



Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Online | No. 1/2015

Herausgegeben von Martin Nies

Vorwort zur ersten Ausgabe	3
Martin Nies	
Martin Siefkes	7
Sturm auf die Zeichen: Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann	
Hans Krah	43
German “volkstümliche Musik” of the Early Nineties and ‘Modern Society’: Strategies of De-Individualisation as a Contribution to a Collective Re-Organisation	
Martin Nies	65
Culture-Clash-Komödien der Gegenwart: Konzeptionen von Transkulturalität, Intrakulturalität und Gender in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, FACK JU GÖHTE UND ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME	
Martin Hennig	97
Krise ... continued: Populärkulturelle Funktionen seriellen Krisenerzählens am Beispiel BREAKING BAD	
SKMS Printreihe – Verlag Schüren	121
Impressum	124





Culture-Clash-Komödien der Gegenwart

Konzeptionen von Transkulturalität, Differenzkulturalität und Gender in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, FACK JU GÖHTE und ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME¹

Martin Nies

Die erfolgreichsten deutschsprachigen Kino-Produktionen der Jahre 2012 und 2013² erzählen humoristisch von der interkulturellen Annäherung und Verpartnerung zwischen „Deutschen“ und „Migranten mit deutschem Pass“ –, so jedenfalls lautet die Bezeichnung in einem intradiegetischen fiktiven Beitrag des ARD-Nachtmagazins in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER.³ Diese der Tagesschau-Redaktion unterstellte und von der offiziellen Sprachregelung „Menschen mit Migrationshintergrund“ signifikant abweichende Wortwahl dient einer filmischen Kritik an der öffentlichen Rede über die bezeichneten Personen(-gruppen) in Deutschland, weil sie den Aspekt der (Neu-)Zuwanderung und systemischen Fremdheit bei Menschen ohne eigene Migrationserfahrung, die bereits in zweiter Generation deutsche Staatsangehörige sind, markiert. En passant und bar jeden Witzes attestiert der Film damit öffentlichen Instanzen – als eine solche wird die Tagesschau im Medienbereich wahrgenommen –, dass sie Personen die Anerkennung einer sozialen und kulturellen Zugehörigkeit verweigern, die faktisch deutsche Mitbürger sind und das Recht haben, als solche betrachtet zu werden: „Wo kommst’n her?“ fragt der Deutschtürke Cem den

¹ Dies ist eine um die Analyse zu ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME (Andi Niessner, D 2015) wesentlich erweiterte Fassung des in Klaus Schenk u.a. (Hgg.), *Zwischen Kulturen und Medien. Zur medialen Inszenierung von Transkulturalität* gekürzt erscheinenden Artikels „Zwischen Differenz- und Transkulturalität: Zur selbstreflexiven Inszenierung kontroverser Modelle der Kulturbeschreibung in den postmigrantischen Komödien TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (2012) und FACK JU GÖHTE (2013)“ (im Erscheinen).

² Quelle: www.insidekino.com, Box-Office Deutschland (zuletzt aufgerufen am 25.08.2014).

³ Bora Dagtekin, TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Rat Pack/Constantin Film 2012. Filmminute 0:14; im Folgenden zitiert unter TfA, H:MM.

Deutschgriechen Costa; „Steglitz“, ist die selbstverständliche Antwort,⁴ während der Nachrichtenbeitrag im Film zwar eine juristisch-formale (deutscher Pass), nicht aber kulturelle deutsche Identität eben dieser beiden Figuren behauptet.

Zentraler Gegenstand der filmischen Verhandlung in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* ist damit das Verhältnis von Deutschen und Postmigranten – so der auch von der Bundeszentrale für politische Bildung aktuell bevorzugte Begriff, der nach Naika Foroutan einer „nationalen und kulturellen Mehrfachzugehörigkeit und -identifikation von Individuen“ Rechnung trägt.⁵ Dazu schreibt sie weiter:

Gerade für jenes Drittel der Postmigranten, die vom Mikrozensus als "Menschen ohne eigene Migrationserfahrung" erfasst werden, ist Integration ohnehin kein Diskussionskriterium ihrer Selbstbeschreibung. Migrationshintergrund und Mehrsprachigkeit werden vor allem als Bereicherung wahrgenommen. Für diese Postmigranten sind Deutsch- oder Integrationskurse etwas, das bestenfalls noch ihre Eltern betreffen könnte, eher ihre Großeltern und eben neu Zugewanderte. Bei ihnen ist stattdessen verstärkt ein mehrkulturelles Selbstbewusstsein zu beobachten, ohne ihre "Wurzeln" vergessen zu wollen, samt einer für sich selbst angenommenen postintegrativen Perspektive: Sie sind längst in dieser Gesellschaft angekommen, zumindest aus ihrer Sicht und aus der Sicht jenes Teils der Bevölkerung, der in Deutschland ein plurales, heterogenes und postmodernes Land sieht.⁶

Für die Figurenkonzeptionen der hier behandelten Filme *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* und *FACK JU GÖHTE* (beide Regie: Bora Dagtekin) ist somit die Unterscheidung zwischen erstens Menschen mit einer kulturellen Zugehörigkeit („autochthone Deutsche“) und zweitens solchen mit dem identitären Selbstverständnis einer kulturellen Mehrfachzugehörigkeit (hier v.a. Deutschtürken und Deutschgriechen) konstitutiv.⁷ Sie fungieren dabei mit ihren stereotypen, in der kulturellen Perzeption präfigurierten Merkmalszuschreibungen als identifikatorische Repräsentationen der jeweiligen Kulturen und die filmisch dargestellten Welten als humoristisch verzerrte Modelle der sozialen Wirklichkeit. Denn ohne diese präsupponierte Referenzbeziehung der

⁴ TfA, 0:18.

⁵ Vgl. dazu Naika Foroutan, „Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte 46-47/2010*. (= <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehört-zum-neuen-deutschland?p=all>; Abruf am 30. 8. 2014).

⁶ Ebd., S. 2. Zur weiteren Begriffsdiskussion, etwa zu der Bezeichnung „Deutschtürke“, die im Folgenden wertneutral als formale Kategorisierung verwendet wird, um ein hybrides figurales Identitätskonstrukt zugleich deutsch- und türkischkultureller Zugehörigkeit zu beschreiben, vgl. Hülya Özsari, „Der Türke“. *Die Konstruktion des Fremden in den Medien*. Berlin 2011.

⁷ Bora Dagtekin: *FACK JU GÖHTE*. Rat Pack/Constantin Film 2013. Im Folgenden zitiert unter der Sigle FjG.

Filme auf die Realität wären die komödiantisch funktionalisierten Merkmale in ihrem Anspielungscharakter auf ‚kulturelle Eigenheiten‘ nicht verstehbar. Wenn TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER also in der narrativen Konfliktlösung des Happy Ends die Liebesverbindung von Cem und Lena inszeniert, dann wird über den modellbildenden Charakter der dargestellten Welt und des dargestellten Geschehens zeichenhaft auch filmextern die transkulturelle Lebensgemeinschaft als ein wünschenswertes Ziel vermittelt.

