ist zeitgleich dezent auch in Günays Wohnung zu hören -> sie hört Radio – Stück wechselt nach Anruferin, im Sender legt Coskun ein neues auf – ist wiederum auch bei Günay zu hören	Coskun will „mit Dolch und Degen“ kommen
33	36:21-38:02	Werkstatt von Emrahs Vater Hakan, Tag	Emrah, Tim, Hakan, Freund mit Tochter, die Emrah versprochen ist	Tim hat eine Schwulenzeitschrift in der Schublade von Emrahs Vater Hakan versteckt um ihn so zu outen. Emrah ist nicht überzeugt von der Idee. Eine Kunde/Freund von Hakan kommt vorbei und die beiden unterhalten sich über dessen Tochter, die Emrah versprochen ist. Hakan entdeckt die Zeitschriften und glaubt, dass Emrah ihm einen Streich gespielt hat.	Halbnah Tim und Emrah – kurz total+starr auf Kunden, der ins Geschäft kommt (Erkennen, noch einer Person, die in dessen Auto sitzt) – Gespräch Hakan und Kunde durch Fensterglas in Werkstatt, starr und halbtot – Schnitt – Detail Schwulenzeitschrift in Lade mit Werkzeug, die Emrahs Vater öffnet – Vater nah in Schuss-Gegenschuss mit Emrah/Tim in Totale, dann Schuss-Gegenschuss Vater/Kunde – Emrah/Tim in halbnah – zu Gesprächsende Tim und Emrah weg in Totale, gesehen aus Auto von Tochter des Kunden – Emrah/Tim werden unscharf – Schärfe seitlich halbnah auf Tochter, die etwas studiert (- Schwangerschaftstest!) – steckt ihn schnell in Tasche, als Vater zum Auto zurückkommt.	Deutsch – Eltern-generation etwas mehr Akzent als die Jungen	Überlappung Musik – auch in der Werkstatt läuft das Programm von Radio Orange – Hupen, das Kunde in Sequenz einführt, Musik weiter +/- dezent	
34	38:02-38:12	Vor dem Berliner Hochhaus, Tag	Salih, Onkel, Tante, Kupplerin Asiye	Die vier Personen sind auf dem Weg in die Wohnung der heiratswilligen Finanzbeamtin. Auf dem Weg dorthin unterhalten sie sich über die finanziellen Verhältnisse der Familie der zukünftigen Braut	Kamera schwenkt nach links mit den Personen beim Zugehen auf das Hochhaus mit, endet mit einer Halbtotale weg von den Personen auf dem Hochhaus – eine einzige Einstellung	türkisch	Natürliche Hintergrund-Geräusche: gehen, Vögelzwitschern	Tradition / Höflichkeit: Mitbringen von Geschenken Status!

35	38:12-38:40	Berliner Hochhaus – Wohnung von Eltern von zukünftiger Braut, Tag	Salih, Onkel, Tante, Kupplerin Asiye, Familie der Braut	Die Brautfamilie, Salih, sein Onkel und seine Tante sitzen im Wohnzimmer und sprechen über die Zukunft der Ehe der beiden. Dann tritt die Braut in den Raum, es ist die Nachbarin von Günay. Salih hofft darauf, dass sie hübsch ist, findet ihren Anblick aber nicht sehr schön. (Er hofft zunächst, dass es die Putzfrau ist.)	Überlappung -> Kamera schwenkt während des Gesprächs von starrem Standpunkt aus nach rechts die Familie und ihre Gäste in der Halbtotale ab, dann nach links und wieder nach rechts, verharrt bei Salih's Gesicht in naher Einstellung, die anderen verschwimmen in Unschärfe – Schnitt halbnahe auf Braut (= Günay's Nachbarin) – Schuss-Gegenschuss zwischen ihr und Salih	Türkisch	Überlappung des Gesprächs über Status und Besitz – wird von der „Kupplerin“ in Eröffnungsszene in der Wohnung weitergeführt. Musik (Thema) setzt zwischendrin ein	
36	38:40-39:42	Berliner Flohmarkt, Tag	Özlem, Dirk, Passanten	Özlem und Dirk streiten über die Vorgaben, die Özlem's Eltern für eine Hochzeit gemacht haben, während sie durch einen Berliner Flohmarkt spazieren. Özlem nutzt die Situation des Streits und wirft Dirk vor, dass er ihr nicht einmal einen richtigen Heiratsantrag gemacht hat.	Özlem und Dirk zuerst in Totale auf Flohmarkt, wandelt sich in Halbtotale – Kamera schwenkt und fährt bei Weg der beiden mit. Dann Kamera starr, two-shot halbnahe auf die beiden – Schuss-Gegenschuss over-shoulder halbnahe	deutsch	Musik überlappt in Flohmarkt-Sequenz, endet dann, Umgebungs-Geräusche	Bedingungen, die von Elternseiten gestellt werden – Özlem wirft Dirk Ignoranz vor Dirk: „kompliziert“ – Özlem: „Dann such dir doch ‚ne Deutsche“ ... „du hast es nicht einmal geschafft mir einen Heiratsantrag zu machen. Das hätte sich jede Frau gewünscht, egal welcher Nationalität“

37	39:42-44:05.	Berliner Hochhaus – Wohnung von Eltern von zukünftiger Braut, Tag	Salih, Onkel, Tante, Kupplerin Asiye, Familie von Braut	<p>Salih bittet seinen Onkel mit ihm an die frische Luft zu gehen. Die beiden verlassen die Wohnung und unterhalten sich auf dem Gang. Vor der Wohnung beichtet Salih seinem Onkel, dass er diese Frau nicht heiraten kann, da sie ihm nicht gefällt. Die zukünftige Braut belauscht das Gespräch über den Türspion. Danach betreten Salih und sein Onkel wieder die Wohnung. Daraufhin verlässt die Familie der Braut die Wohnung, da sie den Verdacht haben, dass Salih auf eine Scheinheirat hinaus will. Es kommt zum Streit, da die Braut 50.000 EURO für die Hochzeit von Salih Onkel verlangt. Der Onkel möchte jedoch nur 5.000 bis 10.000 EURO für eine Scheinheirat ausgeben. Die Braut besteht auf den 50.000 EURO als Prämie für eine Scheinheirat. Daraufhin beleidigt Salih Onkel die Braut. Der Vater der Braut versucht zu schlichten und schlägt 20.000 EURO vor. Als Salih Onkel die Braut nochmals beleidigt, verpasst ihr Bruder dem Onkel einen Schlag in den Magen. Salih, Onkel, Tante und Asiye verlassen darauf hin die Wohnung. Der Vater der Braut wirft ihr vor, dieses Geschäft vermässelt zu haben, obwohl sie das Geld gut für die Hochzeit ihres Bruders verwenden hätten können.</p>	<p>Onkel und Salih halbnahe two-shot, kurz halbtotale auf in der Wohnung verbleibende, dann Salih/Onkel Totale im Stiegenhaus vor der Wohnungstür, dann Gespräch Schuss-Gegenschuss in (halb)naher Einstellung. Zwischenschnitt auf Braut halbnahe am Türspion bzw. deren subjektiver Blick durch (verzerrtes Bild in sehr weiter Totale) – schließlich nahe Einstellung auf Gespräch belauschende Braut (trauriger Blick) – zurückkommen in Wohnung Salih/Onkel in Halbtotale. Geschehen verlagert sich auf Wohnzimmer (Familie von Salih Onkel + „Kupplerin“) und Küche, in der die Familie der Braut „nach dem Tee schaut“ – auf beiden Schauplätzen wird jeweils die Sachlage besprochen – zumeist sind Salih bzw. die Braut scharf und nah im Bild, Gesicht spiegelt ihr Befinden wider, die anderen sind die Sprechenden. Sie sind aus dem unscharfen Hintergrund zu vernehmen. – alle zurück im Wohnzimmer: Schuss-Gegenschuss zwischen den Männern über Scheinheirat, die nun offen am Tisch. Off-Stimme bei Summe-Verkünden durch Braut während Halbtotale auf Salih Familie, dann hauptsächlich wieder Männergespräch, Gesichter halbnahe – Action bei Eskalation – Schwenks und schnelle Schnitte – am Ende ruhigere halbnahe Einstellung auf weinendes Gesicht der Braut</p>	Türkisch – Onkel/Salih mit viel Gestik. Generell, je aufgeladener die Stimmung, desto mehr Gestik	<p>Musik (Thema) setzt ein bei Braut am Türspion – bei Blick auf Braut Gespräch Onkel/Salih z.T. aus Off mit Untertitel zu hören</p> <p>Ebenfalls Off-Stimme bei Fokus auf Salih bzw. Braut, ebenfalls Off, als Braut Summe für Heirat verkündet</p>	<p>Will hier bleiben, aber liebe sie nicht (Salih), will warten, bis die Türkei in die EU kommt</p> <p>Scheinheirat</p> <p>Braut – zu alt für eine Heirat? – Sicht ihrer Familie</p>
38	44:05-44:34	Vor dem Berliner Hochhaus, Tag	Salih, Onkel, Tante, Kupplerin Asiye	<p>Der Onkel wirft Salih vor, dass er zu hohe Ansprüche stellt und bereut es, dass er versprochen hat für Salih eine Frau zu finden. Salih rechtfertigt sich und behauptet, dass ihm die Frau nicht hübsch genug war. Daraufhin mischt sich Asiye ein und erklärt ihm, dass keine hübsche türkische Frau in Deutschland darauf wartet, von einem anatolischen Bauer geheiratet zu werden.</p>	<p>Zuerst Schwenk mit Zwischenstoppen analog zu Gespräch aus dem Haus raus – ein Stück draußen Schnitt, dann Schuss-Gegenschuss in halbnahe Einstellungen zwischen Salih, Onkel und Asiye.</p>	türkisch		Erwartungen



39	44:34-45:45	Vor dem Berliner Hochhaus, Nacht	Coskun, Yüksel, Boskin	Coskun fährt mit seinen 2 Freunden und dem Auto von Yüksel auf dem Parkplatz des Berliner Hochhauses. Sie wollen Günay aus der Wohnung von Kadir befreien, der sie dort eingesperrt hat. Coskun will Günay auf die gleiche Weise entführen, wie dies sein Großvater gemacht hat. Da es sich aber um eine massive Wohnungstür handelt, schlägt Yüksel vor, den Schlüsseldienst zu rufen, um die Türe zu öffnen.	Vorfahrendes Auto in Totale, leichtes Mitschwenken mit Autofahrt. Auto kommt nah zu stehen – Kamera schwenkt von seitlich auf frontalen Blick in Auto rein, nahes Gespräch der 3 Protagonisten – starre Kamera, dunkle Szene. Über unscharfes Auto Weggehen von 2 Protagonisten gefilmt in Totale – bei Ideeverkünden von Yüksel nahe Einstellung auf sein Gesicht.	deutsch	Geräusch des vorfahrenden, dann haltenden Autos – Motorstart-Geräusch bei Beweis, Hundebellen im Hintergrund, Bei Schlüsseldienst-Idee -> eine Art „Idee“-Einspieler	Yüksel = Regisseur
40	45:45-48:07	Berliner Hochhaus, vor der Wohnung von Kadir, Nacht	Coskun, Boskin, Jürgen vom Schlüsseldienst, Nachbarin Sülbiye	Coskun hat Jürgen vom Schlüsseldienst gerufen und muss nun versuchen, Jürgen zu überzeugen, dass es seine Wohnung ist, die er aufschließen soll. Jürgen ist skeptisch und will unbedingt einen Beweis. Er will bei der Nachbarin klingeln, doch Coskun erklärt ihm das dort Türken wohnen und er aber Kurde ist. Plötzlich öffnet die Nachbarin die Tür, da sie das Gespräch gehört hat und fragt stutzig, was der Schlüsseldienst und Coskun hier machen. Daraufhin ruft Günay auf Coskuns Handy an, die ebenfalls die Situation durch die Wohnungstür gehört hat und bittet Coskun das Handy an die Nachbarin weiterzugeben. Günay erklärt ihr alles und die Nachbarin bestätigt dem Schlüsseldienst, dass Coskun hier wohnt. Der Schlüsseldienst hat jedoch gehört, wie Günay in der Wohnung telefoniert hat und weigert sich, die Türe nun aufzusperren, wenn er keine Erklärung bekommt.	Halbnah auf Mann vom Schlüsseldienst vor Günays Wohnungstür – dann halbtotale three-shot auf die 3 Männer, Zwischenschnitt auf Günay in der dunklen Wohnung – bei Zugehen auf Nachbarstür dann Schuss-Gegenschuss bei Türken-Kurden-Gespräch – Hingehen auf Günays Wohnungstür – plötzliches Öffnen der Nachbarstür, Sülbiye steht halbnah darin -> Dreieckskomposition: Coskun und Boskin zwischen Sülbiye bei einer und Jürgen bei anderer Tür – Bis Telefonklingeln und Coskun sein Handy an Sülbiye weitergibt: Schnitte zwischen Günay in dunkler Wohnung und Sülbiye, die telefonieren. Nahe Gesichter der anderen, als Jürgen Aufklärung fordert	deutsch	Natürliche Geräusche: Türöffnen, Bohrgeräusch, Telefonklingeln...  Dann einsetzende Musik (Thema)	Türken Kurden – dt. Schlüsseldienst-mensch: „schlimm, was im Irak passiert“
41	48:07-48:43	Internetcafe in Berlin, Nacht	Salih, Onkel	Salih telefoniert mit seinen Eltern in der Türkei, die ihm vorwerfen, warum er die Braut nicht heiraten wollte. Dann telefoniert er noch mit seinem Großvater, der ihn bitte deutsche Schokolade für ihn mitzunehmen.	Halbtotale Einstellung auf wartenden Onkel, dann Schwenk hin zu telefonierendem Salih, Kamera geht etwas näher an Salih ran – Wartender Onkel dann im Hintergrund in Unschärfe	türkisch	Mutter, Vater, Großvater am Telefon im Off	Salih der Beschimpfung seiner Eltern ausgesetzt – Opa etwas verständnisvoller – mit Verweis auf Schokolade

