



# AFFECTIVE SOCIETIES

Hauke Lehmann

## Die Produktion des „deutsch-türkischen Kinos“

Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in LOLA + BILIDIKID (1998) und Tiger – Die Kralle von Kreuzberg (2006)

SFB 1171 Working Paper 01 / 17

Berlin 2017 – ISSN 2509-3827

**SFB *Affective Societies* – Working Papers**

Die Working Papers werden herausgegeben von dem an der Freien Universität Berlin angesiedelten Sonderforschungsbereich 1171 *Affective Societies – Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten* und sind auf der Website des SFB sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

**[www.sfb-affective-societies.de](http://www.sfb-affective-societies.de) und <http://edocs.fu-berlin.de>**

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den SFB-Vorstand. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin/der Autor dem Sonderforschungsbereich ein nicht-exklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Website des SFB 1171 sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autorinnen und Autoren. Die Veröffentlichung eines Beitrages als Preprint in den Working Papers ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor/innen.

*Zitationsangabe für diesen Beitrag*

Lehmann, Hauke. (2016). Die Produktion des „deutsch-türkischen Kinos“. Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in LOLA + BILIDIKID (1998) und Tiger – Die Krallen von Kreuzberg (2006). *Working Paper SFB 1171 Affective Societies 01/17*.

Static URL: [http://edocs.fu-berlin.de/docs/receive/FUDOCS\\_series\\_000000000562](http://edocs.fu-berlin.de/docs/receive/FUDOCS_series_000000000562)

Working Paper ISSN 2509-3827

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Sonderforschungsbereich 1171  
Affective Societies  
Freie Universität Berlin  
Habelschwerdter Allee 45  
14195 Berlin

E-Mail: [office@sfb1171.de](mailto:office@sfb1171.de)

**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft

# **Die Produktion des „deutsch-türkischen Kinos“.**

## **Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in LOLA + BILIDIKID (1998) und Tiger – Die Kralle von Kreuzberg (2006)**

### **1 Einleitung**

Man erwäge für einen Moment folgende Prämisse: „Es gibt kein deutsch-türkisches Kino.“ Müsste man von dieser Prämisse ausgehen, was finge man an mit Filmen wie 40 M<sup>2</sup> DEUTSCHLAND (Tevfik Başer, D 1985), KURZ UND SCHMERZLOS (Fatih Akin, D 1998) oder ABGEBRANNT (Verena S. Freytag, D 2011)? Oder, anders gefragt: was bedeutet das „wie“ in diesem Satz, wenn man von Filmen „wie“ den genannten spricht? Aus welchem Grund fasst man diese und andere Filme unter der Rubrik „deutsch-türkisches Kino“ zusammen?

Auf den ersten Blick scheint es dafür zwei Rechtfertigungen zu geben. Ich möchte zunächst zeigen, dass beide Rechtfertigungen nicht ausreichen und daraufhin eine andere Antwort auf diese Frage vorstellen, die ich im Verlauf des Aufsatzes entfalten werde.

### **2 Migrationsdiskurs und Medienproduktion**

Die erste Rechtfertigung für die Rede von einem deutsch-türkischen Kino ist einfach und ebenso leicht zu widerlegen: man rechnet die Filme einem deutsch-türkischen Kino zu, weil auf der Produktionsseite eine Vermischung deutscher und türkischer Ethnizität, bzw. Nationalität vorliegt: türkische oder türkischstämmige Filmemacher\_innen drehen in Deutschland oder mit deutschen Kapital Filme. Diese Definition ist offensichtlich nicht haltbar, weil sie ein hegemoniales Verständnis von Türkisch-Sein impliziert. Nicht zuletzt mit Blick auf die Filme kurdischstämmiger Filmemacher\_innen – z. B. AUSLANDSTOURNEE (Ayşe Polat, D 2000) oder KLEINE FREIHEIT (Yüksel Yavuz, D 2003) – führt dies in große Probleme. Von den Filmen deutscher Filmemacher\_innen – z. B. KANAK ATTACK (Lars Becker, D 2000) oder KNALLHART (Detlev Buck, D 2006) – müsste man bei einer solchen Definition zur Gänze absehen.

Die andere Rechtfertigung ist erstens komplizierter, zweitens weiter verbreitet und drittens folgenreicher, sowohl in theoretischer als auch in historiografischer Hinsicht. Sie lautet etwa so: die genannten Filme beschreiben oder verhandeln in ihren Plots und Narrativen die Situation

in Deutschland lebender Türk\_innen bzw. von Personen mit türkischem „Migrationshintergrund“. Die Unhaltbarkeit dieser Definition ist weniger offensichtlich, da die Bestimmung zumindest in einem weiten Sinne auf alle Medienformate zutrifft, die in diesem Aufsatz zur Sprache kommen werden.

Die Schwierigkeit liegt hier auf einer theoretischen Ebene. Eine solche Bestimmung setzt nämlich voraus, dass diese Filme eine unterstellte deutsch-türkische Lebensrealität repräsentieren. Dies unterstellt zugleich, es gebe überhaupt ein gesichertes, nicht medialisiertes Wissen darüber, was es mit dieser „Lebensrealität“ auf sich habe. Diese – oft unausgesprochene – Voraussetzung manifestiert sich in der Forschungsdebatte in Form zweier zentraler Thesen. Die erste These betrifft die Politik der Identität: Ihr zufolge ist die politische Bedeutung deutsch-türkischer Medienprodukte daran zu bestimmen, wie sie die Darstellung von Figuren in ihren psychologischen, biografischen oder ethnischen Zuschreibungen organisieren (vgl. die Kritik von Abel 2012). Die zweite These betrifft die Geschichte des deutsch-türkischen Films. Dieser habe sich vom Ausdruck einer für die 1970er und 1980er Jahre charakteristischen „Mitleidskultur“ (Göktürk 2000) seit den 1990er Jahren zu einem Kino entwickelt, welches offensiv ein Vergnügen an „Hybridität“ betone (Burns 2007). Mit Fatih Akıns Kinoerfolg *GEGEN DIE WAND* (D 2004) habe der deutsch-türkische Film daraufhin ein neues, selbstbewussteres Selbstverständnis erlangt, das sich nicht mehr auf die Stellvertretung sozialer Fragestellungen habe einengen lassen (Ezli 2009). Wie politisch progressiv demgegenüber die jüngere Medienproduktion einzuschätzen ist, wird kontrovers diskutiert (Burns 2007; Peterson 2012).

Insgesamt zeigt der Forschungsstand – ablesbar an dieser kanonischen Version der Geschichte des deutsch-türkischen Kinos – eine klare Tendenz zur normativen Bewertung: die Filme werden als Abbilder sozialer bzw. diskursiver Realität gelesen, so als verhandelten sie unmittelbar auf der Darstellungsebene Fragen des alltäglichen Zusammenlebens ihrer Zuschauer\_innen. Auf dieser Grundlage werden die Filme daran gemessen, inwieweit sie dem Ideal einer angemessenen Repräsentation der gesellschaftlichen Wirklichkeit deutsch-türkischer Sozialbeziehungen entsprechen.

Es fehlt vielen der gegenwärtig diskutierten Ansätze ein theoretisches Bewusstsein dafür, dass wir, wenn wir auf der Darstellungsebene von Filmen sprechen, immer schon von *gesehenen* Filmen ausgehen. Der Vorgang dieses Sehens (und Hörens) bleibt zumeist ausgeblendet, bzw. fällt einem Wirkungsschematismus nach dem Muster von Reiz und Reaktion zum Opfer, welcher die Intention von Filmemacher\_innen in Form von politischen

Statements zu rekonstruieren versucht. Bezüglich solcher Statements ist weder geklärt, wie sie sich konstituieren, noch, wie sie sich dem Publikum vermitteln.