Diese in den Spielfilmen diskursfähig gewordene und gemessen am Kinoerfolg von breiten gesellschaftlichen Schichten in Deutschland offenbar auch positiv rezipierte harmonische Zusammenführung der Kulturen lässt sich gegenüber den früheren Diskursformationen des *Migrantenkinos* einerseits als das Erreichen einer neuen Ebene der interkulturellen Verständigung deuten. Andererseits fragt sich, in welcher Weise die Filme diese transkulturelle Verbindung inszenieren und welche ‚Hindernisse‘ dabei im Verlauf der filmischen Narration sukzessive getilgt werden müssen, um erst die entsprechenden Voraussetzungen für eine Annäherung und Partnerschaft zu schaffen. Diese Verhandlung wird in den gegenwärtigen *Culture-Clash*-Komödien aber häufig über die Ebene des Genderdiskurses und nur sekundär über den kulturellen Diskurs geführt. Die Paarbildung etwa in den beiden hier thematisierten Filmen bezieht sich auf einen deutschtürkischen Mann und eine deutsche Frau; in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER sind es sogar gleich zwei derartige Paarungen von Figuren, die unterschiedliche Generationen inkorporieren. Merkmale der Kulturrepräsentation korrelieren so mit jeweils bestimmten Aspekten der Geschlechterkonstruktion, wobei alle deutschen Frauen für sich zunächst ein ausgeprägtes emanzipatorisches Bewusstsein und eine antichauvinistische Haltung reklamieren: Lena verfügt sogar testamentarisch, man möge ihr einzig ein in ihrem Besitz befindliches Alice Schwarzer-Autogramm mit ins Grab legen.⁸ Die gesellschaftliche Gleichstellung konstituiert sich für die weiblichen Deutschen der dargestellten Welt als höchstangestrebter Wert und die höchste eigenkulturelle Errungenschaft, mit der interkulturellen Annäherung wird aber zugleich der emanzipatorische Status der Figuren erprobt. Auf diesen Sachverhalt wird zurückzukommen sein.

⁸ TfA, 0:23.

1. Komik in der postmigrantischen *Culture-Clash*-Komödie

Die historische Entwicklung des Migrantenfilms von den problemorientierten Betroffenheitsdiskursen der 1960er-80er Jahre über erste komödiantische Filme wie *HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE* (Doris Dörrie, 1992), *BERLIN IN BERLIN* (Sinan Cetin, 1993) oder *ICH CHEF, DU TURNSCHUH* (Hussi Kutlucan, 1998), bis zu Filmen wie *KANAK ATTACK* (Lars Becker, 2000), die demgegenüber ein erstarktes deutsch-türkisches Selbstbewusstsein formulierten, ist schon des Öfteren dargestellt worden.⁹ In Bezug auf den gegenwärtigen Trend ist in einem Artikel auf *Zeit Online* zum Kino-Start von *EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE* (Buket Alakus, 2014) die Rede vom „mittlerweile wuchernden Genre der deutsch-türkischen *Culture-Clash*-Komödie“, das die Schwierigkeiten deutsch-türkischen Zusammenlebens „durch billige Gags“ überdecke.¹⁰ Versteht man in einem kultursemiotischen Sinne mediale Produkte ästhetischer Kommunikation als kulturelle Speicher, in denen Gesellschaftsbilder, anthropologische Konstrukte, kulturelle Problemkonstellationen, Konzeptionen des Wünschenswerten bzw. nicht-Wünschenswerten, soziale Normen und Werte sowie Konstruktionen des Identitären und Alteritären modellhaft verhandelt werden,¹¹ dann ließe die gegenwärtige Dominanz des Komödiengenres im postmigrantischen Kino jedoch auf einen überfälligen offeneren und toleranteren gesellschaftlichen Diskurs hoffen.¹² So schreibt Erol Yildiz, es sei augenfällig, „dass Migration und die eingewanderten Bevölkerungsgruppen bisher sowohl in der Öffentlichkeit als auch

⁹ Siehe dazu die Arbeiten von Deniz Göktürk, z.B.: „Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“. In: Camine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 365-386. Eine Zusammenfassung bietet außerdem Stefan Half, „40 qm Deutschland’ – ‚Kanak Attack’ – ‚Tatort’. Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel 1985-2008“. In: Martin Nies (Hg.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, S. 225-248.

¹⁰ Oliver Kaefer, „Krampfhaft fröhlich. Leben zwischen zwei Kulturen?“. In: *Zeit Online*, 02.06.2014. (<http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/einmal-hans-mit-scharfer-sosse>; Abruf am 28.08.2014). Davon nimmt der Autor den politisch unkorrekten Witz der ARD-Serie *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (3 Staffeln, 2006-2009), auf die der hier betrachtete, 2012 mit dem Deutschen Comedypreis ausgezeichnete Film folgte, allerdings ausdrücklich aus.

¹¹ Siehe Martin Nies, „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.), *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau 2011, S. 207-225.

¹² Um hier nur einige der bekannteren deutsch-türkischen Komödien der letzten Jahre zu nennen: *ALLES GETÜRKT* (Yasemin Samdereli, 2003), *KEBAB-CONNECTION* (Anno Saul, 2005), *MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT* (Stefan Holtz, 2005), *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (TV-Serie, Edzard Onneken/Oliver Schmitz u.a., Idee: Bora Dagtekin, 2006-2008), *SOUL KITCHEN* (Fatih Akin, 2009), *LUKS GLÜCK* (Ayse Polat, 2010), *ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND* (Yasemin Samdereli, 2011), *LIEBESKUSS AM BOSPORUS* (Berno Kürten, 2011), *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (Spielfilm, Bora Dagtekin, 2012), *SCHLAFLOS IN ISTANBUL* (Marcus Ulbricht, 2014), *KÜCKÜCKSKIND* (Christoph Schnee, 2014), *EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE* (Buket Alakus, 2014). Hinzu kommen Komödien, die andere deutsch-interkulturelle Beziehungen behandeln, wie *MARIA, IHM SCHMECKT’S NICHT* (Neele Vollmar, 2009 – Italien), *SALAMI ALEIKUM* (Ali Samadi Ahadi, 2009 – Iran) und jüngst *NACHBARN SÜSS-SAUER* (Granz Henman, 2014 – China).

in der wissenschaftlichen Behandlung vorwiegend in Konfliktzusammenhängen oder als Nebenfolge gesellschaftlicher Prozesse bzw. als soziales Risiko wahrgenommen werden“.¹³ Wenn also noch bis vor wenigen Jahren Filme wie *GEGEN DIE WAND* (Fatih Akin, 2004), *WUT* (Züli Aladağ, 2005) und *KNALLHART* (Detlev Buck, 2006) dominant pessimistische Bilder von gescheiterter Integration und ein weitgehend zerrüttetes Verhältnis zwischen Migrantenkindern der zweiten Generation und Deutschen zeichneten, oder etwa der Film *ZIVILCOURAGE* (Dror Zahavi, 2010) zwar einerseits einen expliziten Aufruf zur Toleranz und interkulturellen Annäherung darstellt, dabei aber zugleich ‚Migrationshintergrund‘ mit erhöhter ‚Tendenz zur Kriminalität‘ korreliert und so letztlich kontraproduktiv wirkt,¹⁴ ist die *Culture-Clash*-Komödie zumeist um humoristische Harmonisierung bemüht, indem Klischees und Stereotypen der beiderseitigen Fremdwahrnehmung satirisch überformt, der Lächerlichkeit preisgegeben und somit im besten Fall desavouiert werden.¹⁵ Den diskursiven Übergang vom problemorientierten zum komödiantischen interkulturellen Diskurs haben Klamauk-Produktionen wie *ERKAN & STEFAN* (Michael ‚Bully‘ Herbig, 2000) und *SÜPERSEKS* (Torsten Wacker, 2004) sowie die populären TV-‚Ethno-Comedies‘ von Kaya Yanar und Ceylent Bülan mit bereitet,¹⁶ indem sie große Erfolge auch und gerade bei denen erzielten, die Gegenstand des Ver- und Mitlachens waren.¹⁷

¹³ Erol Yildiz, „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“ (= www.uni-klu.ac.at/frieden/downloads/yildiz-artikel-postmigrantisch.pdf; Abruf am 30. 8. 2014), S. 10.