42	48:43-49:28	Vor dem Berliner Hochhaus, Nacht	Coskun, Yüksel, Boskin, Günay, Kadir Bey	Coskun hat Günay erfolgreich und entführt, steigen ins Auto von Yüksel und wollen wegfahren. Sie werden jedoch gehindert, da Kadir nach Hause kommt. Er hindert seine Tochter nicht daran, mit Coskun durchzubrennen, gibt ihr jedoch zu denken, dass Günay nicht mehr wiederkommen braucht, wenn sie nun mit Coskun durchbrennt.	Halbtotale Einstellung auf wartenden Yüksel beim Auto, die aufs Auto Zulaufenden werden mit leichten Schwenks begleitet, dann Auto frontal, das „in die Kamera“ hinein startet – abruptes Bremsen, weil Auftauchen Kadir im Scheinwerferlicht – ist dann halbtotale aus Perspektive von Autohinterseite zu sehen. Schnitt auf Günay + Coskun auf Autorücksitz in naher Einstellung im Gespräch mit Kadir, auch nahe Einstellung. Als Kadir weg, Fokus von der Seite auf Günay nah, Coskun in der Unschärfe – fahren nach rechts mit dem Auto nah aus dem starren Bild raus.	deutsch	Nur natürliche Geräusche. Türschlagen, Schritte, Motorgeräusch, Wegfahren	Kadir: „Wenn du jetzt gehst, brauchst du nie wieder zu kommen“
43	49:28-50:16	Keller von Dirks Elternhaus, Tag	Dirk, Lüder	Dirk und Lüder spielen Tischtennis, während sie über die Vor- und Nachteile einer Beschneidung diskutieren (Studie Lüder). Dirk will sich nicht beschneiden lassen, Lüder erzählt von Vorteilen, die für eine Beschneidung sprechen. Lüder bietet Dirk einen Vorschlag an, der Dirks Problem lösen könnte.	Halbtotale Schwenks zwischen Lüder und Dirk, Kamerastandpunkt näher bei Dirk, dann Schuss-Gegenschuss-Schnitte zwischen den beiden	deutsch	Geräusch den Tischtennisballes, dann dezente Musik im Hintergrund	
44	50:16-50:45	Aula der Universität, Berlin, Tag	Dirk, Tim, Studenten	Dirk hängt eine Anzeige auf das schwarze Brett in der Aula der Universität mit der Aufschrift „Suche mutigen Moslem für heiklen Foto-Job“. Tim liest die Anzeige und fragt nach Details zu dem Foto-Job.	Kamera lässt Dirk von der Totalen näher ins Bild kommen, schwenkt leicht mit – dann Detail auf Aufschrift des Zettels. Tim, der am schwarzen Brett steht, wandelt sich von unscharf auf scharf. Two-shot auf Dirk und Tim in halbnaher Einstellung	deutsch	Musik überlappt – geht über dann in Thema	
45	50:45-52:21	Keller von Dirks Elternhaus, Tag	Dirk, Lüder, Emrah	Lüder fotografiert Emrah mit heruntergelassenen Hosen, um ein Foto eines beschnittenen Penis zu bekommen. Emrah vergewissert sich, dass die Fotos für Özlems Vater sind und nicht für eine Website im Internet. Lüder erzählt einen interkulturellen Witz über dieses im doppelten Sinn „getürkte“ Foto. Weder Dirk noch Emrah lachen darüber. Emrah bitte Lüder noch um einen Gefallen. Er soll ein Foto von Emrah mit nacktem Oberkörper schießen, was er auch tut.	Dirk halbnah, ebenso der nackte Hintern Emrahs, dessen Kopf nicht zu sehen ist. Schwenk hoch und Dirk, Lüder und Emrah beim Abfotografieren von dessen Vorhaut in der Halbtotale- Betrachten der Polaroids: two-shot halbnah auf Dirk und Lüder – bleibt, aber Perspektivwechsel auf Emrah unscharf im Hintergrund, der sich wieder anzieht. Schärfe-Unschärfe-Hin-und-Her zwischen Lüder – Emrah bei Lüders „getürkt“-Witz. Nahe Einstellung auf Lüder und Dirk bei Emrahs Frage nach noch einem Foto von sich, Emrah in der Halbtotale	deutsch	Auslöse-Geräusche Polaroid-Kamera	Emrah: „mein Freund, ähm, mein Kumpel...“

46	52:215 3:37	Universität Berlin, Tag	Dirk, Özlem, Studenten	Özlem verlässt nach einer Vorlesung den Saal, in dem auch Dirk sitzt, ihn ignorierend. Dirk folgt ihr wortlos zu ihrem Spind. Danach dackelt er hinter ihr her, bis sie in den nächsten Hörsaal treten. Der Hörsaal ist leer, Özlem setzt sich auf einen Platz, Dirk setzt sich neben sie. Beide schweigen sich an, bis Özlem ihren Kopf auf seine Schulter legt.	Establish-shot Hörsaal, Fokus auf Özlem, dann auf Dirk. Schnitt Gang: starr, Özlem und Dirk kommen näher ins Bild, bleiben in halbnaher Einstellung stehen. Kamera schwenkt ihrem Weitergehen ein bisschen mit, Schnitt. Betreten neuer Hörsaal, leichtes Mitschwenken, Dirk und Özlem gehen wiederum näher in den Bildausschnitt hinein. Werden dann von Kamera aus leichter Distanz starr beobachtet	Kein Reden	Musik (Thema) setzt ein	
47	53:37- 54:03	Radiosender Orange, Tag	Günay, Coskun, Nachbarin Sülbiye, Özlems Schwester Tülay	Coskun telefoniert übers Radio mit Sülbiye, die ihm von ihrem Heiratsantrag erzählt, da der Radiosender gerade den besten Heiratsantrag sucht. Sülbiye legt auf während auf ihrem Bett Tülay sitzt. Tülay fragt Sülbiye woher sie immer ihre Ideen und Fantasien nimmt und beide hoffen, dass ihnen auch einmal so ein romantischer Heiratsantrag widerfährt.	Total Günay und Coskun im Radiosender, dann Schnitt auf Anruferin, die gerade live zu hören ist. Es ist Sülbiye. Einstellung halbnah. Schuss-Gegenschuss Gespräch Tülay-Sülbiye nach Auflegen – halbnah.	Deutsch Kurzer Teil Gespräch Sülbiye-Tülay auf türkisch	Musik überlappt in Radio-Szene, endet dann Bei Anruf: Stimme Coskuns dann aus dem Off – Musik setzt wieder ein	Selbstverständlichkeit Sprach- switschen
48	54:03- 54:55	Supermarkt von Coskuns Vater, Tag	Salih, Coskuns Großvater, Kunde	Salih fragt bei Coskuns Großvater, ob er noch Enkeltochter hat, die zum Heiraten vergeben werden können. Der Großvater lehnt ab.	Salih betritt in der Totale den Supermarkt, Schnitt in halbnaher Einstellung auf Coskuns Großvater, Schuss-Gegenschuss-Gespräch over-shoulder von Salih und Großvater. Halbnaher Einstellung auf Großvater, der Salih beim Verlassen des Ladens nachblickt.	türkisch	Türkische Musik im Laden – lautes Türöffner-Signal des Ladens beim Hereinkommen und Gehen Salih	Salih versucht weiter. Sehr direkt, sehr höflich
49	54:55- 57:26	Hörsaal der Universität Berlin, Tag	Özlem, Dirk	Dirk und Özlem ziehen sich ihre Kleidung an, nach dem sie Sex im Hörsaal hatten. Özlem fragt, ob Dirk schon beschnitten ist und Dirk zeigt ihr die Fotos, die er von Emrah geschossen hat. Dirk nutzt die Situation und macht Özlem einen Heiratsantrag. Er gibt ihr eine rosa Tulpe, spricht und spielt ihr auf einem Miniatur-Leierkasten eine Kindermelodie vor. Özlem sagt „Evet, ich will“ und die beiden umarmen sich glücklich.	Totale auf Hörsaal, zuerst nur eine Hand zu sehen, die wieder in den Kleiderärmel rutscht, dann Dirks dazugehöriger Körper. Dann taucht auch Özlem auf. Kamera bis dahin starr, totale Einstellung, leichte Obersicht auf die beiden. Kamera zoomt leicht ran, Schnitt. Schuss-Gegenschuss über ihre Rücken im Gespräch über die Beschneidungs-Fotos und den folgenden Heiratsantrag, dieser mit sehr nahen Einstellungen auf die Gesichter – Schnitt – totale Einstellung von Hörsaal in die Bankreihen hinauf, leichte Untersicht	Deutsch Özlems Antwort: türkisch- deutsch	Bevor auch Özlem in den Bankreihen auftaucht ihre Stimme aus Off. Einsetzende Klaviermusik beim Heiratsantrag – bei Umarmen Vermischung der Leierkastenmusik mit Thema (laut)	Dirk: „.... dann antworte jetzt auf deutsch oder türkisch mit ja... oder türkisch-deutsch. deutsch-türkisch. Türkisch-deutsch

50	57:26-57:51	Radiosender Orange, Tag	Günay, Coskun	Die beiden arbeiten gemeinsam in ihrer Radiosendung und unterhalten sich in einer Pause über die Entführung von Günay. Günay fragt sich, wann sie ihren Vater wieder sehen wird, Coskun beruhigt sie.	Leicht seitlich halbnahe auf Günay und Coskun im Radiosender – two-shot, im Gespräch leichtes Heranzoomen	deutsch	Überlappung der vorherigen Musik (Thema) in diese Sequenz...	
51	57:51-58:53	Wohnung von Kadir, Tag	Kadir und Waldorf-onkel Ekrem	Ekrem spricht auf Kadir ein, dass er Günay verzeihen soll und vergleicht dabei die Hochzeit zwischen Kadir und seiner toten deutschen Frau Antje.	Totale auf Wohnzimmer bis Kadir Radio abschaltet (Detail Hand/Radio) – halbnahe auf Ekrem, Schwenk auf Kadirs Gesicht nah, während Ekrem spricht, Schnitt, Einstellung auf Ekrem wieder distanzierter, wieder Kadirs bewegtes Gesicht nah. Im Gegenschuss Ekrem wieder näher Schönes Licht, das seitlich hereinfällt.	Deutsch, wobei Kadir viel im Bild ist, er aber nicht spricht	... und auch in die folgende. Dann Stimme Günay und Coskun aus Radio-Off Leise einsetzende Musik	Verweis Ekrems darauf, wie es war, als Kadir gegen den Willen seiner Eltern eine Deutsche geheiratet hat.
52	58:53-1:00:10	Bar, Nacht	Tim, Emrah, Gäste, Barkeeper	Emrah beichtet Tim, dass sein Vater ihn mit einer Türkin verheiraten will. Tim ist sauer und stellt Emrah vor die Wahl. Sollte er die Türkin heiraten, verlässt er ihn.	Emrah und Tim seitlich halbnahe an der Bar Schuss-Gegenschuss-Gespräch zwischen den beiden, nahe Einstellungen	deutsch	Barmusik	Emrah, der glaubt, es sei besser die Frisöse zu heiraten – Tim, der das Gegenteil denkt
53	1:00:10-1:00:38	Vor dem Haus von Emrahs Vater Hakan, Tag	Emrah, Vater Hakan, Mutter	Die Eltern wollen ins Auto einsteigen und drängen Emrah dazu, dass er auch einsteigt. Emrah telefoniert und spricht Tim auf die Mobil-Box.	Totale auf Emrahs Eltern, die das Auto einräumen und sich zur Abfahrt richten, in leichter Unschärfe, etwas näher im Bild abseits der Eltern Emrah, der telefoniert	Deutsch – Türkisch, als Vater Emrah zum Kommen drängt	Tuten des Telefons, Bandansage der Mobilbox und Umgebungsgeräusche (Schließen Kofferraumdeckel..) Am Ende der Sequenz Musikstück, das in Folgesequenz überlappt	

54	1:00:38-1:01:28	Wohnung von Emrahs zukünftiger Braut, Tag	Zukünftige Braut, Mutter, Eric	Die Mutter versucht zukünftige Braut davon zu überzeugen, dass eine Heirat mit Emrah das Beste ist. Das Telefon von Braut läutet. Am anderen Ende des Telefons ist Eric. Braut geht ins Badezimmer um ungestört zu telefonieren. Eric und Braut telefonieren über ihre Schwangerschaft und über Abtreibung. Eric sagt der Braut, dass er bei ihr in der Wohnung vorbei kommt.	Halbtotale in Küche der zukünftigen Braut Emrahs, die dort mit ihrer Mutter spricht. Ihr Abgang aus der starren Kameraeinstellung, als Telefon läutet, Kamera bleibt noch kurz auf Mutter, schwenkt dann seitlich weg und wieder die Braut im Bild. Schnitt, starre Einstellung auf Braut halbtotale, sie kommt auf Kamera zu, sie dann halbnah im Bild, lange seitlich, dann nah frontal	deutsch	Überlappende Musik, Telefonläuten Stimme Erics am anderen Ende des Telefons. Einsetzende Musik, die überlappt	Emrahs zukünftige Braut von jemand anderem schwanger, will Abbruch machen
55	1:01:28-1:01:42	Vor dem Berliner Hochhaus, Tag	Emrah, Vater Hakan, Mutter, Großvater	Der Großvater unterhält sich mit der Mutter darüber, ob die Familie der Braut wohlhabend ist.	Mitschwenken der Kamera, als die vier auf das Haus zugehen, Kamera schwenkt weiter in das Hochhaus hinein in Halbtotale	Türkisch (kurdisch?)	Musik	Status! Geschenke dabei
56	1:01:42-1:02:07	Wohnung von Emrahs zukünftiger Braut, Tag	Familie von zukünftiger Braut, Emrah, Vater Hakan, Mutter, Großvater	Die beiden Familien führen Smalltalk über die bevorstehende Hochzeit	Die Kamera schwenkt halbtotale zwischen den Familien hin und her, der Großvater führt das Gespräch an, bis die Familienmitglieder in die Unschärfe rücken und Emrah seitlich scharf im Bild ist – wirkt im Abseits und ist am Gespräch nicht beteiligt	türkisch	Überlappende Musik	
57	1:02:07-1:02:24	Vor der Eingangstüre des Berliner Hochhauses, Tag	Zukünftige Braut, Nachbar	Die zukünftige Braut montiert das Namensschild an der Türklingel ab, damit Eric die Wohnung nicht finden kann. Dabei beobachtet sie ein Nachbar und fragt sie, was sie da gerade tut. Sie erzählt ihm, sie wären im Haus umgezogen	Die Braut wird bei ihrer Tätigkeit halbtotale beobachtet – kurzer Schnitt zum Nachbar, dann mitschwenken mit der Braut beim wieder Hineingehen ins Haus	deutsch	Überlappende Musik – sowie Geräusche des Herummontierens	
58	1:02:24-1:02:59	Supermarkt von Coskuns Vater, Tag	Salih, Kaffeesatzleserin (Nazime), Kunden	Salih kauft deutsche Schokolade für den Großvater. Dabei trifft er auf die Kaffeesatzleserin und sagt ihr, dass er zurück in die Türkei muss. Die beiden unterhalten sich, wann die Türkei in die EU kommt	Salih halbnah beim Schokoladekauf für seinen Großvater – dreht sich um, trifft Wahrsagerin, Kamera schwenkt mit. Gespräch in der halbnahen Einstellung – Schuss-Gegenschuss	türkisch	Türkische Hintergrundmusik des Ladens	Wahrsagerin: Pech in der Liebe, Glück im Spiel – sie verweist Salih auf „deutsches“ Sprichwort