Wenn wir jedoch – im Einklang mit dem aktuellen Stand der Medientheorie – davon ausgehen, dass kinematografische Bilder weder Aussagen sind (Deleuze 1997, S. 210) noch auf ihre Inhalte reduziert werden können, sondern vielmehr selbst als Formen des Wahrnehmens und Denkens gelten müssen (vgl. McLuhan 1964), wie lassen sich dann die Bilder, von denen hier die Rede ist, auf die Debatten um Migration und Integration beziehen? Und: wie lassen sich die Bildinszenierungen selbst als Diskurs über und Teilhabe an Gemeinschaft analysieren? Von diesen beiden Fragen möchte ich im Folgenden ausgehen. Das programmatische Ziel des hier skizzierten Ansatzes besteht darin, das Verhältnis von Migrationsdiskurs und audiovisueller Medienproduktion theoretisch neu zu justieren. Die Rede vom „deutsch-türkischen Kino“ markiert präzise das Relais, über das beide miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die identitätsfixierende Verwendung des Begriffs ist daher eine eminent politische Frage, deren Grundlagen im Folgenden zu beleuchten sind.

Leitend ist dabei folgende Hypothese: Folgt man Rick Altman, so ließe sich das, was deutsch-türkisches Kino genannt wird, in einem noch zu entwickelnden Sinn als ein *Genre* verstehen – und zwar gerade nicht im Sinne eines Korpus, einer Ansammlung von Filmen:

A fundamental problem of genre studies stems from the ever-present desire for a stable and easily identifiable object of analysis. Ever simplifying, genre critics have simply borrowed an ontology, a methodology and an epistemology developed by critics of art and literature for other objects and other purposes, thereby reducing the notion of genre to a *corpus* of texts or to textual *structure*. We do better, I suggest, to treat genre as a complex situation, a concatenated series of events regularly repeated according to a recognizable pattern. For a genre to exist, a large number of texts must be produced, broadly distributed, exhibited to an extensive audience and received in a rather homogenous manner. Traditional genre criticism has tended to treat a single aspect of this process as representative of the whole situation. Yet no isolated part of this process actually *is* the genre; instead, the genre lies somewhere in the overall circulation of meaning constitutive of the process (Altman 1999, S. 84).

Das „deutsch-türkische Kino“ ist in der bisherigen Forschung ganz überwiegend in eben dem Sinne als ein Genre behandelt worden, den Altman hier ablehnt. Dieser Ansatz führt oft in die oben beschriebene Aporie eines repräsentationalen Bildverständnisses. Da der Genre-Ansatz

aber wiederum nur implizit vorausgesetzt worden ist, ist diese Herangehensweise nicht ausreichend problematisiert worden: die Eingangsfrage dieses Aufsatzes wurde nicht gestellt. Vor diesem Hintergrund ist mein Ziel in diesem Aufsatz klar definiert: angesichts der Fragwürdigkeit der diskutierten Definitionen des „deutsch-türkischen Kinos“ ist die generische Dimension der damit bezeichneten Filme in der „Zirkulation von Bedeutung“ herauszuarbeiten, welche die Filme untereinander und zu ihren Zuschauer\_innen ins Verhältnis setzt. Diesbezüglich füge ich jedoch drei Modifikationen hinzu: Erstens gehe ich über Altman hinaus, indem ich die Zirkulation als *audiovisuelle Modulation von Gemeinschaftsgefühlen* spezifiziere. Das heißt, die Filme erfüllen meiner Ansicht nach eine „affektorganisierende Funktion“ (Kappelhoff 2012, S. 44) für Umlauf und Wandel von Vorstellungen über Migration und Integration – Vorstellungen, aus denen sich ein Bild von Gesellschaft als Gemeinschaft erst zusammensetzt. In diesem Sinne sind „Filme über Migrant/innen in Deutschland“ *immer* auch Filme über Deutschland – unabhängig von den Intentionen der Filmemacher\_innen (vgl. Göktürk 2000, S. 344). Diese Konzeption impliziert zweitens eine Fokussierung auf Prozesse der *Affizierung*, welche jene Vorgänge der Bedeutungskonstitution grundieren, von denen Altman spricht. Drittens verstehe ich im Gegensatz zu Altman die Weise von Produktion, Distribution und Rezeption nicht als homogen, sondern als Konstruktion eines *geschichtlichen Erfahrungsraums*, der sich mit jedem Film und jedem Akt der Filmwahrnehmung als Netz von Verweisen, Rückbezügen und Umwertungen aufs Neue herstellt. Genre läuft in diesem Sinne nicht auf die Erfahrung des Immergleichen hinaus, sondern auf eine historische Verortung von Zuschauersubjekten (vgl. Kappelhoff und Grotkopp 2012, S. 33f.). Diese ist weder an präexistente Zuschreibungen von Nation und Kultur noch an Regeln oder Konventionen für den Bau oder die Unterscheidung von Genres gebunden. Die Frage lautet also nicht: was haben die Filme gemeinsam? Sondern: welche audiovisuellen Diskurse, welche historischen Erfahrungsräume bringen die Filme miteinander in Kontakt (bzw. in Konflikt), um ein Bild von Gemeinschaft herzustellen? *Welche Form von Gemeinsamkeit produzieren die Filme?* Es geht also um die Produktion des deutsch-türkischen Kinos in einem doppelten Sinne: wie wird das „deutsch-türkische Kino“ zu einem Genre? Und: was produziert dieses Genre?

Der erste Schritt meiner Argumentation besteht darin, das sich im konkreten Akt der Filmwahrnehmung konstituierende Verhältnis zwischen audiovisuellen Bildern und dem Publikum zu beschreiben. Hier möchte ich den oben erwähnten Akt des Sehens und Hörens in den Mittelpunkt stellen, der zumeist zugunsten einer Kritik des Dargestellten übersprungen wird. Auf Basis dieser Beschreibung ist jene Dimension audiovisueller Diskursivität in den

Blick zu nehmen, welche die Rede vom deutsch-türkischen Kino als Genre überhaupt rechtfertigt.

### **3 Das filmische Bild und die Aktivität des Publikums**

Das filmische Bewegungsbild, gebunden an seine Wahrnehmung durch ein Publikum, ist außerhalb seiner zeitlichen Entfaltung nicht zugänglich. Das heißt, strenggenommen existiert das filmische Bild nicht in einer objektivierbaren Form – weder als Text noch als Bild, verstanden im Sinne eines Artefakts. Es ist letztlich immer nur als zeitlich verfasster Prozess des Verkoppelns von Bewegungsbild und Zuschauer\_innenkörper vorhanden (vgl. Kappelhoff 2004, S. 156–172). Konzentriert man sich daher auf den Aspekt der Zeitlichkeit, so tritt all das an der Filmerfahrung hervor, was sich (noch) nicht als Zeichenrelation oder als Erzählung einem verstehenden Zuschauer\_innensubjekt zu erkennen gibt, kurz: all das, was (noch) nicht unter dem Regime der Repräsentation zu verorten ist. Film ist in dieser Perspektive nicht von dem Ereignis eines in Zuschauer\_innen sich verkörpernden Wahrnehmens, Fühlens und Denkens zu trennen; denn das filmische Bild ist nach Vivian Sobchack selbst ein Akt des Sehens und Hörens, der sich in den Körpern von Zuschauer\_innen, ihrem Sehen und Hören als eine „fremde Wahrnehmungsweise“ (Kappelhoff und Bakels 2011, S. 86) verwirklicht:

More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood (Sobchack 1992, S. 3f.).

Filme sind demnach etwas, das sich *ereignet*, und zwar im Zusammentreffen bewegter Bilder mit Zuschauer\_innen. Hier realisiert sich die von Altman konstatierte Prozessualität als zeitliche Entfaltung auf der Mikroebene konkreter Affektdramaturgien, das heißt, in Bezug auf eine Abfolge affektiver Intensitäten, die von Zuschauer\_innen beim Sehen und Hören eines Films unweigerlich durchlaufen werden (vgl. Kappelhoff 2008, S. 30f.). Diese Dramaturgien wiederum verknüpfen sich mit dem Prozess der Fiktionalisierung, das heißt: mit der Konstruktion filmischer Welten, welche sich als Bewegung auf der Leinwand beschreiben lässt. Diese beiden Dimensionen filmischer Zeitlichkeit – eine Verlaufsdimension und eine welterzeugende Dimension – sind zwar stets aufeinander bezogen, lassen sich aber nicht

aufeinander zurückführen. Aufgrund ihrer wechselseitigen Verknüpfung lässt sich das Kino als ein „ästhetische[r] Erfahrungsmodus [...] verstehen, in dem sich die an die individuelle Leiblichkeit gebundene Affektivität mit den symbolischen Registern kultureller Weltauslegung verbindet“ (Kappelhoff 2007, S. 297).