¹⁴ Das gilt leider auch für den Film *KNALLHART* des sonst sehr schätzenswerten Regisseurs Detlev Buck. Auffällig ist dort, wie auch in *WUT* und *ZIVILCOURAGE*, die Semantisierung von Figuren mit Migrationshintergrund in Relation zu ‚deutschen‘ Figuren. Wenn etwa erstere dominant als ‚kriminell‘ gekennzeichnet sind, zweitere hingegen eher als Opfer oder Verführte erscheinen und dabei auf eine Binnendifferenzierung in der dargestellten Welt verzichtet wird, die auch kriminelle deutschen Figuren präsentiert oder (post-)migrantische Opfer, dann ist es kein Wunder, wenn solche Filme als Argumentationshilfe für migrantenfeindliche Positionen dienen. *KANAK ATTACK* verfährt hier in der Schilderung des kriminellen Milieus beispielsweise viel differenzierter, das konsequent als multikulturell (einschließlich Deutscher) inszeniert ist und somit nicht Normabweichung/Kriminalität mit Herkunft korreliert.

¹⁵ Das zeigt sich in der Serie *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* wiederum am Beispiel von Kriminalität, wenn Cems Versuche, kriminelle Handlungen zu begehen, fehlschlagen und ihn somit als zu eigentlichem Verbrechen unfähig entlarven.

¹⁶ Siehe etwa Kaya Yanar, *WAS GUCKST DU!?* (2001-2005, SAT.1) und *MADE IN GERMANY!* (2008) sowie Bülent Ceylans Programme „Halb getürkt“ (2005), „Wilde Kreatürken“ (2011) und *DIE BÜLENT CEYLAN SHOW* (2011, RTL).

¹⁷ Nach Kotthoff/Jashari/Klingenberg ließ Kaya Yanar 2003 in Interviews vernehmen, „dass es Kundgaben von Beleidigtsein griechischer Fernsehzuschauer an ihn gab, weil in seinen ersten Comedy-Shows der Sendung „Was guckst Du!“ keine Griechen auf die Schippe genommen wurden. Einige Vertreter dieser Gruppe wollten neben dem türkischen Disco-Einlasser, dem Inder mit seiner heiligen Kuh und dem italienischen Muttersöhnchen auch einen Griechen (solidarisch) verulkt sehen. Damit wird deutlich, dass sie Zugehörigkeit zu einem Kreis beanspruchen, in dem eine Kultur des Aufziehens und Auf-die-Schippe-Nehmens ein Index von Verbundenheit darstellt.“ Helga Kotthoff

Ihre spezifische Komik beziehen die Ethno-Comedy und die *Culture-Clash*-Komödie dabei aus einer für den Rezipienten dilemmatischen Situation, denn mit der komödiantischen Inszenierung als ethnisch oder kulturell begründeter ‚Eigenheiten‘ ist ein Deutungsproblem etabliert: Indem den figuralen Repräsentanten bestimmte differente identitätsstiftende Merkmale zugeschrieben werden müssen, die erst komische Konfliktpotenziale oder im Fall der *Culture-Clash*-Komödie auch häufig kulturelle Missverständnisse entstehen lassen, werden diese Merkmale auf der semantisch-paradigmatischen Ebene als in der Realität wiedererkennbare und somit zutreffende ‚Wesenheiten‘ zugleich statuiert.

Die Uneindeutigkeit des komödiantischen Diskurses, betreffend die Grenze zwischen dem Komischen und dem Ernstern, dem nur textintern und kontextgebunden als gültig Gesetzten und der implizit oder explizit ideologisch präsupponierten Realitätsreferenz, macht es schwierig, das komödiantische Konstrukt in seiner Bedeutung, Haltung und Ideologie festzulegen. Stets stellt sich die Frage, ob in der – wenn auch der Lächerlichkeit preisgegebenen – Vorführung als vermeintlich gegeben präsentierter Sachverhalte nicht auch die Festschreibung derselben erfolgt. Dazu stellen Helga Kotthoff, Shpresa Jashari und Darja Klingenberg in ihrer wegweisenden Studie *Komik (in) der Migrationsgesellschaft* fest, dass es in der Humorforschung umstritten sei, ob „ethnische Stereotypen in Witzen klar und deutlich von rassistischen Akten zu unterscheiden [sind] oder ob diese [...] bei der Erzeugung von Stereotypen eine entscheidende Rolle spielen“ [Hervorhebung M.N.],¹⁸ und weiter führen sie aus:

Das Komische operiert entlang von Macht- und Herrschaftsverhältnissen und kann diese unterwandern oder bestätigen, stereotype und abwertende Zuschreibungen verfestigen, unterlaufen oder in einem ambivalenten Zwischenraum beide Deutungen aufrechterhalten. Humor kann der subtilen oder offensiven Kritik von Macht und Herrschaftsverhältnissen dienen, er kann bigotte und scheinheilige Diskurse entlarven [...], er kann aufgeladene soziale Konflikte entschärfen. Zugleich kann er Verletzungen, Abwertungen und Verharmlosung von Abgrenzung bedienen. Eine bestimmte Erzählung oder ein Witz kann (wie andere Sprechaktivitäten auch) marginalisierende oder widerständige Wirkung haben – je nach Kontext und SprecherIn.¹⁹

Seit die Komödie ausdrücklich gesellschaftliche Verhältnisse darstellen sollte, also spätestens mit der Gattungsneukonzeption des komödiantischen Diskurses durch J.M.R. Lenz im Sturm und Drang, wurde das Problem der Ambivalenz evident. Auch

/Shpresa Jashari/Darja Klingenberg, *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*. Konstanz/ München 2013, S. 74.

¹⁸ Kotthoff/Jashari/Klingenberg, *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*, S. 33.

¹⁹ Ebd.