59	1:02:59-1:04:49	Wohnung von Emrahs zukünftiger Braut Nursel, Tag	Familie von zukünftiger Braut Nursel, Emrah, Vater Hakan, Mutter, Großvater	Der Vater Hakan hält beim Vater der Braut um deren Hand an. Die zukünftige Braut ist dabei nicht sehr begeistert. Als der Vater der Braut zur Verlobung zustimmt, bricht Emrah in Tränen aus. Der Vater bittet ihn, Vernunft anzunehmen. Emrah sagt, dass er jemand anderen liebt und legt nur seine Brieftasche auf den Tisch.	Halbtotale mit den Familien, dann Fokus auf die beiden Väter. Zwischenschnitte auf die nahen, nicht begeistert wirkenden Gesichter der beiden zu Verheiratenden. Beim Weinen Emrahs legt sich der Fokus von seiner Familie in der Halbtotale auf ihn – Schnitte zwischen den anderen und Emrah – Einstellung Emrah wird immer näher. Dann Schwenk auf Detail (Emrahs Brieftasche), die er seinem Vater reicht. Steht auf, geht und lässt die Familien in der Halbtotale sitzen	Türkisch - wechselt bei Emrahs Ausbruch z.T. ins Deutsche	Musik – Stimmen zum Teil im Off, da Fokus z.B. auf Emrahs Gesicht und seinen Empfindungen – Dann plötzliches Weinen Emrahs, noch bevor er im Bild ist	Höflichkeit/Regeln: „wir haben gegessen und getrunken“. jetzt zur Sache kommen „mit Gottes Erlaubnis und dem Beistand unseres Propheten...“ Nursel: „wenn mein Vater ihn für würdig hält...“
60	1:04:49-1:05:43	Wohnung von Nachbarin Sülbiye, Tag	Sülbiye, Schwester von Özlem Tülay	Die beiden Frauen sitzen vor dem Computer und sehen sich im Internet Partneranzeigen an, Sülbiye entdeckt hierbei eine Anzeige von Boskin. Als Tülay Sülbiye drängt, ihm zu schreiben, läutet es an der Tür.	Detail Computerbildschirm, dann Halbtotale auf Tülay und Sülbiye vor dem PC sitzend Gespräch two-shot – Schnitt auf Detail Bildschirm wieder, Schnitt und die beiden Frauen näher im Bild – Schnitt, Detail von Boskins Kontaktanzeige, Gespräch der beiden Frauen dann wieder vor starrer Kamera halbnah. Beim Läuten Mitschwenken mit Sülbiye, die zur Tür geht.	deutsch	Musik (aus dem Radio)	Biologische Uhr vs. Romantik
61	1:05:43-1:06:03	Vor dem Berliner Hochhaus, Wohnung von Sülbiye, Tag	Sülbiye, Eric, Nachbar, Emrah	Sülbiye fragt, wer geläutet hat. Vor der Eingangstüre des Hochhauses steht Eric und antwortet Sülbiye, dass er zu Nursel will. Sülbiye kennt keine Nursel. Während Eric über die Gegensprechanlage mit Sülbiye spricht, verlässt Emrah telefonierend das Hochhaus. Sülbiye legt auf. Der Nachbar hilft Eric, da er Nursel kennt.	Eric halbtotale vor der Tür bei der Gegensprechanlage – währenddessen kommt Emrah raus (wischt durchs Bild) – Schuss-Gegenschuss Nachbar/Eric in halbnah	deutsch	Sülbiyes Stimme über die Gegensprechanlage	
62	1:06:03-1:07:27	Wohnung von Emrahs zukünftiger Braut Nursel, Tag	Familie von zukünftiger Braut Nursel, Vater Hakan, Mutter, Großvater	Der Vater Hakan öffnet die Brieftasche von Emrah, kann aber keinen Hinweis auf Emrahs unbekannte Liebe finden. Es sind nur Bilder von Tim in der Geldbörse. Der Bruder von Nursel bittet Hakan, ob er sich die Geldbörse ansehen dürfe. Dabei entdeckt er das Emrah homosexuell sein muss. Die Eltern von Emrah stehen auf und wollen die Wohnung verlassen. Es läutet an der Tür.	Halbtotale Familie – Schuss-Gegenschuss auf die beiden Familien in der Halbtotale – Detail auf das von Lüder geschossene Foto Emrahs – Naheinstellung auf Vater und Großvater Emrahs – Gegenschuss auf Nursels Vater	Türkisch, Deutsch	Natürliche Umgebungsgeräusche Türkläuten Einsetzende Musik Gegensprechanlage	Nachbar: „Ne..- ja, `n Schwarz... - na wie sagt man da – der kommt aus Afrika““

63	1:07:27-1:09:21	Wohnung von Emrahs zukünftiger Braut Nursel, Tag	Familie von zukünftiger Braut Nursel, Vater Hakan, Mutter, Großvater, Eric, Nachbar	Nursel will die Tür öffnen, da es geläutet hat und sieht durch den Türspion, dass Eric vor der Tür steht. Um die Anwesenden abzulenken spricht sie den Hörer der Gegensprechanlage und spricht hinein. Der Nachbar, der dies mitanhört antwortet ihr per Gegensprechanlage. Nursel versucht alles um die Tür nicht öffnen zu müssen und versucht die Anwesenden wieder zurück in die Wohnung zu bitten. Nursels Vater öffnet die Tür und vor der Tür steht Eric. Eric behauptet mit Nursel eine Beziehung zu führen und dass sie von ihm schwanger sei. Der Vater von Nursel schließt die Tür und erhebt seine Hand gegen Nursel. Der Großvater von Emrah geht dazwischen und beruhigt den Vater. Die Familie von Emrah verlässt die Wohnung. Der Vater von Nursel bittet Eric hinein	Halbnah auf Nursels Rücken, die zur Tür geht – Nursels subjektiver Blick durch Türspion auf Eric, der verzerrt in sehr weiter Totalen – Halbtotale Wohnungsinnes mit Fokus auf Nursel – Zwischenschnitt auf Nachbar Halbtotale – Fokus auf Nursel Halbtotale – Tür öffnen: Halbnah auf Eric - Schuss-Gegenschuss Eric/ Nursels Familie – Schuss-Gegenschuss Nursels Vater/Emrahs Großvater – Tür öffnen: Halbtotale auf Eric im Profil – Two shot Nursels Vater/Eric	Deutsch	Keine auditiven Elemente	Völlig neue Konstellation –  Nursels Eltern: zuerst schwuler Schwiegersohn in spe, dann Farbiger, der ihre Tochter bereits geschwängert hat!!
64	1:09:21-1:10:28	Vor dem Berliner Hochhaus, vor und im Auto, Tag	Emrah, Vater Hakan, Mutter, Großvater	Der Vater Hakan erhebt die Hand gegen Emrah und zwingt ihn zum Einsteigen ins Auto. Im Auto diskutieren reden der Vater und der Großvater auf Emrah ein, warum er homosexuell ist.	Schwenk von Motorhaube hinauf auf Halbtotale Familie und Emrah – Nahe durch Autoscheibe mit Schwenk nach links, Schwenk zurück auf Vater und Großvater – Schuss-Gegenschuss Emrah/Großvater	Deutsch	Naturgeräusche	Großvater: „Du hast ein total kaputtes Organ, mein Junge!“
65	1:10:28-1:11:21	Supermarkt von Coskuns Vater, Tag	Salih, Schwester von Coskun Zeliha, Kunden	Salih kauft Schokolade für seinen Großvater. An der Kasse weist ihn Zeliha daraufhin, dass man ein Auto gewinnen kann, wenn man diese Schokolade kauft. Es müssen nur die Felder aufgerubbelt werden. Salih gewinnt das Auto.	Totale Supermarkt bei Kassa – Kamerafahrt nach rechts Zoom auf Salih in Halbtotale	Türkisch	Radio, Nebengeräusche	
66	1:11:21-1:11:47	Straße in Berlin, Nacht	Eric, Passanten	Eric telefoniert mit seiner Mutter und erklärt ihr die Situation mit Nursel.	Totale auf der Straße, leichter Schwenk mit Eric mit, bis zur Nahaufnahme – Eric geht rechts aus dem Bild raus	Englisch	Straßengeräusche, Mutter am Telefon im Off	Eric's Mutter vermutet Terrorismus
67	1:11:47-1:12:17	Gemüsemarkt Berlin, Tag	Dirk, Lüder, Helga, Kunden, Passanten	Da Dirk zum Islam übergetreten ist, ist Helga nun davon überzeugt, dass er sich auch beschneiden lassen muss, da Ehrlichkeit das wichtigste in einer Ehe ist. Helga ist der Meinung, dass die Fotos von Emrah nicht als Beweis für eine Beschneidung genügen.	Totale am Markt mit starrer Kamera, Dirk, Lüder, Helga gehen näher ins Bild rein – Schnitt – Halbnahe Einstellung seitlich mit Schuss/Gegenschuss – Halbnahe auf die drei	Deutsch	Straßengeräusche	Helga -> keine halben Sachen: wenn konvertieren, dann auch beschneiden

68	1:12:17-1:14:20	Radiosender Orange, Wohnung von Kadir Bey, Tag	Günay, Coskun, Kadir, Waldorfonkel Ekrem	Kadir ruft in der Radiosendung von Coskun und Günay an. Kadir erzählt Günay, dass auch seine Eltern gegen eine Heirat mit Antje waren. Aus diesem Grund möchte er Günay per Radio ermutigen, für ihre Liebe zu kämpfen und sagt, dass er ihr verzeiht. Sowohl Günay als auch Kadir müssen weinen. Coskun umarmt Günay. Coskun spielt Lied an.	Halbnahe auf Coskun und Günay halb seitlich – Schnitt – Halbtotale im Wohnzimmer mit Kadir und Waldorfonkel – Schwenk auf Halbnahe Kadir – Schnitt – Halbnahe auf Günay und Coskun – Schnitt – Nahe auf Kadir – Schnitt – Nahe mit Kamerafahrt nach rechts auf Günay und Coskun bis zur Rückansicht von Coskun – Schnitt Nahe auf Kadir – Schnitt – sehr nahes Close up auf Günay und Coskun	Deutsch	Jingle, Telefonstimme Kadir dezente Musik mit Streichern und Klavier	Versöhnung Vater / Tochter über die Geschichte der eigenen Erfahrung des Vaters auch gegen den Willen seiner Eltern eine Deutsche geheiratet zu haben
69	1:14:20-1:14:56	Im gewonnenen Auto von Salih, Tag	Salih, Onkel und Tante	Salih und der Onkel unterhalten sich über die Funktionen des neuen Autos. Salih hofft, dass ihn die Tochter des Bürgermeisters in seinem Dorf in Anatolien nun heiraten wird. Die Tante wünscht ihm alles Gute.	Close up auf Autoradio und Navi – Halbtotale durch Front-Autoscheibe mit Three Shot	Türkisch	Überlappung Musik aus dem Radio (laut)	
70	1:14:56-1:16:43	Im gewonnenen Auto von Salih, Radiosender Orange, Tag	Coskun, Salih, Onkel, Tante	Coskun legt für Kadir und seine verstorbene Frau Antje ein klassisches Musik-Stück auf. Salih, sein Onkel und seine Tante hören das Musikstück im Auto, als das Telefon läutet. Der Vater von Salih ruft bei seinem Onkel an und teilt ihm mit, dass der Großvater von Salih verstorben ist. Es bricht große Trauer im Auto aus. Sie fahren weiter bis zum Flughafen.	Nahe auf Coskun – Schnitt – Nahe durch Front-Autoscheibe auf Onkel und Tante Schuss-Gegenschuss Salih/Onkel, Tante, wird zum Close up	Deutsch Türkisch	Überlappung Musik im Radiosender Klassisches Stück Telefonklingeln Überlappung auf folgende Szene	Klassisches Musikstück im Auto hörbar,
71	1:16:43-1:18:39	Flughafen Berlin, Tag	Nachbarin Sülbiye mit Eltern, Salih, Onkel, Tante, Flugreisende, Boskin	Sülbiye verabschiedet ihre Eltern. Salih wirft weinend die deutsche Schokolade in einen Mistkübel. Sülbiye trifft Boskin, der mit ihr flirtet. Sülbiye erwidert aus ihrer Schüchternheit heraus das Flirten nicht. Boskin geht, dreht sich jedoch nochmals um. Sülbiye dreht sich zeitversetzt um und beide entfernen sich von einander.	Totale durch Flughafen-Eingangstür auf Auto, schwenkt mit – Schnitt – Totale auf Sülbiye und Familienmitglieder – Schnitt – Totale mit Schwenk in der Flughafenhalle Salih, Onkel, Tante – Kamera bleibt bei Halbtotale auf Salih – Schnitt – Halbtotale mit Schwenk auf Sülbiye wird zur Halbnahen – Halbtotale Salih mit Fokuswechsel auf Boskin in Halbnaher – Schuss-Gegenschuss Boskin/Sülbiye	Türkisch	Musik fadet aus Flughafendurchsagen Musik mit Streichern überlappt in folgende Szene	