Filme lassen sich analysieren als eine spezifische Art und Weise, eine Welt wahrzunehmen. Doch beschreibt die Entfaltung dieser Weltsicht nur die eine Seite der Medaille.<sup>1</sup> Stets verhalten sich Zuschauer\_innen auf ihre Weise zu dieser Weltsicht – und erst in dieser perzeptiven, affektiven und kognitiven Tätigkeit entstehen filmische Bilder. Jeder Akt des Filme-Sehens bezieht demnach die Konstitution von Bedeutung, das sinnliche Erleben und das ästhetische Vergnügen – kurz: alle Aspekte einer weit gefassten intentionalen Instanz auf der Produktionsseite – auf eine Aktivität von leiblich situierten Zuschauer\_innen, und das heißt: auf eine je spezifische kulturelle und historische Situation. Erst diese relationale Verschränkung ist im eigentlichen Sinne als filmisches Bild anzusprechen. Das heißt, der Akt der Filmwahrnehmung ist in letzter Konsequenz selbst als Akt der Hervorbringung filmischer Bilder aufzufassen, und: dieser Akt ist nicht zu trennen von seiner sozialen, kulturellen und historischen Situierung. Was deutsch, was türkisch und was deutsch-türkisch sein und wie es sich anfühlen könnte, ist nicht vor diesem Akt festzulegen, sondern wird beständig auf neue und zuweilen andere Weise hervorgebracht.

Verstehen wir aber filmische Bilder als relationale Verflechtungen, die sich in jedem Akt der Filmwahrnehmung aufs Neue herstellen, dann gelangen wir auf diese Weise zu einem anderen Begriff von audiovisueller Diskursivität. Es geht mir dabei nicht um die üblichen Marker der Intertextualität wie Zitate, Hommagen oder Pastiches, sondern um eine grundsätzlichere Dimension, in welcher filmische Bilder sich immer schon in Bezug auf andere Bilder verorten.

#### **4 Poiesis des Medienkonsums**

Ich möchte folgende Hypothese erproben: die Filme, TV-Serien und Internet-Videos, die für gewöhnlich unter dem Begriff des deutsch-türkischen Kinos adressiert werden, sind als taktische Aneignungen von Affektpoetiken global zirkulierender Bildinszenierungen zu begreifen. Allein in dieser Weise der Aneignung finden sie ihre Gemeinsamkeit. Der Begriff

---

<sup>1</sup> Die folgenden Ausführungen zur Poiesis des Filme-Sehens speisen sich zu wesentlichen Teilen aus dem Forschungsprogramm der Kolleg-Forschergruppe *Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder*, die im Oktober 2015 ihre Arbeit an der Freien Universität Berlin unter der Leitung von Hermann Kappelhoff und Michael Wedel aufgenommen hat. Vgl. [cinpoetics.fu-berlin.de](http://cinpoetics.fu-berlin.de).

der Aneignung verweist auf die Arbeit von Michel de Certeau zur *Kunst des Handelns* (1988). De Certeau geht es in seiner Darstellung im Gegensatz zur industrialisierten Produktion um

eine *andere* Produktion, die als „Konsum“ bezeichnet wird: diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsichtbar, denn sie äußert sich nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* mit den Produkten, die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden (1988, S. 13).

Die Aneignung operiert demnach stets in einem von Machtasymmetrien vorstrukturierten Feld. Deshalb erlaubt es dieses Konzept, eben die Spannung anzusprechen, die mit dem Begriff des „Deutsch-Türkischen“ markiert ist: die Spannung zwischen einem identitätspolitischen Diskurs – der festzulegen bestrebt ist, was das sei: deutsch-türkisch –, und einer Bildproduktion, welche sich zu diesen Zuschreibungen auf je spezifische Weise verhält. De Certeau nennt diese letztere Produktion eine „Poiesis“ (1988, S. 13), also einen Akt des „Hervorbringens“. Wenn wir sein Modell zum Vorbild für das Verhältnis von Publikum und filmischem Bild nehmen, können wir mithin von einer „Poiesis des Medienkonsums“ sprechen. De Certeau gibt ein Beispiel, welches dieser Idee sehr nahekommt:

So muß [...] die Analyse der vom Fernsehen verbreiteten Bilder (Vorstellungen) und der vor dem Fernseher verbrachten Zeit (ein Verhalten) durch eine Untersuchung dessen ergänzt werden, was der Kulturkonsument während dieser Stunden und mit diesen Bildern „fabriziert“ (1988, S. 13).

Auf Basis der vorangegangenen theoretischen Ausführungen lässt sich diese Frage einerseits beantworten: Konsumenten fabrizieren nichts anderes als Bilder. Diese existieren nicht, ohne dass ein Publikum sie sich aneignet, mit ihnen auf seine Weise umgeht. Konsumenten fällen Geschmacksurteile, stellen Verbindungen her, spinnen Gesehenes weiter. Mit dieser Produktion des Konsums ist jedoch, wie de Certeau betont, nicht die Rezeption des Individuums gemeint. Vielmehr geht es eben um eine Beschreibung von *Umgangsweisen*, vermittels derer sich das Individuum überhaupt erst als Individuum in Bezug auf eine Kollektivität zu verorten vermag.

Andererseits lässt sich de Certeaus Frage neu stellen: Wie lässt sich die Poiesis des Medienkonsums untersuchen? Wie tritt sie aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit? Sichtbar wird der Konsum filmischer Bilder zum einen dort, wo sich die taktischen Aneignungen zu

sozialen und kulturellen Dynamiken formieren. Ein Beispiel sind die von Altman beschriebenen „generic communities“, welche er als eine wesentliche Möglichkeit fasst, wie Zuschauer\_innen Genres für ihre Zwecke benutzen: nämlich zur Bestimmung des eigenen Standortes als Teil einer Kollektivität, welche emphatisch nicht mit der Gesellschaft als Ganzes zusammenfällt (vgl. Altman 1999, S. 156–165). Zum anderen – und der Zusammenhang zwischen diesen beiden Aspekten ist hier zentral – wird die Poiesis sichtbar in der Produktion audiovisueller Bilder: in Filmen, Videos und TV-Serien. Filmische Bilder sind *ihrerseits* als ein Produkt des Filme-Sehens, als ein Produkt des Medienkonsums zu verstehen. Sie entstehen in Rückbezug auf, in Abgrenzung gegen, als Neuinterpretation von anderen audiovisuellen Bildern. Diese (und nicht eine vermeintliche, diesseits jeder medialen Vermittlung zugängliche Wirklichkeit) sind ihre primäre Referenz. Filme-Sehen als Herstellung neuer Bilder meint also die Hervorbringung von Erfahrungsräumen: die Erschaffung audiovisueller Welten von einer je spezifischen Perspektive, einer je spezifischen Sichtweise aus. So lässt sich ohne Schwierigkeiten Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (USA 1969) als radikale Neuinterpretation des Science Fiction-Genres verstehen, welche dieses mit anderen audiovisuellen Diskursen (etwa dem abstrakten Experimentalfilm) in Beziehung gesetzt hat. In bescheidenerem Maßstab lässt sich Ähnliches über das Verhältnis von JARHEAD (Sam Mendes, USA/D 2005), REDACTED (Brian De Palma, USA/CAN 2007) oder GREEN ZONE (Paul Greengrass, USA/F/UK/ESP 2010) zum klassischen Hollywood-Kriegsfilm sagen. Ein solch schöpferischer Akt kann auch in der Reflexion über filmische Bilder bestehen, wie sie in der Filmkritik oder Cinéphilie stattfindet. Wie Altman zeigt, greift jedoch schon das Fanwesen immer wieder auf die Produktion und konkrete Umgestaltung von Filmen durch (Altman 1999, S. 162). Nicht zuletzt die Nouvelle Vague hat den engen Zusammenhang des Nachdenkens über Film mit dem Filmemachen aufs deutlichste demonstriert. In dieser Hinsicht ist das „deutsch-türkische Kino“ nicht abzulösen von seinen vielfältigen diskursiven (politischen, filmkritischen, wissenschaftlichen) Konzeptualisierungen.