Lenz, der sich selbst als den „stinkende[n] Atem des Volkes“ bezeichnete,²⁰ machte in dem gattungselbstreflexiven Stück *Die Soldaten* (1776) zwar einerseits den Adel zum Gegenstand der Kritik, zugleich aber konsolidierte die dargestellte Konfliktlösung die adlige Einrichtung der Machtverhältnisse in der dargestellten Welt. Ob dies die gegebenen Verhältnisse aber nur spiegeln und dadurch Empörung evozieren soll oder ob es sich dabei im Sinne des Textes auch um einen wünschenswerten Ausgang des Geschehens handelt, bleibt textintern ungelöst.²¹ Wenn jedoch das Bürgerliche Trauerspiel der Aufklärung in Bezug auf die Ständeklausel die Bürger erst ‚tragödienfähig‘ machte, so bestand der poetologisch revolutionärere Akt bei Lenz darin, den Adel ‚komödienfähig‘ zu machen. In diesem Sinne will hier auch das Gegenwartspänomen der *Culture-Clash*-Komödie, die kulturelle Ressentiments komödienfähig macht, als eine Öffnung im Diskurs verstanden sein, die eine neue Ebene der interkulturellen Kommunikation erschließen kann und idealiter stereotype Differenzkonstrukte in Frage stellt, auch wenn einzelne Genreproduktionen sie eher bestärken, statt zu unterminieren. Da das Genre mit Blick auf zu befürchtende Rassismen aber auch unter kritischerer Beobachtung steht als andere, reagiert die Filmkritik in der Regel zeitnah. Dass beispielsweise eine ZDF-Produktion wie *SCHLAFLOS IN ISTANBUL* (Marcus Ulbricht, 2014) überhaupt eine derartige mediale Aufmerksamkeit erhält, so dass sich die Online-Formate von *Spiegel*, *Zeit* und *FAZ* im Umfeld der Fernsehausstrahlung einhellig über die Reproduktion stereotyper filmischer Bilder von Deutschen und Türken empören,²² verdankt sich erst dem Erfolg innovativerer Genrebeiträge. Am Beispiel von *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* und *FACK JU GÖHTE* lässt sich zeigen, welche diskursiven Mittel eher dazu beitragen, Stereotypen affirmativ zu zementieren und welche diese kritisch und selbstreflexiv unterminieren.

²⁰ Brief an Herder vom 28.8.1775.

²¹ Da z.B. die beiden im Adelstand höchstrangigen Figuren der dargestellten Welt auch zugleich deren höchste moralische und wohltätige Instanzen darstellen, ist der Aspekt der Adelskritik nichts weniger als eindeutig. Vgl. dazu ausführlich Martin Nies, „Die innere Sicherheit. Gattungselbstreflexion und Gesellschaftskritik in der Komödie *Die Soldaten* von J.M.R. Lenz,“. In: Hans Kraß (Hg.), *Selbstreferenz und literarische Gattung*. Tübingen 2006 (=Zeitschrift für Semiotik; Bd. 27), S. 23-44.

²² Vgl. Arno Frank, „Turteln auf Teutotürkisch“. *Spiegel Online* 5. 6. 2014. (= <http://www.spiegel.de/kultur/tv/schlaflos-in-istanbul-a-973443.html>); Mely Kiyak, „Istanbul im Weichzeichner“. *Zeit Online* 6. 6. 2014. (= <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/istanbul-schlaflos-film-wirklichkeit>); Jan Wiele, „Am Bosphorus haben sie tolle Dachterrassen“. *FAZ.net* 5. 6. 2014. (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/der-fernsehfilm-schlaflos-in-istanbul-im-zdf-12972663.html>); alle Abruf 10. 9. 2014.

2. TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER

Der Spielfilm TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER stellt gegenüber der gleichnamigen drei Staffeln umfassenden ARD-Serie (2006-2009) ein semantisch eigenständiges und unabhängiges Erzählkonstrukt dar, da er über einem zwar identischen Figuren- und Darstellerinventar eine doch in Teilen von der Serie deutlich abweichende Geschichte präsentiert, die unter anderem eine alternative Version vom Kennenlernen der Protagonisten Cem und Lena beinhaltet. Diese Geschehenseinheit wird also in Serie und Film in unterschiedlicher Weise doppelt erzählt, was unterstreicht, dass im Zusammentreffen der Kulturträger als einem *Clash of Cultures (& Gender)* sowie ihrer Annäherung und Verbindung das zentrale Narrativ besteht. Während sich die beiden Jugendlichen in der Serie erst in Folge der Bindung und des Zusammenzugs ihrer Eltern unter einem gemeinsamen Dach kennenlernen, ist dieses Geschehen im Spielfilm auf eine „einsame Insel“ im Indischen Ozean und in eine vorübergehend elternlose Zeit ausgelagert; parallel bahnt sich in einem tropischen Hotelressort eine erotische Beziehung der Eltern an.²³ Es lässt sich demnach keine intertextuelle semantische Kohärenz zwischen Serie und Spielfilm herleiten – beide Formate müssen als eigenständige Bedeutungskonstrukte wahrgenommen werden.²⁴

Mit der Ansiedelung der Geschichte auf einer tropischen Insel modelliert der Film den *Clash of Cultures* in einem gegenüber den Herkunftsräumen Deutschland und Türkei heterotopen Raum außerhalb der Ordnung. Herausgelöst aus dem sozialen und politischen Kontext der Bundesrepublik und den Koordinaten des dortigen ‚normalen‘ Lebens konstruiert der Film hier die Konstituierung interkultureller Kommunikation und Gesellschaftsbildung zwischen ‚Deutschen‘ und ‚Deutschen mit Migrationshintergrund‘ in einer gleichsam soziologischen Versuchsanordnung. Zu dem gemeinsamen Zwangsaufenthalt kommt es durch den Absturz des Ferienfliegers, der die Familien Schneider und Öztürk (es sind unvollständige Familien – ersterer fehlt der Vater, der zweiten die Mutter) in den Thailand-Urlaub befördert. Während Doris Schneider und Metin Öztürk wie die restlichen Passagiere gerettet und in ein „Tropicana Holiday Ressornt“ gebracht werden, wo die Europäer isoliert von den Einheimischen und geschützt vor jeder Konfrontation mit der fremden Kultur feiern und sonnenbaden, verschlägt es Lena Schneider, Cem und Yagmur Öztürk sowie den Deutschgriechen Costa auf eine vermeintlich unbewohnte und paradiesische Insel der Andamanen im Indischen Ozean.

²³ Weitere Abweichungen sind, dass das Kennenlernen in der Serie sich vor Lenas Abitur ereignet und die beiden sich dort als minderjährige Schüler verlieben, wohingegen der Film diese Episode signifikant auf einen Zeitraum zwischen Lenas Abitur und der Aufnahme eines Studiums verlegt, als sie neunzehn Jahre alt ist. Cem und Lena begegnen sich hier also erstmalig als junge Erwachsene und ohne Zutun der Eltern.

²⁴ Entsprechend heißt es auf dem Werbeplakat des Films: „Ganz neu erzählt fürs Kino“.

2.1 *Clash of Gender*

Gegenüber der Heimwelt der Protagonisten ist in diesem Raum tropischer ‚Nicht-Kultur‘, die Gültigkeit deutscher ‚Leitkultur‘ und die Erwartung einer integrativen Ein- bzw. Unterordnung der Migranten außer Kraft gesetzt, stattdessen gilt das von Cem als ‚natürlich-evolutionär‘ behauptete Gesetz des Stärkeren („der Plan seit fünf Milliarden Jahren“²⁵) und damit – so setzt es der Film – des Mannes.

TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER verzichtet in diesem Zusammenhang darauf, den deutsch-türkischen Macho Cem mit einem deutschen Rivalen zu konfrontieren, da dann der Eindruck entstanden wäre, über die figuralen Repräsentationen zugleich die kulturelle Überlegenheit des einen oder anderen zu verhandeln und somit narrativ eine Leitkultur zu etablieren bzw. einen Stellvertreterkrieg der Kulturen zu erzählen. Tatsächlich ist in diesem Sozialexperiment ‚der deutsche Mann‘ signifikant absent: Doris hat sich glücklich von ihrem Mann getrennt, Lenas infantiler Bruder lebt in einer auf die Mutter und auf Extraterrestrisches fixierten Fantasiewelt (um es der Bildwelt des Films entsprechend doppeldeutig zu formulieren: seine ‚Rakete‘ trägt den Namen „Doris II“) und Lenas romantischer, aber als manisch-depressiv inszenierter Verehrer Frieder ist psychopathologisiert. Der Sachverhalt der Repräsentation autochthoner Deutscher durch eine Absenz von ‚Männlichkeit‘ sowie die Kennzeichnung deutscher Frauen durch eine Merkmalskorrelation von Emanzipation und Hysterie erweist das filmische Konstrukt deutscher Kultur in einem implizit negativ gewerteten Sinne als effeminiert und perfider Weise als eine Kultur, die außerhalb ihrer eigenen Grenzen ihre Legitimation verliert. Denn Lenas Versuch, Cems ‚naturgesetzliche‘ Dominanz in Frage zu stellen, selbst die Anleitung der Gruppe zu übernehmen oder diese Position wenigstens demokratisch ermitteln zu lassen, scheitert daran, dass Costa und Yagmur sich hinter Cem stellen. „So, ich glaube, wir brauchen einen Führer – Führerin meinte ich“,²⁶ die Anspielung auf Hitler und ein vermeintlich deutsches Bedürfnis nach Führung ist unverkennbar, ohne dass das Führerprinzip grundsätzlich in Frage gestellt würde. Es legitimiert sich in der Inselsituation nur nicht demokratisch, wie in der weiblich regierten Bundesrepublik, sondern eben durch männliche Dominanz: „Das ist ein Ökosystem“, interveniert Lena, als Cem infantil vergnügt mit Dynamit fischt – „Ich weiß, und ich bin der Chef“.²⁷

Auch wenn Machosprüche und -verhalten Teil des komödiantischen Diskurses und der Entlarvung von Stereotypen der Selbst- und Fremdwahrnehmung sind, wird explizite Virilität und Überlegenheit in der Beziehung der Geschlechter doch durch die narrative Struktur als wünschenswerter Aspekt männlichen Rollenverhaltens bestätigt. Beispielsweise ist es Cem, der das Problem der Nahrungsbeschaffung löst

²⁵ TfA, 0:19.

²⁶ Ebd.

²⁷ TfA, 0:24.

und damit das Überleben der Gemeinschaft sichert. Ein Sachverhalt, den der Film, auch anders inszenieren könnte, wenn es ihm darum ginge, die Männlichkeitsideologie als lediglich figural perspektiviert zu relativieren. Yagmur besorgt indes, wie selbstverständlich traditionellen Rollenmodellen folgend, den Haushalt, während Lena nur selbstbezogen handelt und wiederholt von Cem aus Lebensgefahr errettet werden muss. Der jeder Situation gewachsene männliche Held ist somit in seinem Führungsanspruch narrativ legitimiert, während die Figur der intellektuellen Emanze außerhalb ihrer Heimkultur nicht überlebensfähig wäre. In Bezug auf die Elterngeneration stellt sich die Relation der Geschlechter ähnlich dar. Der von Doris für die Nacht erwählte jugendliche Gigolo beschert ihr eine Demütigung, wohingegen Metin sie am nächsten Morgen im Sturm erobert. Durch die Einstellungsfolge in dieser Szene (1. ‚sexuelle Unterwerfung durch Metin‘ – 2. ‚Alice Schwarzers Buch *Damenwahl: Vom Kampf um das Frauenwahlrecht bis zur ersten Kanzlerin in Großaufnahme auf dem Nachttisch*‘) signalisiert der Film,²⁸ dass die männliche Dominanz als konterkariender Kommentar zu den im Buch propagierten weiblichen Wahl-, Emanzipations- und Führungsansprüchen gedeutet sein will. Ganz in diesem Sinne würde Cem Lena durch einen Sexualakt zeigen wollen, „wer Tarzan, und wer Jane ist, weißt‘, ein bisschen einreiten –, sie hat so eine große Fresse“.²⁹

Scheinbar stützen auch die geschilderten figuralen Transformationsprozesse diese Männlichkeitsideologie, etwa wenn sich Lena zunehmend von Cems Chauvinismus angezogen fühlt, wie insbesondere zwei Szenen zeigen, die ihren ablehnenden Äußerungen gegensätzliche Gedanken kontrastieren: 1). als sie Cem nackt unter einem Wasserfall erblickt: „Ich wollte nicht gucken, aber ich war fasziniert, vom Bösen, vom Falschen, vom Einzeller, vom – Oh! [sieht seinen Penis, M.N.]“; 2). als er ihr Nahrung verschafft und verlangt, dass sie „danke, großer Herrscher und Meister“ sagt: „Er blieb ein Arschloch. Und das Schlimmste war, ich fand das aufregend genug, um in der nächsten Nacht von ihm zu träumen“.³⁰ Dass in der filmischen Narration männlicher Chauvinismus weibliches Begehren evoziert, erscheint als radikale Unterminierung der Gendersensibilität, die von Männern westlicher Kulturen gegenwärtig erwartet wird. Ein Leserkommentar auf *Zeit Online* zu einem Artikel über den Gender-Diskurs in *Culture-Clash*-Komödien veranschaulicht, welche Ressentiments eine ‚ernsthafte‘ Lektüre der filmischen Erzählung zutage fördern kann.

²⁸ TfA, 1:08.

²⁹ TfA, 0:35.

³⁰ TfA, 0:29 und 0:51.

Man kann sich darüber lustig machen, daß deutsche Männer befürchten, „die Ausländer“ könnten ihnen die Frauen wegnehmen. Aber etwas suboptimal ist es schon, wenn die deutsche Gesellschaft so ‚liberal‘ ist, daß archaisch erzogene junge Männer mit muslimischem Mhigru [Migrationshintergrund, M.N.] sich zwanglos mit der weiblichen deutschen Jugend vergnügen dürfen, während es den Frauen dieser Communities gleichzeitig strengstens untersagt ist, sich auch nur dem leisesten Verdacht einer Kontaktaufnahme zu Männern auszusetzen, die nicht ‚dazugehören‘. Eine Verhöhnung der besonderen Art ist es dann noch, wenn deutsche Frauen plötzlich haargenau jene Art von ‚ursprünglicher‘ Männlichkeit, die westlich erzogenen Jungs von Kindesbeinen an konsequent ausgetrieben und verbal-theoretisch stets verurteilt wird, in der Praxis des wirklichen Lebens bei männlichen türkischen oder arabischen Migranten aber auf einmal attraktiv und anziehend maskulin finden. Und wenn man dann als Mann dezent auf dieses Messen mit zweierlei Maß hinweist, daß man doch nicht einerseits bei westlichen Männern noch die letzten Reste eines überlieferten vermeintlichen Chauvinismus in einigen verunglückten Formulierungen aufzuspüren glaubt und theatralisch an den Pranger stellt, während man andererseits bei den krassesten Auswüchsen der Frauenverachtung unter dem Deckmantel des Kulturrelativismus und der Toleranz beide Augen zudrückt, wird man auch noch belehrt, daß diese Kritik doch wohl eher ein Feigenblatt für verkappten Rassismus sei.³¹