72	1:18:39-1:19:28	Krankenhaus Berlin, Tag	Lüder, Dirk, Patienten, Krankenhauspersonal	Dirk kommt nach seiner Beschneidung aus dem OP und beklagt sich, dass der Eingriff schmerzhaft war. Lüder hat auf ihn gewartet und steht nun auf. Lüder hat sich auch beschneiden lassen. Die beiden gehen langsam aus dem Krankenhaus, gezeichnet von den Schmerzen der Operation und beschließen, sich mit einem Eis zu belohnen.	Totale auf Dirk, Lüder zoomt auf Halbtotale – Halbnahe mit Schwenk, die Männer gehen aus dem Bild	Deutsch	Fade out Krankenhausgeräusche Oboenmusik	Beschneidung Dirk + Lüder
73	1:19:28-1:20:09	Wohnung von Özlems Vater Hasan in Berliner Hochhaus, Tag	Özlem, Dirk, Lüder, Helga, Özlems Vater Hasan, Özlems Mutter Meral, Özlems Schwester Tülay	Dirk, Helga und Lüder sind erneut bei Özlems Eltern zu Gast. Özlem zeigt ihrem Vater die Bescheinigung, dass Dirk beschnitten ist. Sie unterhalten sich über die Operation. Özlem fordert ihren Vater auf, nun eine Entscheidung bezüglich der Hochzeit zu fällen.	Halbnahe Özlem, Vater – Schuss-Gegenschuss Özlems Familie/Dirks Eltern/Dirk – Halbtotale Özlems Familie – Schuss-Gegenschuss	Deutsch Türkisch	Keine auditiven Elemente	100€ - billig!
74	1:20:09-1:21:09	Werkstatt von Hakan, Sülbiyes Büro, Tag	Emrahs Vater Hakan, Emrah, Tim, Sülbiye	Hakan erklärt die Bedingungen, unter denen er die Homosexualität von Emrah akzeptiert (kein Küssen, kein Türke oder Kunde darf es wissen) – die beiden akzeptieren Sülbiye hört zeitgleich verträumt der Gewinnergeschichte des Antrags-Gewinnspiel von Günay zu – es ist ihre Geschichte und sie hat somit die romantische Reise für zwei gewonnen.	Halbtotale auf Hakan – Schuss-Gegenschuss Hakan/Emrah, Tim – Schnitt – Halbtotale auf Sülbiye mit Kamerafahrt nach rechts – Schnitt – Halbtotale auf Hakan (over Shoulder) – Schuss-Gegenschuss Hakan/Emrah, Tim	Deutsch	Laute Radiomusik in der Werkstatt, die Sülbiye auch im Büro hört Radio aus - Türmelder kündigt neue Szene an	Indirekte Akzeptanz des Vaters

75	1:21:09-1:22:42	Supermarkt von Coskuns Vater, Tag	Kadir, Coskuns Großvater, Coskuns Vater, Coskuns Schwester	Kadir betritt den Laden, begrüßt auf Türkisch, wechselt dann ins Deutsche, um die Familie nochmals einzuladen, damit sie über die Hochzeit sprechen können. Er stellt allerdings gleich klar, dass Günay nicht gezwungen werden darf, ein Kopftuch zu tragen. Im Gegenzug verlangt Coskuns Großvater, dass die Kinder Kurdisch lernen. Eine Diskussion entsteht, ob nun Türkisch oder Kurdisch wichtiger ist. Kadir meint abschließend, dass die Kinder wohl erst einmal Deutsch lernen sollen, damit sie es besser beherrschen als sie selbst. Sie einigen sich, dass Coskuns Familie wegen eines neuerlichen Antrags am Samstag vorbeischaun soll. Coskuns Vater und Großvater lächeln leicht, als Kadir das Geschäft verlässt - sie freuen sich.	Totale im Supermarkt mit Kamerafahrt auf Kadir – Halbtotale auf Vater und Großvater – Schuss-Gegenschuss Kadir/Vater, Großvater – Halbnahe auf Vater mit Schwenk auf Großvater – Halbnahe auf Kadir mit Schwenk auf Schwester – Halbnahe auf Kadir mit Fokuswechsel auf Großvater – Schuss-Gegenschuss Kadir/Großvater, von Halbtotale auf Nahe	Türkisch Deutsch	Türmelder Türkische Musik  Laute Überlappung: Intro Musik für folgende Szene	Kompromiss zwischen den Familien, Einverständnis, Verlangen von gegenseitiger Höflichkeit  Kopftuch  Welche Sprache Kinder lernen-zuerst mal deutsch, damit sie es besser sprechen als wir
----	-----------------	-----------------------------------	--	---	---	---------------------	--	--

76	1:22:42-1:25:41	Hochzeits-Festsaal von Dirk und Özlem, Nacht	Dirk, Özlem, Sülbiye, ihre Freundin Tülay, Boskin, Lüder, Familienangehörige von Özlem, Moderator, Helga, Hochzeitsgäste	<p>Die Hochzeit von Dirk und Özlem wird mit Tanz und Spiel gefeiert. Die Stimmung ist sehr gut, alle feiern ausgelassen. Tülay scheint mit einem Mann aus dem Spalier zu flirten, Nursel tanzt ausgelassen, auch Özlems Eltern wirken sehr gelöst beim Tanz - Dirk und Özlem betrachten dies glücklich von ihrer Bank aus</p> <p>Boskin trifft Sülbiye wieder, die neben ihrer Freundin erstarbt. Nach einem gescheiterten Annäherungsversuch verabschiedet sich Boskin. Lüder sitzt mit türkischen Frauen am Tisch und erzählt seine Lebensgeschichte, und dass Helga ihre Freiheit so sehr liebte, dass sie sich damit alle Freiheit genommen hat. Er hätte nämlich gar nichts gegen Heiraten. Ein Highlight des Abends ist der Auftritt Helgas als Bauchtänzerin.</p>	Kamerafahrt nach rechts mit Schwenk durch Festsaal mit beginnender Nahe auf Tischdeko, dann Totale auf Gäste – Schnitt – Nahe auf Moderator im Profil mit Schwenk nach rechts (der zeigenden Hand nach) – Schnitt – Halbtotale auf Brautpaar, die durch den Spalier ihrer Gäste gehen mit Kamerafahrt rückwärts – Nahe auf Dirks Eltern (over shoulder) – Halbnahe mit Schwenk nach links das Brautpaar verfolgend – Halbnahe mit Kamerafahrt rückwärts auf Brautpaar – Halbnahe auf Özlems Vater, Mutter, Schwester – Halbtotale auf Brautpaar – Kamerafahrt durch Raum mit Fokus auf Halbnahe Sülbiye – Schuss-Gegenschuss Sülbiye, Tülay/Boskin – Schnitt – Halbnahe sitzende Gruppe mit Kamerafahrt und Zoom auf Nahe Lüder – Schwenk nach links und zurück – Schnitt – Halbtotale auf Moderator – schneller Schwenk nach rechts – Close up Helgas klingelnder Hüftschmuck mit Schwenk nach links – Halbtotale Helga im Tanz mit Details auf ihr Kostüm – Licht sehr warm	Deutsch Türkisch	Laute Tanzmusik, Mikrofonstimme gut hörbar Trommeln Bauchtanzschmuck	Zugeständnis Lüders  Boskin -> Sülbiye: „Nächstes Mal gibst du einen aus. ... wie unpassend – Entschuldigung.. glaub, ich bin schon ein bisschen überintegriert.“
77	1:25:41-1:26:35	Garderobe des Festsaaals, Nacht	Boskin, Sülbiye	Boskin telefoniert und verabredet sich für später. Als er auflegt, sieht er einen Luftballon zwischen den Garderobenreihen aufsteigen, auf dem „Gebe 1 aus“ steht – Sülbiye ist über ihren Schatten gesprungen. Er möchte das auch gleich in die Tat umsetzen, muss aber erst noch „einen seltsamen Auftrag“ erledigen und fragt, ob sie ihm nicht dabei helfen will, was sie bejaht.	Halbnahe auf Boskin – Nahe mit Schwenk nach oben auf Luftballon – Halbnahe auf Boskin mit Kamerafahrt nach rechts auf Halbnahe Sülbiye (Garderobenreihe wischt von rechts nach links durch das Bild) – Schuss-Gegenschuss Boskin (Halbtotale)/Sülbiye (Halbnahe)	Deutsch	Nebengeräusche Musik aus dem Festsaal	Sülbiyes eigene Romantik
78	1:26:35-1:27:06	Festsaal, Nacht	Özlem, Dirk, im Hintergrund die Hochzeitsgäste	Özlem bittet Dirk, an diesem Tag für sie zwei türkische Worte zu lernen. Dirk äußert, dass er wohl mehr als zwei Worte lernen müssen, wenn er sich mit ihrer Familie unterhalten will. Özlem bittet ihn heute, „Mein Leben“ zu lernen. Dirk wiederholt Özlems türkische Worte, schaut sie liebevoll an und meint, dass sich das gut anhört.	Two shot von Özlem und Dirk in halbnaher bis naher Einstellung, zuerst seitlich von der einen, dann von der anderen Seite gefilmt - Gäste im Hintergrund in völliger Unschärfe - Fokus einzig auf dem Brautpaar	Deutsch Türkisch (hier ausnahmsweise ohne Untertitel)	Umgebungsgeräusche der Feier (Gemurmel, Lachen, Musik) – Die Musik eher ein langsames, romantisches Lied – überlappt in Folgesequenz	Dirk türkisch lernen Wichtigkeit für Özlem, diese Worte an diesem Tag auch türkisch zu hören

79	1:27:06- 1:28:36	Straße vor Festsaal, Nacht	Günay, Coskun, Sülbiye, Boskin	Günay läuft mit Coskun an der hand fröhlich zum Auto, hinter diesem Boskin als Batman verkleidet hervorspringt. Sülbiye bewegt den Batman-Umhang. Coskun realisiert, dass die Reise in seine Heimatstadt Batman, das kurdische Dorf geht und ist überglücklich. Die beiden steigen ins Auto und fahren weg, wünschen zuvor noch Boskin und Sülbiye einen schönen Abend. Boskin und Sülbiye winken dem wegfahrenden Auto nach, als Boskin realisiert, dass seine Kleidung ja noch in dem wegfahrenden Auto ist. Deshalb bittet er Sülbiye ein anderes Mal etwas trinken zu gehen und wegen seines Aufzugs nun vielleicht im Finsternen spazieren zu gehen. Sülbiye willigt lächelnd ein.	In der Halbtotale kommen Günay mit Coskun an der Hand um die Ecke gelaufen, bleiben halbtotale im Bild stehen – Schnitt – halbtotale springt Boskin hinter dem Auto hervor – Schnitt – nähere Einstellung an Coskun, Günay, rechts Batman leicht unscharf im Bild-Kameraschwenk mit Günay, die ins Auto steigt – Halbtotale mit Coskun, Sülbiye, Boskin – Schwenk aufs Auto, das aus dem Bild fährt, Boskin und Sülbiye in der Halbtotale, die ihnen nachwinken – Boskin läuft eine wenig näher ins Bild (dem Auto nach quasi) –halbnahe Schuss-Gegenschuss Boskin/Sülbiye, die mit dem Rücken zu Kamera sich vom Bildausschnitt entfernen. Schnitt	deutsch	Überlappung  Natürliche Umgebungs-Geräusche der Straße  Ende der Sequenz: Einsetzen des Themas, das in Folgesequenz überlappt	Türkisch-kurdisch  Sülbiye Glück
80	1:28:36- 1:30:03	Straßen von Berlin, Nacht	Nazime (Kaffeesatz- leserin, Brautmode- n-geschäft) und ihr Ehemann	Das alte Ehepaar aus dem Brautmodenladen geht durch die nächtlichen Straßen und spricht über die Hochzeit von Özlem und Dirk, von der sie soeben nach Hause spazieren. Bspw. sprechen sie über die erste deutsche Bauchtänzerin, bei der alles gewackelt hat nur nicht der Bauch. Sie lachen und setzen ihren Weg immer kleiner werdend fort.	Das alte Ehepaar aus dem Brautmodenladen geht von der Halbtotale nah ins Bild hinein und durch – Schnitt – die beiden in der Vogelperspektive gefilmt – Fokus zunächst sehr auf ihnen, dann wird der Bildausschnitt mehr und mehr Total und die Kamera schwenkt durch die Straße die Häuserzeile hoch, sodass schon Himmel zu erkennen ist. In der Ferne hebt sich aus dem Nachthimmel eine Moschee ab - Übersicht in der Totale auf ein nächtliches Berlin – fade to black	türkisch	Thema, noch dezenter, als das alte Ehepaar spricht, wird dominant zum Ende hin	Rahmt die Geschichte
Ab- spann	1:30:03							



## Sequenzprotokoll „Wir haben vergessen zurückzukehren“ (R: Fatih Akin, 2000)

Sequenz	Timecode	Ort / Zeit	Figuren	Inhalt	Filmisches Kamera/Schnitt/Komposition/Licht	Sprache / Untertitel	Musik/ auditive Elemente	Anmerkungen
Vorspann	00:00-00:40		Über Bilder: Vater, Mutter, Kind Akin	Beginnt mit der Einblendung eines alten Fotos in Sepia, starr, unbewegt. Darauf ist ein Paar zu sehen (so um die 30/35) - Die Sprecherstimme erzählt: „Wir sind damit groß geworden. Wir sind damit erzogen worden, dass wir eines Tages zurückgehen.“ – Es folgen weitere eingeblendete Fotos, es wird über die darauf abgebildeten Gesichter geschwenkt und immer ein wenig verharrt -> es sind alte Familienfotos einer Familie mit einem kleinen Kind	Montage verschiedener Fotos, allesamt älter – Einblendung Titel ab beginnendem Schwenk 2. Foto	Sprecherstimme deutsch, setzt sofort mit Einblendung des Bildes ein	Ab Einblendung 2. Foto setzt Musik ein „Family affair“ (Stil: Soul/Funk)  überlappt	(- vermutlich Akins Familie)  Rückkehrgedanke immer latent vorhanden gewesen
1	00:40-01:32	Akins Auto, Straßen von Hamburg, Tag	Fatih Akin	Fatih Akin fährt mit dem Auto und raucht. Er spricht über seine Motivation, diesen Film zu machen. Die Idee kam ihm, als er kürzlich bei seinen Eltern war, die von ihrer ersten Zeit in Deutschland erzählten und er bemerkte, wie wenig er eigentlich darüber weiß. Er spricht ihnen seine Bewunderung aus, sagt, es wäre, als wenn er jetzt nach Russland gehen würde und dass seine Eltern damals jünger waren, als er heute ist	Aus Perspektive Beifahrer, leichte Untersicht, Kamera starr. Hintergrund verschwimmt über das Fahren z.T. in Unschärfe – eine Einstellung	Sprecher = Akin deutsch	Musikstück setzt sich dezent im Hintergrund fort, ansonsten Straßen-, Fahrgeräusche	Fremdes Land, Sprache nicht sprechen, niemanden kennen – Akin fasziniert davon. Vergleicht es mit nach Amerika oder England zu gehen, was aber nicht das gleiche ist, da er ja englisch spricht