So lässt sich die Poiesis des Medienkonsums nach zwei Seiten hin auffalten: die Konstitution bestimmter, kollektiver Weisen des Umgangs mit filmischen Bildern und die Fortsetzung der Poiesis als tatsächliches Filme-Machen. Bezüglich des „deutsch-türkischen Kinos“ geht es mir präzise um das Zusammenspiel dieser zwei Aspekte. Zur Veranschaulichung möchte ich die generische Dimension des sogenannten „deutsch-türkischen Kinos“ als Prinzip der Verflechtung von Filme-Sehen und Filme-Machen an zwei Beispielen analytisch aufzeigen und erläutern.

## 5 Taktische Aneignung und audiovisuelle Diskursivität: zwei Beispiele

### LOLA + BILIDIKID

Einer der meistdiskutierten Filme in diesem Zusammenhang ist *LOLA + BILIDIKID* (Kutluğ Ataman, D 1998). Das Gros der Analysen fokussiert sich auf zwei Stränge der Interpretation: die einen heben die performative Konstruktion hybrider (oder Trans-)Identitäten hervor, welche der Film auf der Ebene von Handlung und Dialog ausführlich thematisiert (vgl. Clark 2006; Treiblmayr 2011; El Hissy 2012, S. 239–268). Die andere Interpretationslinie beschreibt den Film als eine Verschränkung von Familiengeschichte und deutscher Vergangenheit (vgl. Baer 2008; Berghahn 2014, S. 106–109). Beide Interpretationen leiten sich her aus der rhetorischen, oft zeichenhaften Verwendung sowohl des Schauspiels (inklusive der Kostüme) als auch historisch aufgeladener Settings wie des Berliner Olympiastadions und des Landwehrkanals. Diese scheinbare Oberflächen-Rhetorik des Films, die für den melodramatischen Modus kennzeichnend ist (vgl. Kappelhoff 2004, S. 165f.), verleitet viele Interpretationen dazu, die vom Film verhandelten „Themen“ (sexuelle und kulturelle Identität, Familie und Nation) wörtlich zu nehmen und von ihrer konkreten Erscheinungsweise abzulösen.

Christopher Treiblmayr etwa beschreibt den Film zwar als Mischung „zwischen greller Komödie, Familiendrama, Gang-Film, Thriller, Milieuschilderung und vor allem Liebesgeschichte“ (2004, S. 200), zieht daraus aber nur den Schluss, den Film als „etwas zu überladen“ (2004, S. 209) zu charakterisieren. Die Äußerungen der Figuren wie ihre Handlungen werden sämtlich unabhängig von ihrer generischen Grundierung interpretiert. Claudia Breger notiert diese (theoretisch überholte) Tendenz zur Trennung von Narration und Spektakel und betont ihrerseits in einer detaillierten Analyse das Zusammenspiel dieser zwei Dimensionen, welches sie allerdings auf den Begriff des Exzessiven bringt (2012, S. 56f.). Dadurch fasst sie den melodramatischen Modus des Films letztlich als narrative Dysfunktion. Auch sie verharret so in einem Ansatz vorschneller Übertragung des repräsentierten Geschehens auf die diskursive Verhandlung minoritärer Identitätsentwürfe.

Nimmt man hingegen ernst, dass das filmische Bild nur in der Zeit existiert, dann ist es konsequent in der Hinsicht zu analysieren, in der es sich als eine bestimmte Form von Zeitlichkeit entfaltet. Figur, Handlung und Erzählung gibt es nicht im Absehen von dieser zeitlichen Entfaltung – sondern nur nach ihrer Maßgabe. Dann stellt sich die Frage, was es bedeutet, „wenn die rhetorischen Stereotypen sich ausstellen auf ihre Bedeutsamkeit hin; was, wenn das Mechanistische der Musik sich ebenso deutlich zu hören gibt wie die redundante Zeichenhaftigkeit des Bilds offen zur Schau getragen wird“ (Kappelhoff 2004, S. 166). Aus

dieser theoretischen Perspektive werde ich im Folgenden die Anfangsszene des Films analysieren.

Über einem dunklen Nachthimmel bewegen sich die Namen der Titelsequenz, während Donnerrollen, dann das Geräusch von Fußschritten zu hören ist. Beides wird grundiert von einem elektronischen Score, der zwischen tief dröhnender E-Gitarre und hohen, orgelähnlichen Melodiebögen einen weiten akustischen Raum aufspannt, der den engen Bildkader über seine Grenzen hinweg ausweitet. Ähnlich wie die Namen der an der Produktion des Films Beteiligten sich langsam einander annähern und wieder voneinander entfernen, werden sich die Figuren des Films über dessen Verlauf in verschiedenen Konstellationen wiederfinden, indem sie durch den Raum einer Stadt navigieren, der gleichzeitig als ein Zeit-Raum verschiedener Erinnerungsschichten erscheint. Dabei stellt sich beständig die in die Zukunft gerichtete Frage nach den Möglichkeiten eines Zusammenseins – eine Frage, die zumeist in prekären, stets vom Zerfall bedrohten Übergangszuständen ihre Antwort finden wird.

Diese prekäre Existenz, dieses Verweilen in der Unsicherheit fokussiert sich am Beginn des Films zu einem ersten Bild, wenn die Kamera, obwohl in Bewegung befindlich, die Berliner Siegestsäule konstant im Ausschnitt des Kaders einfängt. Nun, nach insgesamt etwa einer Minute, setzen auf der Tonspur die Streicher ein: zunächst ein einzelnes Cello in einer klagenden Abwärtsfigur, kurz darauf, diese Figur auffangend das Gros der Streicher, punktiert von einzelnen Klavierklängen. Damit ist das volle Spektrum audiovisueller Expressivität etabliert. Die nächsten Einstellungen beziehen die beschriebene prekäre Perspektive auf die Figur, zu der die Schritte zu gehören scheinen: Murat, der den dunklen, mit Bäumen dicht bestandenen Park des Tiergartens betritt wie eine ungewisse Zukunft. In der Verbindung der schmalen, fast androgynen Gestalt des Heranwachsenden mit der Geräuschkulisse des Gewitters und dem trüben Licht der an- und ausgehenden Laterne konzentriert sich die anfangs in ihrer Bestimmtheit noch offenere Inszenierung nun zu einem Bild des Sich-Ungeschützt-Ausliefern, des Eintretens in das Unbekannte, imaginiert als atmosphärisch dichter *gothic horror*. Das Bild spannt sich auf als eine Erwartung des Unerwarteten, als langsam sich aufbauende Furcht vor einer Begegnung, die buchstäblich „zu früh“ erfolgen wird. Diese Zeitlichkeit des „zu früh“ ist kennzeichnend für den affektiven Modus des Body Genres ‚Horror‘ (vgl. Williams 1991).

Nun handelt es sich jedoch bei LOLA + BILIDIKID nicht um einen Horrorfilm. Vielmehr ist der Horror nicht mehr als *einer* der Modi – u.a. neben dem der Komödie, die sogleich auftauchen wird – welche über den Verlauf des Films auf die Perspektive eines subjektiven Empfindens bezogen werden. Man ist schnell versucht, dieses Empfinden einer diegetischen

Figur (sei dies Murat oder Lola) zuzuschreiben; doch realisiert es sich nirgends als auf der Seite des Publikums. Das Publikum erfährt den Wechsel zwischen den affektiven Modi als Wechsel zwischen verschiedenen Formen von Zeitlichkeit. Erst die jeweilige Form von Zeitlichkeit bestimmt, auf welche Weise die Figuren auftauchen und wie sie sich zu ihrer Umgebung verhalten.