Wie der Kritiker bereits vermutet, muss man diese Argumentation in der Tat u.a. deshalb ‚verkappt rassistisch‘ nennen, weil sie das Merkmal ausgestellter ‚Virilität‘ und chauvinistischer Haltung mit kultureller Herkunft bzw. ‚Abstammung‘ korreliert, obwohl es sich lediglich um einen Normenverstoß hinsichtlich des in unserer Kultur erwarteten geschlechtersensiblen Verhaltens handelt, der unabhängig von Herkunft, biologischer Rasse oder Schichtenzugehörigkeit ist. Dass TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER über den Paarbildungsprozess mit dem „Südländer“ („der steht doch für knisternde Leidenschaft, Samba oder was weiß ich, was die Türken tanzen“)³² vermeintlich die Domestizierung der emanzipierten, aber hysterischen und sexuell unbefriedigten deutschen Frau narrativiert, ist zweifellos Teil der komödiantischen Bloßstellung von deutschkulturellen Stereotypenbildungen und heutigentags verunsicherten Männlichkeitsbewusstseins. Indem das traumatisierende Geschehen um den Tod von Cems Mutter offengelegt wird, erhält die Figur aber eine psychische Tiefen-

³¹ Anonymer Kommentar von „Zugriff verweigert“ zu Oliver Kaever: „EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE. Krampfhaft fröhlich. Leben zwischen zwei Kulturen? Was dramatisches Potenzial hat, wird in der Verfilmung des Erfolgsromans der Autorin Hatice Akyün zum seichten Kinderspiel“. *Zeit Online* 10. 6. 2014 (= <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/einmal-hans-mit-scharfer-sosse>; Abruf 30. 8. 2014).

³² TfA, 1:07.

dimension über das Stereotyp vom ‚harten Kerl mit weichem Kern‘ hinaus; sein verbaler Chauvinismus entpuppt sich so als Fassade einer verletzten und infantilen, in jedem Fall vielschichtigen Persönlichkeit. Zudem werden die männlichen Protagonisten als den Frauen intellektuell sämtlich unterlegen vorgeführt, und wenn Cem in einer nicht mehr humoristisch gebrochenen Szene sagt, „OK, ich bin blöd, der dumme Kanake, mit dem man sich nicht mal richtig unterhalten kann, aber weißt, du was mich ankotzt? Zum Ficken hätt’s gereicht, oder was?“,³³ inszeniert der Film seine Angst, bloß temporäres Lustobjekt einer selbstgewissen, autonomen und intellektuell überlegenen Frau zu werden.

Somit zeigt sich eine Ambivalenz: Einerseits bestätigt das erzählte Geschehen um den *Gender-Clash* in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER traditionelle Ideologeme, z.B. in der inszenierten Figurenkonstellation von ‚männlichem Held‘ und ‚weiblichem Opfer‘. Cem rettet die infolge einer Vergiftung durch einen Seeigel-Stachel hässlich entstellte Lena aus tödlicher Gefahr, indem er sie unter Einsatz seines eigenen Lebens durch den Dschungel zu den eingeborenen ‚Kannibalen‘ trägt, um sie dort medizinisch versorgen zu lassen. Unter außerordentlichen Bedingungen in einem heterotopen Raum zeigt die Figur des jugendlichen Deutschtürken Cem in seiner Ernährer- und Beschützerfunktion eine männliche Idealität, die aber nur im Kontext primitiven Insellebens ungebrochen seinen Anführerstatus bestätigt. Außerhalb dieses Rahmens verliert sich dieser Status augenblicklich. Wenn Cem Lena mit seinem Hip Hop-Song „Nutten am Pool“ imponieren will, aber nur Unverständnis und Spott erntet, dann signalisiert der Film, dass außerhalb dieses Teils der Welt komplexere soziale Kompetenzen erwartet werden als das Statuieren der Manneskraft mittels Sentenzen wie: „nur meine Eier sind noch größer als mein Stolz“ oder „guck in die Hose / das Monster von Cem / für das Ding ist sogar das Ozonloch zu eng“.³⁴ Was im Komödien-Kontext eine gelungene filmische Parodie auf das genretypische Männlichkeitsgebaren in Hip Hop-Songs ist (dafür hält auch Lena es), verweist in der Geschichte auf ein identitäres Problem, weil Cem darauf beharrt, die hier kommunizierten Chauvinismen ernst zu meinen: „Das drückt mich aus, Mann, das ist mein Leben!“³⁵ Cems Strand-Rap zu dem aus einem MP3-Player intonierten Playback wird zudem, die eigene Medialität des Films exponierend, durch ein professionell produziertes Musikvideo des Songs mit den Inserts „MTV The Best of Hip Hop Platz 1“ überblendet. Der Songtext, der einen Höhepunkt der filmischen Komik darstellt, offenbart als Ausdruck der Figur dabei doch nur infantile Wunschbilder von Status und sozialer Anerkennung.

Mise en abymisch führt diese Szene also ganz im Sinne des obigen Zitats von Kotthoff/Jashari/Klingenberg vor Augen, dass Witz oder Ernst (hier in der Lesart Parodie vs. Selbstoffenbarung) nur kontext- und sprechergebunden voneinander

³³ TfA, 1:15.

³⁴ TfA, 1:13.

³⁵ TfA, 1:14.

unterschieden werden können.³⁶ Nicht nur an dieser Stelle konterkariert der Film dem erzählten Geschehen einen metamedialen Diskurs, der den Konstruktcharakter der hier verhandelten Figuren und Konzeptionen selbstreflexiv ausstellt und die stereotypen Merkmalszuschreibungen signifikant unterläuft.

2.2 Soziale und kulturelle Identität als differenzbasiertes Konstrukt

Da die Öztürks seit der Verfolgung durch eine türkische Mafiagruppierung in einem Zeugenschutzprogramm leben, eine neue Identität angenommen haben und dies im Lauf der Narration ein weiteres Mal tun, ist auch intradiegetisch expliziert, dass die Figuren als Identitätskonstrukte gelesen werden müssen. Zwar wurden die deutsch-türkische Herkunft (Cem heißt eigentlich Mustafa) und der Beruf des Vaters aufrechterhalten, aber mit einer vermeintlich neuen Bedrohung wird auch der türkische Identitätsanteil abgelegt und durch eine skandinavische Identität substituiert: Cem und Yagmur Öztürk werden so zu Magnus und Marianne Amundsen. In diesem Kontext zeigt sich, versteht man Kleidung auch als Zeichen der filmischen Person, dass sowohl Cems Street Fashion als auch Yagmurs Kopftuch nicht als identitäre, sondern lediglich austauschbare äußerliche Merkmale eines *Kanak Style* gesetzt sind. Denn Zeichen praktizierten muslimischen Glaubens ist das Kopftuch offenbar nicht, wenn ein neuer, nun offensiv erotischer Look (offenes Haar, kurzes Kleid, rotlackierte Nägel) widerspruchsfrei an dessen Stelle treten kann. Die Komik der Szene besteht nicht zuletzt darin, dass die vorher transkulturelle Identitätskonzeption der Öztürks nun in eine autochthone Konzeption ausschließlich norwegischer Identität transformiert, obwohl der Phänotyp der Familienmitglieder stereotypen Bildern von Skandinaviern offensichtlich widerspricht. Wie schon Cems soziale Identität ein Selbstentwurf ohne Realitätsbezug ist („du bist aus Zehlendorf und nicht aus Neukölln“),³⁷ werden hier auch die Konstrukte kultureller identitärer Zugehörigkeit, die in einem Herkunftsideologem gründen, ad absurdum geführt.