2	01:32-04:17	Hamburg, Küche u. Wohnzimmer von Akins Eltern, Tag	Eltern Akin, Akin als Sprecher im Hintergrund	<p>Akins Eltern sind in der Küche gemeinsam am Kochen. Sie werden von ihrem Sohn gefragt, wie lange sie schon hier in Deutschland sind und ob sie sich das so vorgestellt haben. Die Eltern antworten mit Zeitangaben zu ihrem Aufenthalt und der Vater antwortet, dass er bis vor zehn Jahren daran dachte, zurückzugehen – er hatte ja ein Haus in Istanbul gekauft – nun glaubt er aber nicht mehr daran.</p> <p>Der Vater erzählt von seinen ersten Erlebnissen in Deutschland (Einkaufsversuch bei Karstadt) und den Verständigungsproblemen, weil er kein Deutsch konnte</p> <p>Frage von Akin: Wie geht es einem mit 23 in einem fremden Land?</p> <p>Vater berichtet von geplantem „Kurzaufenthalt“</p>	<p>Beginnt mit Vaters seitlicher Rückenansicht halbnahe in der Küche – über die Küchenzeile seitlich auf die halbnahen Eltern im Profil – nah auf seitlichen Vater, der mittlerweile sitzt – Schnitt – Foto – wieder seitlich nah auf Vater, Handkameraführung – Schnitt – Halbnahe auf beide Eltern – Schnitt – Foto – Halbnahe auf Eltern</p>	Deutsch – wobei die Eltern einen starken Akzent haben	<p>Geräusche der Küche</p> <p>Erinnerndes Lachen der Mutter, des Sohnes</p> <p>Überlappende Erzählstimme des Vaters auf Folgesequenz</p>	34 Jahre, 3 Monate (Vater), 31 Jahre (Mutter) – Aufenthalt in D.
3	04:17-07:29	Hamburg, Teppich-Wäsche-Teppichboden- und Polstermöbelreinigung – Arbeitsstelle von Akins Vater Tag	Fatih Akin, Asfin Reimers, (Mustafa), weitere Angestellte	<p>Der Chef der Reinigungsfirma erzählt, wie er Mustafa Akin einstellte, über die Arbeitsweise in der Fabrik und seine Beschäftigten und dass Mustafa Akin kurz vor seinem 35jährigem Dienstjubiläum steht.</p> <p>Er berichtet auch darüber, dass früher die türkischen Arbeiter motiviert und arbeitswillig waren, denn sie wollten Geld verdienen, damit sie es in die Türkei schicken konnten. Die „Gastarbeiter“ waren ein Teil des „Deutschen Arbeiters“ und als diese, zumindest früher, gern gesehen..</p>	<p>Kameraschwenk nach rechts auf Teppichboden- und Polstermöbelreinigungsfirma – Handkamera folgt Akin und Reimers in die Umkleieräume durch Stiegenhaus und Tür bis hin zur Jubiläumsurkunde zum 25-jährigen Dienst Mustafas – Schnitt – Handkamera folgt Arbeitsraum in Halbtotale zwei Arbeitskollegen bei ihren Tätigkeiten, Schwenk mit den Personen mit – Schnitt – Halbtotale in Packraum auf Arbeiter mit Schwenk nach links – Handkamera in Reinigungshalle verfolgt Reinigungsarbeit – Schnitt – Portrait von Reagan – Zoom heraus in Nahe auf Chef – Schnitt – Fotos von M. Akin – Sehr Nahe auf Gesicht von Chef -</p>	Deutsch	<p>Arbeitslärm, Hintergrundgeräusche Stimme des Chefs auch über Fotos, teilweise aus dem Off</p>	„Er ist einer der besten Türken, die die Türken in der ganzen Türkei haben!“ (Chef) Anekdote von einer Frau Tomruk – Verwandte von Akin und zugleich Name eines Protagonisten in „Gegen die Wand“ (Cahit)

4	07:29-12:00	Hamburg, Wohnzimmer von Akins Eltern, in der Karl-Theodor-Straße, Tag	Eltern Akin, Akin als Sprecher im Hintergrund	<p>Mustafa Akin berichtet von einem Telegramm seines Vaters, mit dem er ihn unter Vortäuschung einer Krankheit in die Türkei zurückholen wollte. Mutter Akin erzählt von ihrer Ausbildung und ihrer ersten Anstellung in einem kleinen Dorf in der Türkei, wo sie bei einem Familienbesuch Mustafa kennen lernte. Sie wollte eigentlich nicht heiraten oder ihren Beruf aufgeben, auch nicht nach Deutschland ziehen. Mustafa war gegen eine Fernbeziehung und wollte ja nur 3 Jahre nach Deutschland und seine Frau bei sich haben, also ging die Mutter mit (sie flogen nicht mit dem Flugzeug – das war nicht „populär“, sondern fuhren mit dem Auto). Der Abschied fiel ihr sehr schwer, sie vermisste ihr Land sehr oft. Als frisch verheiratete junge Frau träumte sie von einem schönen Haus – die Realität sah anders aus: sie wohnten in einem alten Haus in einer Wohnung ohne Badezimmer, was sie von der Türkei nicht gewohnt waren. 1970 wurde der erste Sohn geboren.</p>	<p>Einblendung Foto – starr halbnahe beide Eltern auf Couch – Einblendung Foto – starr nah seitlich auf Mutter – Wechsel Mutter nah/Einblendung Fotos – Halbtotalen auf beide, die wieder näher an Eltern ran fährt – wieder mit eingblendeten Fotos- „Karl-Theodor-Straße“ (Detail), dann Schwenk über das Haus auf die Straße, dann auf die Mutter, Schwenk auf beide mit Kamera, die sich wieder ein wenig von ihnen entfernt – Eltern starr in halbnahe auf Straße stehend, Kamerafahrt -ähnlicher Bildausschnitt aus anderer Perspektive (2x)</p>	Deutsch mit Akzent	Stimme überlappt in die Bilder Vogelgezwitscher auf der Straße	Fotos (Vater Akin sitzend auf VW-Käfer, Bilder der Mutter beim Unterrichten, Hochzeitsfotos, Mädels auf Wiese, Klassenfoto, Portraits von ihnen. Mutter mit Cem als Baby vor dem Christbaum))
---	-------------	---	---	---	--	--------------------	--	---



5	12:00-13:24	Hamburg, Straße vor dem Haus von Akins Bruder Cem, im Auto, Tag	Fatih Akin, Eltern Akin, sein Bruder Cem	Akin beschreibt, wo sein Bruder wohnt (mit Hinweis auf die Satellitenschüssel). Die beiden Brüder philosophieren darüber, was passiert wäre, wenn ihre Eltern nicht nach Deutschland, oder in eine andere Stadt oder in ein Dorf gezogen wären. Auch die Perspektiven, die es in Deutschland gab und die der Vater in der Türkei nicht gehabt hätte, werden angesprochen. Als Kinder haben sie sich nie damit auseinandergesetzt, wieder in die Türkei zu ziehen	Seitlich nah auf Akin, der das Haus hoch zeigt – Kamera schwenkt seiner Richtung nach – Balkon mit Satellitenschüssel in Halbtotale, wieder Schwenk auf Akin runter, Kamera fährt mit ihm mit, als er auf das Haus seines Bruders zugeht – Detail Klingelknopf – halbnahes Begrüßen der beiden auf Straße – Kamera fährt näher ran, kurzes Close up auf Cem – vorbeiwischende Autos (subjektiver Blick) – Cem vom Rücksitz aus in nahem Profil – Schwenk auf Autorückspiegel, in dem Akin zu sehen ist – Schwenk weiter zu seitlichem Profil Akins – lange nahe seitliche Einstellung auf Cems Profil – subjektiver Blick aus Auto raus – wieder nah auf Cem, wobei links im Bild Akin klein im Rückspiegel – leichter Schwenk wieder noch näher zu Cem	Deutsch	Straßenlärm Vögel	Türken = Satellitenschüssel  Wenn Eltern nicht gekommen wären  Vieles erreicht, was so in der Türkei nicht möglich gewesen wäre
6	13:24-15:32	Hamburg, vor dem ehemaligen Wohnhaus, Spielplatz, Tag	Akins Eltern, Fatih als Sprecher, Cem	Mustafa erzählt von der Geburt Fatih 1973 und von der schönen Zeit damals. Die Mutter erinnert sich daran, wie schnell die Kinder Deutsch am Spielplatz gelernt haben – im Gegensatz zu ihr. Auch zuhause sprachen die Jungs immer Deutsch, weshalb die Mutter oft schimpfte. Im Urlaub verbrachten die Kinder viel Zeit mit einem Elternteil, damit sie nicht dauernd Deutsch miteinander reden konnten. Cem wünscht sich, dass seine Kinder einmal besser Türkisch sprechen als er (der ein „deutsches“ Umfeld hatte: („Freunde deutsch, Kindergarten deutsch, alles deutsch... Deutschland eben“))	Halbtotale auf Haus – Detail Fenster-Detail Straßenschild („Duschweg“) – Kamerafahrt mit Vater mit halbnah die Straße entlang, Kamera parallel zu ihm – Fotos – Kamerafahrt rückwärts, die die Eltern frontal beim Gehen filmt, halbnah - Halbtotale auf Vater am Spielplatz – Schwenk und Fokus zu Mutter näher, Vater rechts im Bild – dann nur Mutter - Einblendung Foto-Vater seitlich halbnah – Cem halbnah -	Deutsch mit Akzent Deutsch	Straßenlärm Vögel	Wunsch Cems, dass seine Kinder besser türkisch sprechen als er  Foto: die 2 Brüder als kleine Kinder, Vater mit den Söhnen, als er Fatih Fläschchen gibt, Familienfoto in Hamburg auf Gehsteig
7	15:32-15:50	Hamburg, im Auto, Tag	Fatih Akin, Cem, Freund Adam	Die beiden Brüder fahren im Auto. Sie treffen an einer Ecke auf einen Freund, müssen aber weiterfahren, weil hinter ihnen ein Bus kommt, und verabreden sich für später.	Seitlich nah vom Rücksitz aus auf Fatih, dann rüber zu Bruder auf Beifahrersitz, leichter Schwenk aus Beifahrerfenster raus zu Gesicht des Freundes	Deutsch Zeitweilig ein bisschen Slang	Straßenlärm	Kurzes Treffen

8	15:50-16:27	Hamburg, im Auto, Tag	Fatih	Fatih berichtet über seine Beweggründe, diesen Film zu machen – vielleicht für seine Kinder, damit er ihnen zeigen kann, wie und wer seine Großeltern waren, wo ihre Wurzeln liegen, und was sie erreicht haben (Status, berufliche Positionen der Kinder – Konsulat und Filmemacher).	Aus Perspektive Beifahrer, leichte Untersicht, Kamera starr. Hintergrund verschwimmt über das Fahren z.T. in Unschärfe – eigentlich eine Einstellung mit einem kurzen Zwischenschnitt (sein subjektiver Blick aus Auto raus auf Umgebung)	Deutsch	Straßenlärm	Meine Kinder sind einmal „deutscher als ich vermutlich“ – was sie nun sind und erreicht haben – später mal, um Kinder zeigen zu können, „das sind eure Großeltern, da kommen sie her, so haben sie gesprochen“
9	16:27-18:25	Hamburg, Küche von Akins Eltern, Tag	Mutter und Vater, Fatih als Sprecher	Fatih's Mutter wollte Deutsch lernen, sie war keine „Hausfrau“ und wollte das auch in Deutschland nicht NUR sein. Fatih's Vater verbot ihr, Deutschkurse zu besuchen – die Gründe dafür weiß er selbst nicht mehr. Als er schließlich ihrem Berufswunsch nachgab, befürchtete er, dass sie nur als Putzfrau arbeiten könnte, was ihr aber nichts ausmachte. Bei Reimers (der gleichen Firma, in der auch Mustafa arbeitet) wurde sie als „Saubermacher“ eingestellt, später arbeitete sie in einer Parfümerie, wo sie ihr Deutsch verbessern konnte. Nachdem sie Cem und Fatih bekam, arbeitete sie längere Zeit nicht mehr.	Mutter halbnahe in Küche an Anrichte von hinten – leichter Schwenk, Vater tritt rechts ins Bild – Vater halbnahe seitlich auf Couch – Mutter nah mit zwischengeschnittenen Fotos – auf beide Eltern leicht seitlich halbnahe – wieder Fotos - Mutter wieder nah	Deutsch mit Akzent Deutsch	Geräusche der Küchenarbeit	Fotos: Eltern umarmt auf Couch, Mutter als junge Frau in Hosen kess vor Auto posend, Mutter mit Hamburger Hafen im Hintergrund, Mutter am Telefon, mit einem Sohn vorm Christbaum
10	18:25-18:58	Hamburg, im Auto, Tag	Fatih, ein Freund auf der Straße	Fatih erzählt von dem Stadtteil, in dem er aufgewachsen ist (Hamburg-Altona), wo seiner Schätzung nach 55 Nationen beheimatet sind. Er trifft einen passierenden Freund, der spontan zu rappen beginnt	Aus Perspektive Beifahrer, leichte Untersicht, Kamera starr. Hintergrund verschwimmt über das Fahren z.T. in Unschärfe – Blick durch Fensterscheibe raus aus Auto, halbtotale – Handkameranahschwenk aus Fahrerfenster raus, auf vorbeikommenden Freund Akins	Deutsch Deutsch mit Slang (bei Treffen mit Freund)	Straßenlärm	„Ich komm aus Hamburg-Altona. Das ist mein Zuhause.“ – trifft Freund – seine Gegend