Die Anfangssequenz von *LOLA + BILIDIKID* liefert ein prägnantes Beispiel für eine solche Modulation: In dem Moment als Murat in den Park hineingeht, ändert der Film im Zuge eines Setting-Wechsels abrupt den audiovisuellen Rhythmus. An die Stelle des dramatischen Zwielfichts tritt die bunte Bühnenbeleuchtung eines Clubs (auf der Bühne mimen transvestitische Darsteller), die unheilvolle, echoende Weite des Parks wird durch die Direktheit der orientalistisch anmutenden Tanzmusik abgelöst, welche den angefüllten, belebten Raum eines ausgelassenen Miteinanders absteckt. Das Bild unheilvoller Vorahnung wandelt sich (und dieser Wandel vollzieht sich allein im Erleben der Filmzuschauer\_innen) zu einem Bild gegenseitiger Präsenz von exakter rhythmischer Passung – sei es im Zusammenspiel zwischen Bühne und Publikum, im komischen Wortgeplänkel von Lolas Tanztruppe backstage oder im Austausch der Blicke zwischen Bili und einem Besucher im Hintergrund des Zuschauerraums. Was dabei auf der Bühne in ästhetisch sublimierter Form vorgeführt wird – nämlich das Ritual der Verführung – enthüllt sich in den anderen Perspektiven zum einen in der Mechanik seiner Herstellung (einer Tänzerin fehlen die künstlichen Brüste) und zum anderen in seiner expliziten Spielart als Anbahnung tatsächlichen Geschlechtsverkehrs. Dass zu diesem Ritual ganz wesentlich ein Moment der Verstellung, der Maskerade gehört, zeigt sich auf allen drei Ebenen – sei es ironisch-reflektiert auf der Bühne, als komische, etwas alberne Pointe hinter der Bühne oder in Form einer blutigen Nase in Folge eines Missverständnisses auf der Toilette. Was der Gang in die Dunkelheit des Tiergartens furchtsam erahnte, wird in der zweiten Szene zu einer Pluralität der Sichtweisen auf Sexualität und Geschlechtlichkeit entfaltet.

Diese Pluralität erschließt sich dem Publikum nun jedoch nicht als Verhandlung identitätspolitischer Standpunkte, sondern als generisches Wechselspiel zwischen verschiedenen Modi von Affektivität. Diese Modi implizieren deutlich unterschiedene affektive Weltverhältnisse und ebenso unterschiedene Verhältnisse von Ein- und Ausschluss, vom „Ich“ zum „Wir“, usw. Im Verlauf des Films streben diese verschiedenen Perspektiven ganz verschiedenen Auflösungen zu: im Modus der Komödie einigt man sich, wie in *SOME LIKE IT HOT* (Billy Wilder, USA 1959), auf eine Art des Zusammenlebens, welche die praktischen Aspekte in den Vordergrund stellt und sich um die Feinheiten sexueller Orientierung wenig

Sorgen macht. Der Horror-Strang endet in gegenseitiger Vernichtung der Widersacher Bili und Hendryk.

Der dominante melodramatische Erzählstrang läuft währenddessen auf die Verstrickung des Einzelnen in Familien- bzw. nationale Geschichte hinaus. Die Inszenierung bleibt dabei bezogen auf die subjektive Instanz eines „ich empfinde“ (Kappelhoff 2004, S. 158). Der Raum der Stadt mit seinen Cruising Spots, seiner Nazi-Vergangenheit und -Gegenwart, seiner beginnenden Transformation durch den Fall der Mauer, wird so zu einem parabolischen, von einer moralisch begründeten Weltsicht überformten Raum (vgl. Kappelhoff 2004, S. 234–236), der auch die hinter Wohnungstüren begrabenen Familiengeheimnisse in sich aufnimmt. Dieser Raum besteht also nicht für sich, sondern transformiert sich über die Dauer des Films in die Innenansicht eines empfindsamen Subjekts. In dieser Hinsicht ist er aufgespannt zwischen dem stillen Leiden der Mutter, dem cholерischen, grotesken Wüten des älteren Bruders Osman und der Coolness-Attitüde des Liebhabers Bili. Der melodramatische Modus eröffnet eine moralische Sicht auf die Welt, doch begründet diese Weltsicht in ihrer Rhetorik weder einen expressiven Überschuss, noch ist sie gleichzusetzen mit der „Aussage“ eines Films über die Wirklichkeit. Kappelhoff schreibt: „Die Rhetorik der Farbe, der Musik, des Schauspiels zielt nicht auf die hyperbolische Übersteigerung, sondern ist selbst noch das Medium, in dem zeitliche Relationen zur Darstellung kommen, die der Ausdruck der Empfindung sind“ (Kappelhoff 2004, S. 166). Der Film konstruiert ein Ich, welches die Spanne von Gefühlszuständen in einer konkreten Dauer durchläuft. Und dieses Ich, verstanden als ein „ich empfinde“, realisiert sich für Zuschauer\_innen als eine ästhetische Erfahrung, als Ergebnis des Durchlaufens einer Affektdramaturgie, welche diese Abfolge von Gefühlszuständen als Abfolge generischer Modi organisiert – wie oben beschrieben. Das Leiden der doppelten melodramatischen Heroine Lola/Murat, ihr Auf und Ab zwischen Furcht, Hoffnung und Verzweiflung ist selbst noch Teil dieser Dramaturgie. Auf dieser Ebene wird es nun bedeutsam, dass LOLA + BILIDIKID sich an eine Vielzahl audiovisueller Diskurse anschließt, sich global zirkulierende Formen und Muster aneignet, um daraus etwas Neues zu machen.

Hierfür nur ein kleines Beispiel aus dem Film: Nachdem die Prügelei den Auftritt von Lolas Tanztruppe im Club abbricht, kehrt der Film zurück zu Murat, der durch das zuweilen dramatisch von Blitzen erhellte Unterholz des Tiergartens streift. Die Inszenierung, welche eine Kombination von Blau- und Grüntönen mit den wie schockartig einbrechenden Bildern sich küssender Männer verbindet, gemahnt dabei wohl kaum zufällig an William Friedkins *CRUISING* (1980) (Abb. 11.1 und Abb. 11.2) – ursprünglich als homophob verschrien, zum Produktionszeitpunkt von LOLA + BILIDIKID jedoch längst künstlerisch rehabilitiert und im

Übrigen bis heute einflussreich (man denke an Alain Guiraudies *L'INCONNU DU LAC* (F 2013) oder *INTERIOR. LEATHER BAR* (USA 2013) von James Franco und Travis Mathews).



Abb. 1–1: *LOLA + BILIDIKID* und *CRUISING*: Eintreten in das Unbekannte.

Nicht das exakte Zitat ist aber von Bedeutung, sondern vielmehr der affektive Modus, welcher den homosexuellen Geschlechtsakt als exzessives Spektakel imaginiert, das beständig zwischen lustvollem Erleben und Gewaltausbruch oszilliert.