In ähnlicher Weise, wenn auch nicht derart radikal, argumentiert die TV-Komödie *KÜCKÜCKSKIND* (ZDF 2014), die von der Vertauschung eines deutschen und eines deutsch-türkischen Babys bei der Geburt handelt. Über diese Konstellation verhandelt der Film kulturelle Identität zunächst als etwas durch Sozialisierung und nicht durch Geburt Erworbenes. Der Sachverhalt, dass der bei einer deutschen alleinerziehenden Mutter aufgewachsene Junge türkischer Herkunft bei seinen

³⁶ Kotthoff/Jashari/Klingenberg, *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*, S. 33.

³⁷ TfA, 0:07. Damit ist seine Herkunft also signifikant in einem der wohlhabenden Stadtteile Berlins verortet und gerade nicht in einem Stadtteil wie Neukölln, der nach einigen dort angesiedelten Prekariatsfilmen, z.B. Detlev Bucks *KNALLHART* (2006) und *ZIVILCOURAGE* (2010), sowie Publikationen wie Heinz Buschkowskys *Neukölln ist überall* (2012) synonym für soziale Problembezirke mit hohem Migrantenanteil geworden sind.

Altersgenossen nicht völlig ‚integriert‘ ist, sondern sich ‚anders‘ fühlt, verweist aber dennoch rudimentär auf die Gültigkeit des Abstammungs-/Herkunftsideologems. Von dem Vertauschungsnarrativ abgesehen, bestätigt diese Komödie ohnehin auf Stereotypen gründendes *Differenzdenken*. Denn nach dem Rücktausch der Kinder bemüht sich Dominik darum, Türke zu werden, also die bisher latenten und eben auf Abstammung beruhenden Identitätsanteile nun auszuentwickeln. Stereotypen Vorstellungen von türkischem Machismo entsprechend korreliert der Film mit diesem Prozess die Mannwerdung des behüteten, schüchternen Jungen, der – so setzt es der Film in fragwürdiger Weise – mit dem Familien- und Kulturentausch auch die Schulart wechselt und sich dort unter Mitschülern aus prekären und bildungsfernen Milieus behaupten muss. In diesem Kontext lernt der Zuschauer auch kulturelle Chauvinismen kennen, die filmintern nicht mehr relativiert werden:

[Dominiks türkischer Mitschüler:] „Türken sagen sowas nicht, das ist voll peinlich. Ich hab dich gern, ich hab dich lieb, oder so’n Müll.“ – [Dominik:] „Was sagen Türken dann?“ – [Mitschüler:] „Willst du mein Mädchen sein. Aber eigentlich brauchst du das nicht, das funktioniert ganz anders [pfeift einen jüngeren Schüler zu sich]. Richte Süleyman aus, dass Lale das Mädchen vom Dominik ist.“ – [Dominik:] „Spinnst Du, ich habe mit Lale doch noch gar nicht geredet.“ – [Mitschüler:] „Brauchst du auch nicht“.³⁸

Hier ist komödiantisch ungebrochen suggeriert, dass Türken eben ‚so sind‘. Während die Figur des Dominik den Selbstwertungsprozess als eine Befreiung von der schönen, gebildeten und beruflich erfolgreichen deutschen Übermutter erfährt und an Männlichkeit und Autonomie gewinnt, transformiert die bei der türkischen Familie (Gemüsehändler natürlich!) aufgewachsene Figur der Ayse (wie sonst?) nicht grundlegend. Der Film zeigt, wie sie Dominik im Haus der deutschen Mutter bestiehlt und sich im unverhofften Wohlstand einnistet. Im Unterschied zu *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* fehlt dieser *Culture-Clash*-Komödie nicht nur die Komik, sondern auch die selbstreflexive Ebene, die eine Konsolidierung der verhandelten Stereotypen durch die filmische Narration verhindert. Differenzbasiertes Denken wird durch *KÜCKÜCKSKIND* gestärkt, nicht subversiv und transdifferenziell in Frage gestellt wie in Bora Dagtekins Filmen.³⁹ Die figuralen Repräsentanten der türkischen Eltern-generation sind dabei als sympathisch-liebenswerte Menschen gezeichnet, aber nie als *gleichrangig* gegenüber den souverän agierenden deutschen Eltern. Als türkische Identitätsanteile gehandelte ‚fremdkulturelle Eigenheiten‘ – ob durch Abstammung

³⁸ *KÜCKÜCKSKIND*, Christoph Schnee (ZDF 2014), 1:06.

³⁹ Zum Konzept der Transdifferenz, auch in Abgrenzung zu Wolfgang Welschs Konzept der Transkulturalität, siehe Klaus Lösch, „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“. In: L. Allolio-Näcke/B. Kalscheuer/A. Manzeschke (Hgg.), *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, S. 26-49.

oder Sozialisierung erworben – sind offensichtlich als ‚virulent‘ konzipiert: Sie setzen sich bei Dominik im Lauf des erzählten Geschehens durch und bleiben bei Ayse dominant, als ob gleich einem „Kückückskind“ sich ‚das Fremde‘ unerwünschter Weise im ‚Eigenen‘ einnistete. Die den Figuren zugewiesenen Charakteristika erscheinen dabei bestenfalls als unreflektiert reproduzierte Stereotypen oder aber schlimmeren Falls in der filmischen Ideologie begründet. Hier stellt sich das oben skizzierte Problem der semantischen Ambivalenz der komödiantischen Konstrukte.

Eben darin besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* und anderen gegenwärtigen *Culture-Clash*-Komödien: Wo Dagtekins immerzu überspitzte, verzerrte und medienselbstreflexive Inszenierung als offensichtliches Spiel mit differenzbasierten Stereotypen dekodiert werden kann und der Film kulturelle Identität als ein Konstrukt desavouiert (‚Zehlendorf‘ vs. ‚Neukölln‘ sowie ‚Türken‘, die Lena erst für „Albaner“ hält,⁴⁰ und die dann zu ‚Norwegern‘ transformieren), um sie darüber transdifferenziell zu dekonstruieren, genügt Filmen wie *KÜCKÜCKSKIND* oder *SCHLAFLOS IN ISTANBUL* die lustige Überformung reproduzierter Stereotypen, ohne deren Gültigkeit an sich in Frage zu stellen.