11	18:58-21:46	Hamburg, auf der Straße, in Adams Lokal, Tag	Adam Bousdoukos, Fatih, Cem, Gäste, Musiker, Kellner	Fatih ist auf dem Weg zu seinem Freund, der Schauspieler und Kosmopolit ist („Griechen, Deutscher, Altoneser,...“) und ein griechisches Lokal eröffnet hat. Adam besitzt das Lokal seit 15 Tagen, möchte damit Griechenland nach Hamburg bringen. Dann sieht man eindrucksvolle Bilder der Atmosphäre im Lokal, Musiker spielen, Gäste singen mit und stoßen gutgelaunt an, Fatih bringt eine Runde Getränke an einen Tisch, die Stimmung ist ausgelassen. In der nächsten Einstellung fragt Fatih Adam über seine Herkunft (Hamburg-Altona) und seine Wohn-Stationen. Adam kündigt die nächste Szene mit den Worten „in der Schule, wo deine Mutter gearbeitet hat“, an.	Halbnahe Kamerafahrt mit Akins Gehen mit (zwischen parallel und vor ihm rückwärts fahrend) – mit ihm rein ins Lokal – halbnah auf Adam – Detail Musikinstrumente (Gitarre, Akkordeon), Kamera entfernt sich, gibt Raum in Halbtotale ins Bild – Adam tanzt durchs Bild – Schnitt: anonyme Gäste, nah – Cem seitlich nah – weitere Schnitte auf Gäste, die sich amüsieren (halbnah bis nah) – auf Adam hinter dem Tresen – mit ihm mit halbtotale Fahrt durchs Lokal – Schnitt: Akin bringt auf einem Tablett Weingläser an den Tisch seines Bruders – Adam und Musiker im Hintergrund halbnah – Schwenk durchs Lokal mit den feiernden Gästen – halbnah wieder auf Adam in Interviewsituation, mit leichtem Schwenk	Deutsch	Straßenlärm Traditionelle Live-Musik O-Ton dominant Gesang (von Musikern und Gästen)	Adam = Costa von „Kurz und schmerzlos“  Überlappungen, die sich zumeist auf inhaltlicher Ebene ergeben - Kontinuum
12	21:46-24:29	Hamburg, Schule (Arbeitsplatz der Mutter), Tag	Fatihs Mutter, Schüler, Fatihs Stimme, Mustafa	Man sieht Bilder aus dem Unterricht, während Fatihs Mutter erzählt, dass sie sich 1978 sofort bei den Behörden meldete, als Türkisch-Lehrer gesucht wurden. Sie war überglücklich, als sie genommen wurde, fühlte sich „wie ein Schmetterling“ und gab ein Fest (das laut Mustafa ihr erstes Gehalt kostete). Ihr Mann traute ihr die Arbeit nicht zu und war traurig, als sie genommen wurde. Nachdem er der Frage nach dem Warum ausweicht, gesteht er, dass er neidisch war. Die Sequenz endet mit einem Lied über ein Dorf, das weit entfernt, aber ihr Dorf ist	Mutter in Unterrichtssituation, halbtotale, leichter Schwenk mit ihr mit auf die Klasse zu – halbnah auf Schüler mit Schwenk dann – nah, seitlich auf Mutter in Schuss-Gegenschuss mit Schülern halbnah – Eltern leicht seitlich auf Couch halbnah, starre Kamera – Mutter leicht seitlich von hinten mit singender Klasse im Hintergrund halbtotale – Schwenk über die Schülergruppe	Deutsch mit Akzent Türkisch (Gesang)	Stimme der Mutter erst aus dem Off, O-Ton reduziert  Gesang der Schüler überlappt in nächste Szene, wird von Fatih simultan übersetzt	„wie eine Vogel, ein Schmetterling gefühlt“ – Mutter über Wiedereinstieg in Lehrerberuf  Lied über ein entferntes Dorf: „Unser Dorf, auch wenn wir dort nicht hinreisen...“

13	24:29-26:06	Istanbul, Flughafen, im Auto, Nacht, Sonnenaufgang, Tag	div. Menschen	<p>„Dreh, mein Junge, dreh! Zeig unser schönes Istanbul“ leitet die bildliche Beschreibung der Reise nach Istanbul ein. Dann folgen Bilder der Stadt (Markt, Häuser, die Crew im Bus, Straßenbahn,...)</p> <p>Am Ende betritt die Crew ein Haus, dies leitet die nächste Sequenz ein.</p>	<p>Montagesequenz, die Bilder von und Szenen in Istanbul zeigt - in unterschiedlichsten Einstellungen, beginnend mit der nächtlichen Ankunft am Istanbuler Flughafen – Nachtbilder, eine Totale mit Sonnenaufgang am Horizont, geschäftiges Tagesgeschehen...</p> <p>An deren Ende: Fatih, der die Stufen zu einem Haus hochgeht, Kamera fährt über seinen Rücken halbtotale mit, wird an den Türschildern unten stehend halbnah</p>	Kein Reden	<p>O-Ton reduziert</p> <p>Lied: "Tell someone you meet: I'm coming home" (Stil: Soul/Funk)</p> <p>Musik fadet aus</p>	<p>„Dreh, mein Junge, dreh. Zeig denen unser schönes Istanbul“</p>
----	-------------	---	---------------	---	--	------------	---	--

14	26:06-29:10	Istanbul, Wohnung von Fatihs Onkel Viktor und Tante Türkan, Tag	Fatih, Fatihs Onkel "Viktor" und Tante Türkan	<p>Fatih begrüßt seinen „Onkel Viktor“ (diesen Namen hatte er von deutschen Arbeitskollegen bekommen, die seinen Namen nicht aussprechen konnten) mit einem traditionellen Handkuss und zwei Wangenküssen. Viktor und seine Frau lebten auch lange Zeit in Deutschland, kehrten aber 1984 in die Türkei zurück, als ihr Sohn Hıgmet 16 und die Tochter Wildan 25 Jahre alt waren. Tante Türkan schreibt jetzt Gedichte (die sie auch in einem Buch „Tazacagim“ veröffentlicht hat) und liest aus einem vor. Auch sie wollten nicht lange in Deutschland bleiben, aber Tante Türkan erklärt, dass die Zeit so schnell verflog, dass sie es gar nicht merkten, und plötzlich waren die beiden Rentner. Danach berichtet sie von den unzähligen Besuchen der Familie Akin, und wie sie diese genossen hatte.</p> <p>Gedicht von Tante Türkan: „Mein schönes Hamburg. Als ich zu dir kam, war ich ängstlich und verschreckt. Ich sprach deine Sprache nicht. Mit meinen ahnungslosen Augen suchte ich die Umgebung ab. Ich habe angefangen, zu arbeiten, doch ich war es nicht gewohnt, auf den Beinen zu stehen, und an deinem verhetzten Leben teilzunehmen. Wenn ich auf der Straße einen Türken getroffen habe, bin ich voller Freude nach Hause gekommen. „Ich habe heute einen Türken getroffen“, habe ich gesagt, und meine Familie hat gesagt, „Hoffentlich hast du dem unsere Adresse nicht gegeben.“ Und ich habe gesagt: „Doch, hab ich!“. Die Aufregung, die meine Jugend mir geschenkt hat, machte mich völlig fröhlich, wenn ich einen Landsmann getroffen habe. Jetzt hat sich das schöne Hamburg verändert. Die Menschen von damals sind alle verschwunden. Eine neue Generation ist geboren – wie traurig.“</p>	<p>Halbtotale Wohnung mit Begrüßung Onkel – Begrüßung andere Familienmitglieder etwas näher – Schwenk auf three shot Onkel/Tante/Fatih halbnahe – Detail Bierkrug mit Aufschrift „Hamburger Hafen“ – Kamera zoomt weg und schwenkt frontal in leichter Untersicht halbnahe auf Onkel – Tisch aus Vogelperspektive (Bier, Bierkrug, Chips, Zigaretten und Häkeldeckchen) – Onkel aus seitlicher naher Untersicht – Detail Fernsehbild (Fußballspiel mit schlechtem Empfang) – „dokumentarisch“, distanziert beobachtend auf halbnahen Onkel – Schnitt auf Detail: aufklappendes Buch, von diesem Schwenk zu Tante in halbnahe zu naher Einstellung, leicht seitlich, dann starr während des Rezitierens – Schnitt: Tante halbnahe – Einblendung Foto – Tante nahe aus anderer Perspektive</p>	O-Ton Türkisch Fatihs Stimme synchronisiert	O-Ton reduziert Stimme von Fatih Türkl Klingel	<p>Handkuss</p> <p>„ab heute heißt du Viktor“</p> <p>„Leben verging dort wie Wind“ (Tante über das Leben in Hamburg und dass sie nicht dachte, dass sie so lange bleiben würden</p> <p>Foto: Onkel, Tante, Eltern Akin, Cem und Fatih beim gemeinsamen Essen – zu Erinnerung, wie gern sie in Hamburg den Kontakt zu ihren Verwandten hatte und es mochte, wenn Cem und Fatih vorbeikamen</p>
----	-------------	---	---	--	--	---	--	---

15	29:10-30:33	Istanbul, Wohnung von Fatih's Cousine Wildan, Tag	Wildan, Fatih Stimme	Cousine Willi arbeitet heute für einen amerikanischen Konzern in Istanbul. Sie erzählt von den Familientreffen bei sich in Deutschland, zu denen Tante Türkan alle jedes Wochenende zusammentrommelte (die auch teilweise zur Konfliktlösung dienten – Tante Türkan hatte immer die Vermittlerposition).	Halbnahe Einstellung auf Zutaten für türkische Kaffee, von der rechten Seite tritt Fatih's Cousine ins Bild und hantiert mit dem Kaffee – beim Einschenken Zoom auf die Gläser und den einfließenden Kaffee – starre Einstellung während ihrer Erzählung leicht seitlich halbtot, ihr Blick geht leicht auf die andere Seite	Deutsch (Fatih's Stimme aus dem Off) Deutsch mit Akzent	Hintergrundgeräusche	Erzählt über ihre Mutter (Türkan), die die Familie (=Großfamilie) immer so zusammengehalten hat, da ihr das so wichtig war -> jene, die wieder zurückging und dass ihre Mutter auch immer als Mittlerin zwischen Akin's Eltern aufgetreten ist
16	30:33-31:42	Istanbul, Wohnung von Onkel Viktor und Tante Türkan, Tag	Tante Türkan, Fatih, Wildan's Stimme	Fatih fragt seine Tante auf türkisch, ob sie glaubt, dass die Familienbande auch dann so eng geworden wären, wenn sie nicht alle gemeinsam in Deutschland gewesen wären, was diese verneint, denn erst in der Fremde wuchs die Familie zusammen – ansonsten hätte sie nicht so viel mit ihren Neffen zu tun gehabt. „Das hat Deutschland uns also geschenkt!“ (Fatih) Erwähnt werden gemeinsame Feiertage (Weihnachten!), genauso wie der erste Schultag mit Schultüte. (->Überleitung)	Nahe, leicht seitliche Einstellung auf Türkan – Kamera zoomt in gleich bleibender Einstellung weg, so dass auch Fatih als Interviewender ins Bild kommt – zoomt dann wieder zurück auf Tante	Türkisch Deutsch synchronisiert	O-Ton reduziert Fatih synchronisiert Wildan's Stimme überlappt aus dem Off in die folgende Sequenz	Frage nach den engen verwandtschaftlichen Banden Fatih's an Türkan: „Leute, die gemeinsam in der Fremde leben, die fühlen sich halt miteinander verbunden“ - „dann hat Deutschland uns also dieses enge Familienverhältnis geschenkt.“ – „unsere Verbundenheit“

17	31:42-33:58	Istanbul, Wildans Wohnung, Tag	Wildan	<p>Wildan erzählt von ihrer Schulzeit, sie war in ihrer Schule die erste Ausländerin und die erste Türkin, was zu späteren Generationen einen großen Kontrast darstellt, weil der Weg dann ja schon geebnet war. Es war schwer für sie, ein guter Eindruck und positives Verhalten waren sehr wichtig. Sie war sehr gut in Deutsch, aber eine Eins bedeutete in der türkischen Notengebung die schlechteste Note, was ihre Eltern nicht verstanden, und was sie auch nicht interessierte, weil sie sich um ihre Arbeit kümmern mussten. Mit zunehmenden Deutschkenntnissen wurde sie eine „kleine Sozialarbeiterin“, die für die Eltern und Nachbarn beim Arzt oder ähnlichem übersetzen musste.</p> <p>Dann kam der Tag, an dem sie sich entschied, nicht mehr zwischen den Kulturen zu leben, sondern in ihr „eigenes Land“ zu gehen. Allerdings musste sie noch ein Jahr zwischen Istanbul und Hamburg pendeln, was „wie Tag und Nacht“ war.</p>	Einblendung Foto (über inhaltliche Überleitung) – Wildan halbtot in der Küche an der Anrichte, der Kamera seitlich zugewandt – dann näher, relativ starr – nah aus leichter Untersicht – zoomt wieder auf halbnahe – halbnahe im Wohnzimmer in leichter Obersicht – jump cut auf nahe	Deutsch	Nebengeräusche in der Wohnung	<p>Foto: Wildan mit Schultüte Wir, die erste Generation haben für euch vielen Türkenkinder den Weg geebnet“ –guter Eindruck wichtig – deutsch – unterschiedliche s Notensystem – Eltern nicht begriffen – nur arbeiten wichtig – „kleiner Sozialarbeiter für alle Türken in der Umgebung“</p>
----	-------------	--------------------------------	--------	---	---	---------	-------------------------------	---

18	33:58-37:16	Museum „Harem“ in Istanbul, Tag Higmets Wohnung	Passanten, Higmat, Higmets Frau und Kind, Fatihs Stimme	Wir sehen Higmat bei seiner Arbeit als Fremdenführer im Harem (= Museum). In seiner Wohnung erzählt er, dass er als 16jähriger aus Deutschland in die Türkei übersiedelt ist. Damals konnte er kaum Türkisch, „ich habe Türkisch gesprochen, wie ein deutscher Türke, jetzt spreche ich Türkisch wie ein Türke“ und es war eine Umstellung „vom Pferd auf den Esel“. Er hatte große Schwierigkeiten, sich einzuleben. Mittlerweile spricht er seiner Meinung nach nicht mehr gut Deutsch, er hält auch die Führungen immer auf Englisch. Er mag deutsche Türken nicht, die in der Türkei Deutsch reden. Mittlerweile ist er verheiratet und erwartet sein zweites Kind. Seine Frau hat er auf einer Hochzeit (ihm fällt das deutsche Wort nicht ein) kennen gelernt, dann mit ihr telefoniert, und schließlich geheiratet.	Halbnah auf Gebäudeeingang – Schwenk auf Beschriftung: „Harem“ (= Museum) – Kamera fährt von der seitlichen Totale im Museumsraum halbnah auf Higmat, Hintergrund leicht unscharf – Kamera fährt halbnah eine 270°-Drehung um ihn – Schnitt frontal auf sein halbnahes Gesicht, im Hintergrund Touristen – halbnaher two shot auf ihn und seinen Sohn in seiner Wohnung, starre Kamera – halbnah seitlich aus leichter Untersicht auf Higmat – leichter Schwenk – three shot auf Familie	Deutsch Englisch mit türkischem Akzent Deutsch mit Akzent	Fatih beschreibt aus dem Off, O-Ton fadet aus, wird von Higmat auf Deutsch überlappt Fatihs Stimme aus dem Off	Deutsch türkisch, deutsche Türken, eigene Sprache und das Verhältnis dazu, Touristenführer englisch Umstellung Esel – Pferd (Türkei/Deutschland) – zurück in der Türkei „über einen Witz erst einen Tag später gelacht“ – spricht jetzt „türkisch wie ein Türke“, damals nur wie „ein deutscher Türke türkisch“ sprechen
----	-------------	---	---	--	--	--	---	---