Die Beziehung zu Friedkins Film erschöpft sich also nicht im Aufrufen eines Verweises. Vielmehr wird *CRUISING* hier angeeignet und benutzt, um das Drama der Adoleszenz als Begegnung mit dem Unbekannten zu inszenieren. Erst auf dieser Ebene des generischen Modus, eines spezifischen Weltverhältnisses, ist es dem Publikum möglich, sich affektiv auf die verhandelten Themen zu beziehen. Es ist dies eine je besondere Umgangsweise mit gesehenen Bildern, welche diese auf eine neue Weise liest und in neue Zusammenhänge stellt. Analoges gilt für die Bezüge zu Rainer Werner Fassbinders *LOLA* (D 1981) und nicht zuletzt

für das Aufgreifen und Weiterführen der Schlussfigur aus 40 M<sup>2</sup> DEUTSCHLAND, der selbst als einer der Gründungsfilme des „deutsch-türkischen Kinos“ gilt, am Ende von Atamans Film (in der vorletzten Szene). Die Tatsache, dass die Kamera in diesem Fall nicht im Inneren des Hauses verbleibt, sondern die Bewegung der schweigsamen Hausfrau bis auf die Straße verfolgt, scheint als Demonstration einer gewandelten Raumkonzeption des „deutsch-türkischen Kinos“ geradezu verstanden werden zu *wollen*. In solchen (und auch in weniger deutlich ausgestellten) Akten des Rückbezugs und der Neuinterpretation gründet eine genuin audiovisuelle, in vielfältige Richtungen ausgreifende Diskursivität, die es mit dem Diskurs um Migration und Integration auf neue Weise in Beziehung zu setzen gilt – eine Aufgabe, deren Umfang hier lediglich skizziert werden kann. In meinem zweiten Beispiel tritt die zentrale Bedeutung einer solchen Bezüglichkeit noch deutlicher hervor.

## 6 *Tiger – Die Kralle von Kreuzberg*

Im Gegensatz zu Atamans Film ist die Internet-Serie *Tiger – Die Kralle von Kreuzberg* (Murat Ünal, 2006–) bisher kaum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung geworden. Es handelt sich hierbei um ab 2006 entstandene, zwischen einer und vier Minuten lange Clips (auf YouTube abrufbar), welche zunächst als Parodien des Tutorial-Formats<sup>2</sup> beschrieben werden können.

Bei einer ersten, oberflächlichen Betrachtung fällt die ausgestellt amateurhafte Machart der Clips ins Auge: die Bildqualität ist schlecht, die Videos scheinen unbearbeitet, zuweilen kommt das Mikro ins Bild. Vieles wirkt improvisiert. Der formale Aufbau scheint sehr simpel; die Länge der Clips richtet sich meist exakt nach der Länge des jeweiligen, in deutsch-türkischem Dialekt vorgetragenen Monologs des „Tigers“, der Hauptfigur der Clips. Das Spektrum der von ihm behandelten Themen lässt sich unterteilen in:

1. Lebensstil: hier geht es um Leben und Überleben in Kreuzberg mittels alternativer Formen der Kommunikation, der Fortbewegung und des Wirtschaftens. Speziell von Bedeutung sind finanzieller Erfolg, Erfolg bei Frauen und richtiges Verhalten auf der Straße.

---

<sup>2</sup> Bei Tutorials handelt es sich um (Youtube-) Clips, die ihren Zuschauer\_innen Hilfe bei der Bewältigung des alltäglichen Lebens anbieten – von der Einrichtung einer Website über Schmink-Tipps bis zum Survival Training. Der *Tiger* greift dieses Format auf, um seine Zuschauer in kurzen Videos das Überleben in Kreuzberg zu lehren – als handele es sich um einen Großstadtdschungel im wörtlichen Sinne.

2. „Historische“ Dimension: hier geht es um die Konstruktion der Figur des Erzählers in all ihrer ‚Großartigkeit‘, den Aufbau einer Biographie sowie die Schilderung vergangener Ereignisse und weiterer Figuren.

3. Streifzüge durch den Kiez: hier werden die beschriebenen Ereignisse an Stätten der Erinnerung angebunden und z. T. über den Einbezug der Straßenschilder konkret verortet.

Grundiert ist all dies von der spezifischen Form der Adressierung. Genau genommen richtet sich der Monolog nicht direkt an eine/n Zuschauer\_in, sondern vielmehr an einen anwesenden, jedoch unsichtbaren Gesprächspartner. Dieser wird, wie ein Novize, als Unwissender eingeführt in die Welt des „Tigers“ und mit dessen Weisheiten versorgt. Die damit implizierte Schüler/Meister-Beziehung verweist natürlich auf eben das Genre, auf das auch der Titel der Serie anspielt: Martial Arts-Filme v. a. der 1970er Jahre, mit Titeln wie *DER MANN MIT DER TODESKRALLE* (*ENTER THE DRAGON*, Robert Clouse, USA/HK 1973) oder *DIE TODESKAMMERN DER SHAOLIN* (*XIAO AO JIANG HU*, Chung Sun, HK 1978). Die Adressierung der Videos hat allerdings nicht viel mit der Feierlichkeit und Tiefsinnigkeit gemein, durch die sich diese Filme häufig auszeichnen. Diese Form der Adressierung wird vielmehr im Gestus des Monologs unterlaufen und parodiert – und dieses Konzept der Parodie wird den Fokus der folgenden Überlegungen ausmachen.

Parodie lässt sich zum einen beschreiben als eine Form der Bezugnahme, und zum anderen als eine Form des Komischen. Das Komische besteht hier zum einen im Vortragsgestus, dem ständigen Abschweifen und Steckenbleiben sowie oft im Verzicht auf eine deutliche Pointe. Zum anderen speist sie sich aus dem Kontrast zwischen der Großartigkeit der Behauptungen bzw. der aufgerufenen Bezüge und der betonten Alltäglichkeit, ja Ärmlichkeit von Setting und Ausstattung. Damit verbunden ist die sich immer wieder selbst offenbarende Naivität, Ignoranz und allgemeine Lebensuntüchtigkeit der Erzählerfigur.

Als Form parodistischer Bezugnahme operieren die Videos auf zwei Ebenen: zum einen gibt es den thematischen Bezug der Erzählungen (Populärkultur, Filme, Sport), zum anderen den formalen Bezug, nämlich den der erwähnten Tutorials. Das Zusammentreffen dieser zwei Ebenen mit all den resultierenden Inkongruenzen ist eine wesentliche Quelle des Witzes. Dies hängt damit zusammen, dass die Form des Tutorials auf lebenspraktische Hinweise ausgerichtet ist, während das Bezugsuniversum der Erzählung der Fundus kultureller Phantasie darstellt, der mit konkreter Alltagsbewältigung nichts zu tun hat.

Etwas präziser und in einer ersten medientheoretischen Wendung ließe sich auch postulieren, dass der Witz aus dem unvermittelten Zusammentreffen zweier

Konsumtionsweisen resultiert – nämlich dem Filmeschauen im Kino im Gegensatz zum Surfen im Internet. Dabei kollidiert die Zeitlichkeit des Surfens, das Nebenbei-Konsumieren kurzer audiovisueller Schnipsel, mit der faszinierten Versenkung im Akt des Filme-Sehens – oder, vielleicht genauer, mit der Erinnerung an diesen Akt, wie sie in einer bestimmten Form der zeitgenössischen Cinéphilie aufgehoben ist. Dabei gilt es allerdings zu berücksichtigen, dass die Bilder, auf die sich die meisten „Tiger“-Clips beziehen, eher auf Nachmittage vor dem Fernseher, den Gang in die Videothek oder ins Multiplex-Kino als auf das Arthouse-Kino verweisen.

Versuchen wir nun, die Form der Videos mit Blick auf diese komplexe Art der Bezüglichkeit zu bestimmen, dann ließe sich die Beziehung der Videos zu den angesprochenen Formaten statt als parodistische mit Gilles Deleuze auch – und vielleicht genauer – als eine *fälschende* Beziehung beschreiben. Im „Zeit-Bild“ beschreibt Deleuze die Erzählung als die Entwicklung und das Verhältnis von zwei Arten von Bildern: den objektiven und den subjektiven (1997, S. 194f.). Das klassische Kino geht von einer Unterscheidung dieser beiden Typen des Bildes aus, die sich in ihrer schlussendlichen Identifizierung auflöst: was die Kamera sieht entspricht letztlich dem, was die Figuren sehen. Deleuze interessiert nun diejenigen Fälle, welche sowohl die Unterscheidung als auch die Identifizierung in Frage stellen. Das heißt, bei diesen Bildern besteht kein selbstverständlicher Unterschied mehr zwischen dem, was eine Figur „subjektiv“ sieht, und dem, was die Kamera „objektiv“ sieht. Deleuze verweist hier auf Pasolinis Modell der freien indirekten Perspektive: hier drücken „ungewöhnliche Sichtweisen der Kamera“ eigentümliche Sichtweisen der Figur aus – es kommt zu einer „Kontamination beider Bildarten“ (Deleuze 1997, S. 196). Es ist diese Kontamination, dieses Mischungsverhältnis, auf das Zuschauer\_innen sich affektiv beziehen können.

Bereits auf dieser Grundlage scheint es denkbar, das Modell auf die „Tiger“-Videos zu beziehen, insoweit dort nämlich sich die Kamera die Sichtweise des Erzählers anverwandelt und den Raum der Stadt in einen phantasmatischen Raum transformiert, der sich den Regeln der Erzählung fügt. Doch Deleuze geht noch weiter. Im nächsten Schritt überträgt er die Unterscheidung subjektiv/objektiv auf zwei Typen des dokumentarischen Films, bzw. des „cinéma de réalité“ (Deleuze 1997, S. 196f.). Obwohl dieses Kino augenscheinlich der Fiktion abgeschworen hat, basiert es immer noch auf dieser von der kinematographischen Fiktion herrührenden Unterscheidung zwischen dem, was die Kamera sieht und dem, was die Figur sieht. Der Bruch mit diesem Modell, schreibt Deleuze, „ereignet sich nicht zwischen Fiktion und Wirklichkeit, sondern entsteht in der neuen Weise der Erzählung, die beide affiziert“ (1997, S. 197f.). Es gehe nicht darum, die Fiktion zu beseitigen, sondern darum, das damit verbundene

Modell von Wahrheit loszuwerden, „um statt dessen die reine und einfache *Funktion des Fabulierens* wiederzufinden, die sich diesem Modell entgegensetzt“ (Deleuze 1997, S. 198). Man könnte auch sagen, Ziel sei eine Form der Fiktionalisierung, die einerseits nicht darauf aus ist, eine Wahrheit vorzutäuschen und die andererseits wesentlich radikaler vorgeht als nur zu lügen:

Dem Kino geht es nicht um die Identität einer – realen oder fiktiven – Figur, indem es deren objektive und subjektive Aspekte erfasst. Was es erfassen muss, ist das Werden einer realen Person, die der Film „auf frischer Tat“ beim „Fingieren“, beim „Legendenbilden“ ertappt (Deleuze 1997, S. 198).

Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität entfällt zugunsten des Prozess-Gedankens: die Person wird umso realer, „je besser sie erfunden hat“ (Deleuze 1997, S. 200). Wie konstruieren die Videos nun diese Legenden, ihr Netz an räumlichen und zeitlichen Beziehungen? Ganz allgemein durch die Konstruktion von Übergangsräumen. Nahezu permanent etwa grüßt der „Tiger“ unsichtbare Personen im Off, in geöffnete Ladentüren hinein oder auf die andere Straßenseite. Die Straße dient hier, durchaus im Sinne Kracauers, als ein Ort, der „zufällige Zusammentreffen“ ermöglicht, „als derjenige Ort, an dem das Zufällige übers Planmäßige siegt und unerwartete Zwischenfälle fast die Regel sind“ (Kracauer 1985, S. 98). All diese Zusammentreffen werden eingewoben in den Akt des Fabulierens, so dass die sich entspinnde Mythologie sich wie eine Folie über den Raum der Stadt legt. Dieser Raum bleibt dabei nicht derselbe, sondern wird imaginativ aufgeladen – nichts anderes meint Poiesis, die Produktion des Konsums, als Akt des Hervorbringens von Bildern.

Dieses Prinzip des Übergangs greift übrigens nicht nur für den Raum, sondern auch für die Zeit. Nicht ohne Grund nämlich sind die Videos so kurz. Vielmehr gehört es zu ihrer Logik, dass das von ihnen gewobene Netz äußerst instabil ist: niemals kommt es in den Clips zu Handlungsvollzügen irgendwelcher Art, stets bleibt es bei Andeutungen, die auf die Vorstellungstätigkeit der Zuschauer\_innen abzielen. Das Fabulieren erweist sich hier als ein Prinzip der Erschaffung transitorischer Zustände zwischen Fiktion und Noch-Nicht-Fiktion. Dabei ist zu beachten, dass die Übergänge nicht linear vollzogen werden; vielmehr scheint die Großartigkeit des durch den „Tiger“ evozierten Phantasmas permanent durch die Banalität der Umgebung hindurch und umgekehrt. Ebenso permanent durchdringen sich in der Figur des „Tigers“ selbst die Bezüge kultureller Phantasie mit den konkreten Nöten und Widerständigkeiten des Alltags: so stehen großartige Tagträume neben den Berichten vom

Versagen in der Schule. Diese Oszillation hat Deleuze im Blick, wenn er das Fabulieren einer spezifischen Spielart des Zeit-Bildes zuordnet. Dabei geht es darum, in den Figuren ein Vorher und ein Nachher freizulegen, „die das Reale in dem Augenblick konstituieren, in dem das Fabulieren anhebt“ (Deleuze 1997, S. 203). Dieses Vorher und Nachher ist nicht chronologisch zu verstehen, sondern als eine Dimension des Werdens, des Anders-Werdens, und es geht darum, diese Dimension im Bild freizulegen. Deleuze schreibt: „Das dritte Zeit-Bild betrifft die *Serie der Zeit*, die das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt, statt beide voneinander zu trennen: sein Paradox besteht darin, ein Intervall einzuführen, das im Augenblick selbst andauert“ (Deleuze 1997, S. 204).

Damit kommen wir an diesem Punkt zu einer eigenständigen Bestimmung dessen, was eine Serie ist, was das Prinzip der Serialität ausmacht, und warum man es beim „Tiger“ auf besondere Weise mit einer Serie zu tun hat. Das Immer-Neu-Ansetzen der Clips fundiert, ebenso wie ihr abruptes Abbrechen, einen Dauerzustand fortdauernder Flüchtigkeit, der sich von der steten Erneuerung der Anrede des unsichtbaren Gegenüber herleitet. Die Clips vermitteln durch die Abwesenheit von Höhepunkten und echten Pointen den Eindruck zufälliger Momentaufnahmen aus einer größeren Kontinuität, die sich zeitlich weit über sie hinaus erstreckt. Weil der „Tiger“ bestrebt ist, ein Universum zu bauen, darf an keiner Stelle das Gefühl von Abgeschlossenheit aufkommen. Dabei ist es insbesondere die Anrede, aus der sich der Status der Figur begründet, indem sie Legendenbildung mit Gegenwartsbewältigung verschränkt. Dies sei an einem Beispiel erläutert, der Folge 13 („Kontrolle-Training“). Der Clip besteht daraus, dass der „Tiger“ an einer Kreuzung steht und darüber spricht, wie ihm der Straßenverkehr an der Kreuzung dazu diene, seine Wahrnehmungsfähigkeit zu schärfen. Selbst ohne hinzuschauen, spüre er die Anwesenheit und Bewegung der Leute:

Guck mal, ich weiß jetzt nich, was hinter meinem Rücken is. Aber ich hab vorher schon die Situation kontrolliert, ich weiß zum Beispiel, jetzt gehn paar Leute, und wenn ich mich umdreh weiß ich, guck mal, komm' paar Leute, weiß du? Ich hab alles unter Kontrolle.

Die Straße sei sein „Trainings-Studio“, ein richtiges Studio könne er sich nicht leisten. Indem die Kamera die Figur des „Tiger“ in Verbindung mit dem Geschehen auf der Straße kadriert (Abb. 3 und Abb. 4), vollzieht sie nach, was die Rede behauptet.



Abb. 3–1: Der „Tiger“ und die Verwandlung der Straße.