19	37:16-38:34	Istanbul, Wildans Wohnung, Tag	Wildans Stimme, Fatih's Stimme	Wir sehen ein Fotoalbum aus der Kindheit in Deutschland. Wieder fällt der Weihnachtsbaum auf, Wildan kommentiert das: „Wir sind mit der Kultur aufgewachsen! Das kann man nicht verdrängen. Ich meine, ich brauch mein Hamburg.“. Als Fatih zur Welt kam, wohnte Cem bei Wildans Eltern passte Wildan auf ihn auf, und jedes Jahr fahren sie mit dem Auto in die Türkei. Wildans Großvater kam einmal nach Deutschland, um seine Kinder und Enkel zu besuchen. Es folgen noch einige Fotos von Verwandten.	Detail auf Fotoalbum, mit Seiten umblättern –Wechsel von kompletter Seite Fotoalbum auf Detail einzelner Fotos – Schnitt: Fatih und Wildan nah von hinten, zwischen ihren Schultern durch auf einen weiteren Ausschnitt des Albums (inkl. ein bisschen Umgebung) gefilmt – Schnitt auf Bilddetail	Deutsch	Fatih's und Wildans Stimmen aus dem Hintergrund Überlappung von Wildans Stimme in folgende Szene	Fotos: Higmat einjährig im Gras, Familie bei Auto stehend, bei einer Picknickstelle bei der alljährlichen Reise in die Türkei, Großvater, Wildan mit Higmat und Cem, vorm Christbaum, Onkel Viktor mit HSV-T-Shirt, Hochzeitsbild Onkel Yunus W: „Wir sind wirklich mit der Kultur aufgewachsen“
----	-------------	--------------------------------	--------------------------------	--	--	---------	---	---

20	38:34-42:14	Istanbul, Wohnung von Onkel Yunus, auf der Straße, Tag	Onkel Yunus, seine Frau Bilsen, Fatih Akin	Akin trifft auf der Straße bei einem LKW auf Onkel Yunus. Yunus ist der mittlere Bruder zwischen Akins Vater als Ältestem und einem anderen Onkel, der wieder in Filyos lebt, woher die Familie Akin stammt. Yunus hatte 15 Jahre in Deutschland gelebt und dann wieder zurückgekehrt, was Tante Bilsen nicht wollte, sie wäre nach 10 Jahren Aufenthalt gerne in Deutschland geblieben. Yunus musste seine Arbeitsgenehmigung aber ablaufen lassen, da er sonst in der Türkei nicht hätte arbeiten dürfen. Wieder zurück hatte der Onkel zuerst eine Reinigungsfirma, dann ein Catering und daraufhin einen Autohandel gegründet, was alles nicht gut funktionierte, da ihm die Türkei mit ihrem System über die Zeit in Deutschland fremd geworden war – um sich in der Türkei wieder rück zu integrieren, habe es die gleiche Zeit gedauert, die er in Deutschland war. Und erst als er pleite war, hatte er das System begriffen – Wäre er mit heutigem Wissen aus Deutschland in die Türkei zurückgekehrt, wäre er heute ein reicher Mann.	Halbnahe Einstellung auf Onkel Yunus in einer LKW-Tür stehend – kurze halbnahe Kamerafahrt (begleitet Personen von hinten) zu Wohnungseingang – Handkamera, halbnahe bei Begrüßung – seitlich aus leichter Untersicht halbnahe two shot auf Fatih und Yunus vorm Fenster – Zoom hin auf Onkel – Schnitt auf Beistelltisch mit Häkeldecke, Hochzeitsfoto, Söhnen (ß) in Militärkleidung, eine Schale Pot pourrie – wieder auf Onkel, Zoom hin auf sehr nahe Einstellung – Schnitt halbnahe auf Onkel und Tante im two shot auf Wohnzimmercouch vor der Wand, starre Einstellung – Zoom hin auf Tante – Onkel und Fatih halbtotale im Wohnzimmer stehend, leichtes Mitschwenken und Heranzoomen zu Onkel (über rosa Kunstrosen in Kristallvase als Detail am Tisch), leicht aus Untersicht auf die Personen im two shot – seitlich nah over shoulder Onkel auf Fatih, Gegenlicht durch Fenster im Hintergrund – Onkel/Tante wieder auf Couch halbnahe – zoomt ein wenig weg	türkisch	O-Ton reduziert Fatih übersetzt Yunus und Bilsen	„Wie is Hamburg?“ (Y -> F) – „F: „Das weiß ich gar nicht, das kann ich nicht sagen.“ Yunus: April 69 – 1984 Tante, die nicht zurück wollte nach Istanbul nach 10 Jahren Deutschland – Onkel: „Wenn du in Deutschland 10, 15 Jahre lebst, dann brauchst du 10, 15 Jahre hier, um diese Lücke wieder aufzufüllen, um wieder ein Türke zu sein.“  Y: „man nennt euch Ausländer“ (dort in Deutschland)- zu Fatih
----	-------------	--	--	---	---	----------	--	--

21	42:14-45:02	Türkei, die Fahrt mit einem kleinen Bus von Istanbul nach Filyos, Schwarzmeerküste, Tag	Fatih Akin, die Crew des Filmteams, diverse Menschen, die ihre Kamera passieren	Nach einer Montage, die den Weg, den die Crew von Istanbul nach Filyos zurücklegt, in vielen bunten Bildern zeigt, ist Akin am Strand zu sehen. Er erzählt von seinem Vater, der hier früher als Fischer gearbeitet hat und von seinen eigenen Impressionen, die dieser Ort, den er aus seiner Kindheit kennt, in ihm hervorruft. So vermisst er z.B. die vielen Fischerboote, die früher hier waren und heute weg sind. Bei einem Blick ins Landesinnere erinnert er sich an einen Platz, an der er früher immer Fußball spielte. Es ist ersichtlich, dass er sich an viele Momente erinnert. Dann verkündet er, dass sie nun zu seinem Onkel schauen. (inhaltliche Überleitung)	Malerische Totale von Filyos im Standbild – dann Montage aus unterschiedlichen Eindrücken ihrer Fahrt nach und Ankunft in Filyos: Umgebung, Szenen, Details: Busfahrer, Filmteam in Bus, Kuh auf Straße, Blick aus dem Fenster auf Landschaft, Dörfer, Ankunft Filyos mit kurzem totalem Standbild, Fischerboot am Meer, Schriftzug Filyos, beim Friseur, Menschen auf der Straße, immer wieder Überblendungen auf Straßenkarte, die ihren Weg zeigt, den sie zurücklegen... - Kamera schwenkt parallel zu Fatih's Gehen halbtotale mit – fährt hinter Akin und begleitet seinen Weg so – Totale vom Strand, Akin's nahes Profil in der rechten unteren Bildhälfte – Kamera schwenkt auf Szenerie, Fatih nun nicht mehr im Bild und aufs Meer hinaus – wieder auf Fatih nah, 360°-Fahrt um ihn herum (-> wie die Blicke, die er wirft) – er angeschnitten im Bild, ins Landesinnere zeigend, Kamera, die mit seiner Hand mitschwenkt – Schwenk zurück auf sein Gesicht und Fahrt mit ihm mit bei seinem in Bewegung setzen.	deutsch	Montage untermalt von „Going back to my roots“ – Odyssey - (Musikstück/ Discoklassiker) – bei Ankunft am Strand in Filyos fadet Musik aus und Akin's Stimme (mit ihm als Protagonist) tritt in den Vordergrund  Wellenrauschen	Akin's Reflexionen über das Dorf, wie es früher war
----	-------------	---	---	---	---	---------	--	---

22	45:02-52:28	Auf der Straße, Weg zu Akins jüngstem Onkel, dessen Zuhause, vor dem Haus einer anderen Tante, am Strand, am Fischerboot auf dem Meer, Friedhof, Tag	Fatih Akin, sein jüngster Onkel Necat und dessen Familie (z.B. Tante Hatice), weitere div. Verwandte (Schwester des Vaters...)	Fatih nimmt den Weg zu seinen Verwandten, trifft ein paar andere Verwandte auf der Straße und zeigt stolz auf das Haus, in dem sein Vater geboren wurde. Dann verweist er auf das Haus seiner Tante und besucht diese, sie meint, dass sie hätte feigen sollen. Sie und ihr Sohn fragen, was Fatih hier eigentlich macht, er erzählt ihnen über seinen Dokumentarfilm. Dann schaut Fatih bei seiner Tante Hatice und Onkel Necat vorbei. Necat erkundigt sich nach den in Deutschland lebenden Verwandten und erzählt von seinem Sohn, der gerade beim Bund (Heer) ist. Necat erzählt über seine Migrationserfahrung (Deutschland, Holland, England, Dänemark, Österreich) und dass er dann zurückgekehrt ist und auf Anraten von Akins Vater geheiratet hat: „dann hab ich geheiratet, hab gearbeitet und wurd' Rentner“. Bei diesem Gespräch befinden sie sich, mittlerweile am späten Nachmittag, am Weg zum Strand. „Ich hab's nie bereut, hier geblieben zu sein“, weil er sein heutiges Leben nicht hätte. Er schätzt es sehr, im Sommer aufs Meer rauszufahren und zu fischen. Dabei schaltet er ab. (Diese Gedanken spricht er, während eine Szene vom Fischen zwischengeschnitten ist) Zurück im Haus erfährt Fatih auf die Frage, wie seine Großeltern nach Filyos gekommen sind, dass deren Eltern gegen deren Heirat waren und daher durchgebrannt sind. Filyos war damals das Arbeitszentrum der Region und das Fischen wurde sehr populär. Dann unternehmen Fatih und Necat einen wortlosen Spaziergang zum Grab ihrer Familien: 2 Grabsteine auf einer Lichtung. (inhaltliche Überleitung!)	Kamerafahrt leicht seitlich von hinten mit Fatih mit, halbnah – Begrüßungsszene mit diversen Verwandten auf der Straße mit Handkamera, halbnah – Kamerafahrt von hinten auf Fatih durch Häuserzeile durch – Zoom/Schwenk Stiegen mit ihm hoch – Handkamera Begrüßungsszene in Tür halbnah three-shot Fatih/Tante/Cousin – naher Schwenk/Zoom auf Tante hin – Handkamera Stiegen runter mit Tante – halbtotale auf Cousin mit Hund, Fatih angeschnitten links im Bild – Halbtotale im Esszimmer anderer Tante, leichte Schwenks-Kamerafahrt mit Zoom zu Begrüßung Onkel – halbtotale two shot auf Fatih und Onkel auf Wohnzimmer Couch – Schnitt auf Cousin – wieder Schwenk zu Fatih und Necat – Detail Foto von Sohn – Schwenk mit Onkel zu läutendem Telefon 2x und zurück, leichte Untersicht – verbleibt dann kurz auf Cousine – Necat/Fatih auf Couch halbtotale, mit ranzoomen an Onkel halbnah – wieder ein wenig weg, sodass auch Fatih wieder im Bild – Fatih/Onkel/Tante auf Straße begleitende Kamerafahrt von vorne – Onkel links im Bild, der übers Meer schaut – halbtotale auf Strand/Meer – Zwischenschnitt Fischerboot, total im Meer – Detail Gischt bei Bootsrand – halbtotale in fahrendem Fischerboot – Schnitte halbtotale auf Fischertätigkeit am Boot – halbnah auf gefangenen Fisch – halbnah Kamerafahrt zurück am Weg ins Haus, gefilmt über die untere Körperhälfte (über die Beine und den Fisch in den Händen) – Halbtotale Wohnzimmer, leichte Schwenke über die Personen, bleibt nah an Necat – Foto – starr, total auf Necat und Fatih einen Weg entlang, Kamerafahrt näher ran – Detail Grabsteine der Familie Akin	Türkisch, deutsch	O-Ton reduziert Fatih übersetzt die Passagen der Türkisch-sprechenden  Nebengeräusche  2maliges Telefonklingeln (Anruf für Cousine, als Onkel abhebt, wird beim 1. Mal aufgelegt)  Meeresrauschen  Vogelzwitschern  Türkans Stimme setzt schon am Ende dieser Sequenz ein - Überlappung	Fatih zeigt stolz auf Haus in dem sein Vater geboren wurde  Necat ging 74 nach Deutschland, war aber auch in Dänemark und Österreich („Österreich, ist wie das Paradies“) – Holland und England: „Zug abgefahren“ – wegen Prügelei mit anderen Türken in Diskothek (24 jährig)  Foto: Necat und seine Frau in Filyos vor dem Haus
----	-------------	--	--	--	---	-------------------	--	---