Aber gleichzeitig realisiert sich diese Behauptung *in* der (vom Publikum mitvollzogenen) Bewegung des Bildes, in den Ausschnittkorrekturen und Schwenks der Kamera, dem Verkehr auf Straße und Bürgersteig; diese Bewegung ist nun nicht mehr „einfach“ in der Gegenwart. Vielmehr wird in der Bewegung die Kreuzung zum Trainings-Studio, ohne dass man die Instanz dieser Transformation eindeutig zuordnen könnte – weder der Figur noch der Kamera. Genauer: was sichtbar und für Zuschauer\_innen affektiv erfahrbar wird, ist nicht das Trainings-Studio, sondern der Prozess – die Zeit – in der die Kreuzung zum Studio bzw. zum Filmbild, einem imaginativ aufgeladenen Raum wird. Der abschließende Kreisschwenk über die Kreuzung bildet für diesen Prozess lediglich die Emphase. Dieser Schwenk ist nur das deutlichste Beispiel für ein Bild, auf das sich die Unterscheidung zwischen objektiver und subjektiver Sichtweise nicht mehr anwenden lässt. Das heißt, das „Vorher“ der Kreuzung – ihre Existenz als „Ecke Adalbertstraße“, wie sie betont ausgestellt wird – ist mit ihrem „Nachher“, ihrer Existenz als Filmbild, als Studio des Tigers, in der Erfahrung des Publikums immer schon verschränkt. Die

Videos betreiben die Transformation des Kreuzberger Straßenraums in ein Filmbild, in einen Ort der Imagination: einen Ort wie New York oder San Francisco, den jeder kennt, ohne jemals dagewesen zu sein. Der Witz besteht darin, den unverhältnismäßigen Abstand zwischen dem „Vorher“ und dem erträumten „Nachher“ sichtbar und damit zugleich den charmanten Größenwahn erfahrbar zu machen, der den Akt des Fabulierens antreibt.

Das von Deleuze beschriebene Fortdauern des Intervalls im Augenblick realisiert sich in den Clips auf sehr markante Weise: Niemals etwa kommen auch nur zwei Personen miteinander ins Gespräch. Die Behauptung „ich kenn hier jeden und alle kennen mich“, die zum Teil bis in mythische Größe überdehnt wird, würde durch eine solche Konkretion sofort geerdet und banalisiert, gleichviel, ob sie bestätigt würde oder nicht. Diese Banalisierung ist im Gestus der Figur immer schon latent – nur darf sie niemals konkretisiert werden, ebensowenig wie die phantastische Überhöhung. Die Handlungen sind stets erinnerte, imaginierte, geborgte, angedeutete – entnommen und angeeignet aus dem Repertoire audiovisueller Unterhaltungskultur. Der einzige Zweck der Videos scheint angesichts dessen darin zu bestehen, sowohl raumzeitliche als auch abstrakte Bezüge herzustellen, ein Netz an Verweisen zu weben, durch das sie sich in dieser Bilderkultur verorten. Eine solche Verortung geht jeder Rede über kulturelle Identität, jeder Frage nach Deutsch- oder Türkischsein zwangsläufig voraus. Das heißt, um auf die eingangs geäußerte Hypothese zurückzukommen: die Konstruktion audiovisueller Beziehungen ist für diese Clips – wie für die Filme – keine zusätzliche Beigabe, sondern primäre Bestimmung und Existenzgrundlage. Erst auf dieser Ebene audiovisueller Diskursivität lässt sich beschreiben, welche Formen von Gemeinsamkeit filmische Bilder produzieren: *Gemeinsamkeiten des Fühlens, Wahrnehmens und Verstehens*. Die beschriebenen audiovisuellen Formate in ihrer generischen Dimension zu untersuchen, hieße sowohl diesen Beziehungen als auch der Art und Weise, wie sie geknüpft werden, nachzugehen.

Falls es also ein „deutsch-türkisches Kino“ geben sollte, so nicht aufgrund externer, apriorischer Bestimmungen – besonders nicht aufgrund einer vermeintlich „geteilten“, allen zur Verfügung stehenden Erfahrung von Migration. Vielmehr gilt für diese Filme, was Stanley Cavell (1981) für die *Remarriage Comedies* postuliert: sie sind, was sie sind, in Hinsicht aufeinander (S. 29). Darin liegt ihr Potential an Gemeinsamkeit. Die „Hinsicht“ („view“) ist dabei nichts anderes als die Poiesis des Medienkonsums, welche das Filme-Sehen mit dem Filme-Machen verschränkt und dabei einen historischen Erfahrungsraum öffnet, der sich als ästhetische Erfahrung realisiert. Was wir also teilen, ist nicht die Erfahrung von Migration,

sondern – zumindest potentiell – die historisch und soziokulturell spezifische Erfahrung, ein Konsument unter Konsumenten, Zuschauer\_in unter Zuschauer\_innen zu sein.<sup>3</sup>

### Literatur

- Abel, Marco. 2012. The Minor Cinema of Thomas Arslan. A Prolegomenon. In *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*, hrsg. Hake, Sabine, und Barbara Mennel, 44–55. New York/Oxford: Berghahn.
- Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Baer, Nicholas. 2008. Points of Entanglement. The Overdetermination of German Space and Identity in “Lola + Bilidikid” and “Walk on Water”. *Transit* 4 (1): 1–26. Quelle: <http://escholarship.org/uc/item/8q04k8v1>. Zugegriffen am 22.08.2016.
- Berghahn, Daniela. 2014. *Far-Flung Families in Film. The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Breger, Claudia. 2012. *An Aesthetics of Narrative Performance. Transnational Theater, Literature, and Film in Contemporary Germany*. Columbus: Ohio State University Press.
- Burns, Rob. 2007. Towards a Cinema of Cultural Hybridity. Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity. *Debatte* 15 (1): 3–24.
- Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Clark, Christopher. 2006. Transculturation, Transe Sexuality, and Turkish Germany. Kutluğ Ataman’s “Lola + Bilidikid”. *German Life and Letters* 59 (4): 555–572.
- De Certeau, Michel. 1988. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- El Hissy, Maha. 2012. *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld: transcript.
- Ezli, Özkan. 2009. Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akıns

---

<sup>3</sup> Vielen Dank an Nazlı Kilerci für diese Formulierung!

- globalisiertes Kino. In *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, hrsg. ders., Dorothee Kimmich und Annette Werberger, 207–230. Bielefeld: transcript.
- Friedkin, William. 1980. *Cruising*. DVD, Warner Home Video.
- Göktürk, Deniz. 2000. Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, hrsg. Chiellino, Carmine, 329–347. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Kappelhoff, Hermann. 2004. *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kappelhoff, Hermann. 2007. Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, hrsg. Bartsch, Anne, Jens Eder, und Kathrin Fahlenbrach, 297–311. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Kappelhoff, Hermann. 2008. *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kappelhoff, Hermann. 2012. „Sense of Community“. Die filmische Komposition eines moralischen Gefühls. In *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, hrsg. Fauth, Søren R., Kasper Green Krejberg, und Jan Süselbeck, 43–57. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Kappelhoff, Hermann, und Jan-Hendrik Bakels. 2011. Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5 (2): 78–95.
- Kappelhoff, Hermann und Matthias Grotkopp. 2012. Film Genre and Modality. The incestuous Nature of Genre exemplified by the War Film. In *In Praise of Cinematic Bastardy*, hrsg. Lefait, Sébastien, und Philippe Ortolí, 29–39. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Peterson, Brent. 2012. “Turkish for Beginners”. Teaching Cosmopolitanism to Germans. In *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*, hrsg. Hake, Sabine und Barbara Mennel, 96–108. New York/Oxford: Berghahn.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press: Princeton.

Treiblmayr, Christopher. 2011. „Ein Mann ist ein Mann, und ein Loch ist ein Loch.“ Männlichkeit, Homosexualität und Migration in Kutluğ Atamans „Lola + Bilidikid“ (Deutschland 1998). In *Identitäten in Bewegung. Migration im Film*, hrsg. Dennerlein, Bettina, und Elke Frietsch, 191–225.

### **Abbildungen**

CRUISING, R: William Friedkin, USA 1980 (DVD, Warner Home Video)

LOLA + BILIDIKID, R: Kutluğ Ataman, Deutschland 1998 (DVD, absolut Medien)

*Kontrolle-Training*, R: Murat Ünal, Deutschland 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=ddqG9Vmgbzc>.