23	52:28-52:37	Istanbul, Wohnung von Onkel Viktor und Tante Türkan, Tag	Tante Türkan	Türkan erzählt, dass, hätte sie die Wahl, sie lieber in Deutschland sterben würde, weil dort die Friedhöfe gepflegter sind.	(halb)nah, leicht seitlich auf Türkan im Wohnzimmer starr	türkisch	O-Ton reduziert Fatih übersetzt, ansonsten keine auditiven Elemente	
24	52:37-53:25	Istanbul, Wildans Wohnung, Tag	Wildan	Wildan meint, dass sie, ihre Eltern und Verwandten und überhaupt jene, die zurückgekehrt sind, ein dauerhaftes Visum für Deutschland haben sollte, um die Möglichkeit zu haben Freunde oder alte Plätze zu besuchen. „Die wichtigsten Jahre meines Lebens, meine ganze Kindheit und Jugend, haben sich dort abgespielt. Das kannst du nicht so einfach wegradieren.“ Sie verweist auch auf ihre Mutter, die den Zeitraum zwischen 26 und 40 Jahren in Deutschland verbracht hat: „das waren die besten Jahre ihres Lebens – und sie bekommt kein Visum“. Wildan findet dies „albern und traurig“.	(halb)nah, leicht seitlich auf Wildan im Wohnzimmer, zu Beginn ein leichter Schwenk mit ihrer Bewegung mit, dann starr	deutsch	Keine auditiven Elemente	
25	53:25-54:11	Istanbul, Higmets Wohnung, Tag	Higmet, sein Sohn in der Spiegelung	Higmet überlegt, wie sein Leben wäre, wäre er jetzt in Deutschland und er erzählt auch, dass er kürzlich mit Cem über seinen Wunsch wieder nach Deutschland zu gehen, gesprochen hat. Er hat mit dem „dummen Gedanken“ gespielt, heimlich auf ein Passagierschiff zu gehen und so nach Europa zu fahren. „Wenn ich nicht verheiratet wär, dann würd' ich bestimmt alles machen, um nach Europa, nach Deutschland oder so, zu gehen.“	halbnah, leicht seitlich auf Higmet im Wohnzimmer starr – dann naher Zoom auf sein Gesicht	Deutsch mit Akzent	Keine auditiven Elemente	
26	54:11-54:39	Istanbul, Wildans Wohnung, Tag	Wildan, Fatih	Wildan fragt Fatih, ob er, der nun auf dem Papier ja Deutscher ist, vorhat, eines Tages in der Türkei zu leben. Fatih äußert in seiner Antwort, dass er nicht wisse, ob das etwas damit zu tun hat, dass er in Hamburg geboren ist, aber dies sei nun sein Zuhause geworden. Dieses ewige ‚wo gehör ich eigentlich hin‘ gebe es bei ihm gar nicht.	(halb)nah, leicht seitlich auf Wildan im Wohnzimmer, starr – Schnitt auf Fatih's Profil, nah, starr	Deutsch	Auto-, Hup-Geräusche einer entfernten Straße	

27	54:39-55:19	Istanbul, Wohnung von Onkel Yunus, auf der Straße, Tag	Onkel Yunus, seine Frau Bilsen	Yunus weist Fatih darauf hin, dass seine Kinder in der Grundschule die Erfahrung machen werden, dass sie von ein, zwei Deutschen als Ausländer beschimpft werden: „Dein Kind wird irgendeine Unterdrückung spüren! ... Das is halt so der Nachteil“ Auch wenn Akin von sich sagen wird, dass er Deutscher ist, werden andere ihn alleine seines Namens wegen als Ausländer abstempeln.	halbnah auf Onkel und Tante im two shot auf Wohnzimmercouch vor der Wand, starre Einstellung	Türkisch – seinen letzten Satz äußert der Onkel in Deutsch mit starkem Akzent	O-Ton reduziert Fatih übersetzt, ansonsten keine auditiven Elemente – außer einem „mhm“ Akins aus dem Off	Deutsche Aussage von Yunus: „Erzähl mir keine Märchen, Mensch. Du bist ja Akin. Du bist Türke. Ne, so ist das.“
28	55:19-55:57	Hamburg, in Adams Lokal, Tag	Adam, ein Mädchen (seine Freundin?) im Hintergrund	Adam reflektiert darüber, dass er nicht sagen kann, dass er sich sehr deutsch fühlt. Er fühlt sich eher als Hamburger und dies sagt er auch, wenn ihn Leute fragen, woher er kommt. Innerlich fühlt er sich ziemlich griechisch – er hat griechische Sehnsüchte und er denkt und träumt auf griechisch, nicht von der Sprache, aber von den Gefühlen heraus.	Halbnahe Einstellung auf Adam stehend in seinem Lokal, leichtes Mitschwenken der Kamera	deutsch	Nebengeräusche von der Straße draußen, eingeworfene Frage Fatih's aus dem Off	
29	55:57-56:17	Hamburg, Spielplatz, Tag	Cem, Fatih als Sprecher	Fatih fragt seinen Bruder, ob dieser glaubt dass ihre Eltern („Mami und Papi“) für immer in die Türkei zurückgehen werden. Sein Bruder antwortet, dass er das nicht glaubt, da sie die deutsche Staatsbürgerschaft haben und sie so an Deutschland gebunden sind und sich auch gebunden fühlen, dass er aber glaubt, dass es gut ist, die kalten Tage in der Türkei zu verbringen und immer wieder bei den Jungs (=ihnen) vorbeizuschauen und wie es ihnen so geht.	Cem halbnah, starr im Bild, im Hintergrund der Spielplatz	deutsch	Straße, Vogelzwitschern Frage Fatih's aus dem Off	
30	56:17-57:03	Hamburg, in Adams Lokal, Tag	Fatih, Cem, diverse Gäste des Lokals, Musiker	Im Armas Lokal singt eine Sängerin, begleitet von zwei Gitarristen, ein spanisches Lied. Viele Gäste unterschiedlichster Herkünfte, darunter Fatih und Cem sowie Adam und seine Freundin, sind beim Feiern und in ihrer guten Unterhaltung zu sehen.	Beginnt mit halbnah auf Musiker – Schwenke und Schnitte, zumeist halbtot, über die einzelnen Gäste, ein Schwenk z.B. über Fatih und Cem an einem Tisch. Am Ende der Sequenz wieder halbnahe Einstellung auf die Musiker.	Kein Reden	Spanisches Lied (live), Gemurmel der Gäste, Gläserklingen Worte von Mustafa Akin, die sich schon über das Ende dieser Sequenz legen - Überlappung	

31	57:03-57:44	Hamburg, Wohnung von Fatih Akins Eltern, Tag	Fatih Akins Eltern	Mustafa zitiert ein türkisches Sprichwort, das besagt, dass sie (= die Türken) im Flugzeug auf einem Stuhl übergekommen sind, zurückgehen werden sie in einem Sarg. (Lebendig herkommen, tot übergehen). Akins Mutter spricht von der Sehnsucht, die sie immer nach ihrer Heimat haben, die sie aber stillen, indem sie in den Ferien immer rüber fliegen: „In drei Stunden sind wir dort. Ist gar nicht so weit. Jetzt ist gar nicht so weit.“	Nahe, starre, leicht seitliche Einstellung auf Akins Vater im Wohnzimmer - Schnitt: Nahe, starre, leicht seitliche Einstellung auf Akins Mutter	Deutsch mit Akzent	Überlappung	
Abspann	57:44-58:40	Schwarzmeer küste, Strand von Filyos, Sonnenuntergang		Standbild vom Strand von Filyos. Das Meer bewegt sich in leichten Wellen, die Sonne „fällt“ am Horizont gerade ins Meer, ein Fischerboot liegt an der Grenze zwischen Meer und Sand dominant im Vordergrund	Einstellung auf die Szenerie in der Halbtotale, das Fischerboot in leichtem Gegenlicht – dann Produktionsinformationen, die von unten nach oben durch das Bild laufen – am Ende fade to black	Kein Reden	Meeresrauschen, Musikstück: „Where are you today, do you know your way....“	





## **Zusammenfassung // Abstract**

Mitte der 1950er Jahre beginnt die nach Deutschland einsetzende, auf arbeitsmarktpolitischen und ökonomischen Gründen basierende Gastarbeitermigration. Die sehr offensive Anwerbung fremdländischer Arbeitnehmer fällt in die Ära des Wiederaufbaus. Während diese Anwerbung in den ersten Jahren politisch unreglementiert stattfindet und die mögliche Auswirkung, dass diese Menschen vielleicht bleiben und nicht nur am Arbeits-, sondern auch am gesellschaftlichen Leben teilnehmen könnten, werden nicht angedacht. Versäumnisse in der Migrationspolitik, die damals noch mangels Weitblick unter das Ressort der Arbeitsmarktpolitik fiel, sind somit mit ausschlaggebend für die weitere Entwicklung in den Folgephasen dieser Politik. Die heutigen, nicht nur politischen, sondern auch kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen wie gesellschaftlichen Probleme des nunmehrigen Einwanderungslandes Deutschland fußen bereits in der Zeit der Anwerbephase. Diese Entwicklung wird in einem ersten großen theoretischen Abriss ausführlich dargestellt.

Parallel dazu wird die deutsche Filmgeschichte seit der Nachkriegszeit beleuchtet, die besonders in den ersten eineinhalb Jahrzehnten nach dem Krieg nicht in der Lage ist, sich zu erneuern. Während in anderen europäischen Ländern neue filmische Wege eingeschlagen werden, zum Beispiel über die französische „Nouvelle Vague“ oder den italienischen „Neorealismus“, bleibt das deutsche Kino bis auf nur wenige Ausnahmen in ihren „Verdrängungsfilmern“ einer Blut- und Bodenideologie verhaftet. Erst das „Oberhausener Manifest“ Anfang der 1960er Jahre läutet die Abkehr von diesen Filmen ein und schafft Impulse für einen neuen Spielfilm. In den 1980er Jahren schlittert das Kino erneut in eine Krise der Bedeutungslosigkeit, das gegenwärtige deutsche Filmschaffen hat es hingegen erreicht, mit einigen Produktionen auch international wieder Anerkennung zu erlangen. Nicht ausschließlich, aber doch augenfällig sind dafür unter anderem die Kinder der ehemaligen Gastarbeiter verantwortlich. Stellte Anfang der 1970er Jahre Rainer Werner Fassbinder als einer der ersten das Schicksal von Einwanderern ins Zentrum einer filmischen Handlung, so ist es heute die zweite oder dritte Generation von Migranten, die abseits von einem „Betroffenheitskino“ aus einer völlig anderen Sicht heraus Geschichten erzählen, die sich von der Masse abheben und das deutsche Filmschaffen maßgeblich positiv befruchten. Wenngleich es sich beim Begriff des „deutsch-türkischen Kinos“ nach

wie vor um einen Hilfsterminus handelt, kann diese als eine der dominantesten und auch international bedeutsamsten Strömungen des deutschen Gegenwartskinos betrachtet werden.

Im empirischen Teil wird mittels Filmanalyse herausgearbeitet, wie in den unterschiedlichen Genres Melodram, Komödie und Dokumentarfilm inter- bzw. transkulturelle Motive im deutsch-türkischen Film verarbeitet werden. Neben dem Blick auf die dramaturgischen wie gestalterischen Merkmale stehen besonders die handlungsleitenden Themen und die Zeichnung der Figuren im Erkenntnisinteresse wie auch ihre Repräsentation im real gesellschaftspolitischen Kontext.

The migration of foreign workers to Germany started in the mid 1950s and was due to the economic situation and labour market of this era of reconstruction. Germany tried to recruit foreign employees offensively, the procedure of which remained uncontrolled from a political point of view in the first years. The option that foreigners could not only participate in working life, but also become part of social life was not considered. The shortcomings in migration politics, which were due to a lack of vision, were most influential for the development of this political style in the following periods. Today's political, cultural, social and economic problems of Germany, country of immigration, already began in this period of recruitment. The development of these problems will be outlined in the first part of this thesis.

At the same time the history of German film since the Second World War will be investigated. While in other European countries film developed in new ways such as "Nouvelle Vague" in France or "Neorealism" in Italy, German film resisted change in the first one and a half decades and remained, with few exceptions, attracted to films with an easy theme and a simple, conservative, slightly propagandist structure.

It was not until the beginning of the 1960s and the "Oberhausen Manifesto" when German cinema experienced new impulses for a new feature film. While German cinema went through a period of insignificance again in the 1980s, contemporary German film managed to regain recognition also internationally with some productions. Although not exclusively, major responsibility for this success can be accredited to the children of former foreign workers. In the early 1970s it was Rainer Werner Fassbinder who was one of the first to portray the fate of migrants in films. Today it is the second and third generation of

migrants who tell stories from totally different points of view not focusing on their sad destinies. This had a positive influence on German film production.

Even if the expression “German-Turkish” cinema can only be considered as terminology to be improved, this current trend has become one of the most dominant and internationally relevant movements of contemporary German cinema. In the empirical part of this thesis it will be analysed how inter-and cross-cultural themes are used in German-Turkish films of the genres melodrama, comedy and documentary. The main themes, the portrayal of the central characters and their representation in a real socio-political context as well as the dramaturgical and artistic features will be investigated in a film analysis.

# Lebenslauf

## PERSÖNLICHE DATEN

Name: Martina HARTL  
Staatsbürgerschaft: Österreich  
Geburtsdatum: 17. September 1979  
Geburtsort: Linz, Österreich  
Eltern: Maria und Josef Hartl

## AUSBILDUNG

1986 -1990 Volksschule, 4040 Linz  
1990 -1998 Bundesgymnasium Georg von Peuerbach, 4040 Linz  
Juni 1998 Matura  
1998 – 2000 Studium der Rechtswissenschaften an der Johannes Kepler  
Universität Linz  
Au-pair-Aufenthalt in Frankreich  
2000 - 2009 Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaften  
und einer Fächerkombination aus Politikwissenschaften und  
Geschichte an der Universität Wien  
2000 – 2009 weitere belegte Studienrichtungen: Germanistik mit Schwerpunkt  
auf Deutsch als Fremdsprache, Skandinavistik  
2001-2003 Zertifikatslehrgang für Fotografie an der künstlerischen  
Volkshochschule in Wien 9  
2003 Grundkurs Print der OÖ Journalistenakademie  
seit 2007 Besuch der Prager Fotoschule Österreich – Lehrgang für  
künstlerische und angewandte Fotografie in Kefermarkt,  
Oberösterreich

## **BERUFLICHE ERFAHRUNGEN**

- 1996 - 2004 Ferialpraktika bei der Bezirkshauptmannschaft Linz-Land und nebenberufliche Tätigkeiten als Betreuerin des Animationsbereiches im Hollywood Megaplex Kinocenter in Linz/Leonding, Geldtransporteurin bei Securitas Linz, Verkaufstätigkeit auf diversen Christkindlmärkten in Wien, Fotoreporterin bei Vienna Online, Volleyballtrainerin in einem Jugendzentrum, Promotionstätigkeiten für die Agenturen I.T.S. und MC Marketing sowie für Agrarmarkt Austria, Betreuung eines Ärztekongresses auf Mallorca
- 2005 Dreimonatiges Praktikum bei „IQ Style“
- 1999-2009 zahlreiche Einsätze für die Fa. Eventcompany – Munaretto Veranstaltungs-GmbH.: projektbezogene Kinderbetreuung und -animation: selbstständige Veranstaltungsabwicklung österreich- und deutschlandweit in Teamleiterfunktion
- 2007 zusätzliche Mitarbeit im Marketing der Fa. Eventcompany
- 2008-2009 Aufbau der PR-Abteilung der t-hoch-n ZIVILTECHNIKER GmbH – Öffentlichkeitsarbeit, Betreuung der Website, administrative Aufgaben, Architekturfotografie