Die Desavouierung differenzbasierten Denkens zeigt sich zudem in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* nicht nur als Korrelat des Diskurses über kulturelle Zugehörigkeit oder des Genderdiskurses, sondern auch hinsichtlich der kontrastierten Altersklassen und der Kategorien ‚Normeinhaltung‘ vs. ‚Normabweichung‘. Lenas dem Jugendwahn verfallene Mutter (sie besucht Lady Gaga-Konzerte, trägt einen Badeanzug mit Justin Bieber-Konterfei und geht in die Disco) glaubt, man könne sie und ihre Tochter für Zwillingsschwestern halten. Die von der Mittvierzigerin in einer Karaoke vorgetragenen Songzeilen, „I’m not a Girl, not yet a Woman [...], I’m in between“,⁴¹ entlarven den darin kommunizierten Selbstentwurf wiederum als ein Konstrukt ohne jeden Realitätsbezug (Metin: „Man sieht es ganz genau, wer die Mutter und wer die Tochter ist, man sieht es ganz genau“⁴²). Die Erfahrung eines trans-differenziellen Dazwischen-Seins ist somit in der einen oder anderen Weise für das Selbstbild aller Figuren konstitutiv, ob in kultureller Hinsicht (dies gilt auch für die Ureinwohner der Insel, die im nächsten Kapitel Thema sind), in Bezug auf das Lebensalter oder auf den Widerspruch zwischen feministischer Theorie und dem Wunsch nach sexueller Eroberung durch einen chauvinistischen Mann, dessen Machismo wiederum sich als identitäres Selbstkonstrukt eines traumatisierten Jungen erweist. Bezogen auf die Paradigmen ‚Normeinhaltung‘ vs. ‚Normabweichung‘ besteht entgegen der üblichen Kriminalisierung in Erzählungen über Deutschtürken Cems einzig benanntes Vergehen darin, „Hitler verprügelt“ zu haben (im Fasching),⁴³ Metin als der beamtete Hüter deutscher Ordnung hingegen (er ist Kriminalkommissar) wird von Doris mit üblicherweise für Deutsche geltenden stereotypen Beschreibungs-

⁴⁰ TfA, 0:09.

⁴¹ TfA, 1:01.

⁴² TfA, 0:49.

⁴³ TfA, 0:07.

kategorien wie „Spießer“ und „Faschist“ bezeichnet, was nur ein weiteres Mal signalisieren mag, dass die Subversion kultureller identitärer Konstrukte hier filmisch Methode hat.

2.3 Postkolonialistischer Metadiskurs

Das zeigt sich auch in der Verortung der erzählten Geschichte auf der im Indischen Ozean gelegenen, vermeintlich „einsamen Insel“ Bori Bori, die exotistische Wunschbilder von paradiesischen Palmenstränden an türkisblauem Meer unter südlicher Sonne aufruft – wie sie etwa von Tony Marshall für Bora Bora besungen worden sind. Schon die Namensverunglimpfung macht deutlich, dass der Film diese Vorstellungen parodiert, wobei dem fiktiven Namen der Insel die Mehrfachnennung der zugehörigen real existierenden Inselgruppe kontrastiert ist (auch durch schriftliches Insert), so dass sich die Frage nach deren semantischer Funktion aufdrängt. Offenbar muss die Zuordnung der Insel zu den Andamanen eine besondere Relevanz für die Narration haben, da man sonst ohne weiteres darauf hätte verzichten können. Über kulturelles Wissen eröffnet die spezifische Verortung des Geschehens nun Konnotationsräume, die der filmischen Handlung eine neue Dimension geben. Aus eurozentrischer Perspektive ist die Geschichte der Inselgruppe insbesondere durch den Kolonialismus geprägt, da das British Empire in der Hauptstadt Port Blair eine Strafkolonie für politische Gefangene unterhielt. Vor allem aus anthropologischer und ethnologischer Sicht stellen die Inseln aber eine berühmte Besonderheit dar, denn auf North Sentinel Island lebt das letzte bekannte, isolierte indigene Volk der Erde, das bis heute jeglichen Kontakt mit der Außenwelt feindselig verweigert.⁴⁴ 1996 von der indischen Regierung zur Sperrzone erklärt, ist

⁴⁴ Quelle: <http://www.northsentinelisland.com> (Aufruf 8. 9. 2014). Der Dokumentarfilm *MAN IN SEARCH OF MAN – THE ANDAMAN PEOPLES* aus dem Jahr 1974 zeigt den vergeblichen Versuch einer Kontaktaufnahme durch eine Expedition, siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=cvTIBp4fDgA>. Vgl. dazu a. diese Meldung auf *Spiegel Online* anlässlich neuer Satellitenfotos von der Insel: „Ein Blick aus der Ferne ist auf alle Fälle sicherer: Die Einwohner der tropischen Insel North Sentinel Island sind nicht für ihre Gastfreundschaft bekannt. Auf dem Eiland, das zur Inselgruppe der Andamanen gehört, lebt bis heute einer der letzten isolierten Eingeborenenstämme der Welt. Fremde werden gern mit Speeren und Pfeilen begrüßt und mussten in der Vergangenheit nicht selten mit dem Leben für einen Besuch der Insel bezahlen. Die indische Regierung hat alle Versuche, mit dem Stamm freundschaftlichen Kontakt aufzunehmen, aufgegeben. Seit 1996 haben die Eingeborenen die Insel ganz offiziell für sich. North Sentinel Island ist Sperrgebiet. Einen ungefährlichen Blick auf die Insel erlauben jetzt erste Aufnahmen des im April gestarteten "Sentinel-1A"-Satelliten. Er ist der erste einer Serie künftiger "Sentinel"-Satelliten der Europäischen Weltraumorganisation Esa. Sie sollen im Rahmen des Copernicus-Programms mit ihrem Hightech-Radar die Oberfläche der Erde bei allen Wetterlagen detailliert abtasten. Dabei sammeln sie Daten über die Ozeane, über Landflächen und die Atmosphäre“; khü/AFP, „Satellitenbild der Woche. Blick auf's Sperrgebiet“. In: *Spiegel Online* 17.04.

die Insel gegenwärtig „off limits“. In einem semiotischen ‚Modell von Welt‘ repräsentiert sie den fremdesten Ort der Welt, den Gegenpol der Globalisierung und ihre Bewohner die Negation jeglicher Inter- und Transkulturalität. „Bori Bori“ ist nun signifikant nicht identisch mit North Sentinel Island, aber TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER funktionalisiert konnotativ kulturelles Wissen über diese Insel der Andamanen, um an diesem fiktionalisierten Handlungsort neben der Auseinandersetzung von Deutschen und deutschen Postmigranten einen gesteigerten *Clash of Cultures* zu narrativieren. Indem die europäischen Jugendlichen hier, so hat es zunächst jedenfalls den Anschein, einer radikal fremden Kultur ausgesetzt sind, können sich dieser gegenüber die Deutsche und der Deutschtürke einerseits sowie die Deutschtürkin und der Deutschgriechen andererseits einander als lediglich noch ‚nachbarschaftlich Fremde‘ annähern.⁴⁵

Die differenzbasierten Kategorien der traditionellen Imagologie und Alteritätsforschung, ‚Eigenes‘ vs. ‚Fremdes‘, sind damit exponierter Gegenstand filmischer Verhandlung, aber Modelle der Beschreibung ‚fremder‘ Kulturen werden in der Entwicklung der Geschichte über den komödiantischen Diskurs im Sinne postkolonialistischer Theorien ebenso subversiv unterlaufen wie zuvor die Stereotypen in Bezug auf deutsche und deutschtürkische identitäre Eigenheiten oder Genderkonstrukte. Eine verlassene Strandhütte auf Bori Bori signalisiert eine frühere Anwesenheit von Forschern, denen das indigene Volk als Studienobjekt diente, doch Cem glaubt, „Es gibt keine Eingeborenen mehr, die wurden alle missiodingst“. „Ist das Troja?“,⁴⁶ fragt er dann ignorant, als er die ‚Primitiven‘ beobachtet. Im Unterschied zu den Sentinelen sind die Indigenen hier aber kein isoliertes Naturvolk mehr, denn statt ihren Forschungsgegenstand mit wissenschaftlicher Distanz zu beobachten, hat eine deutsche Anthropologin aus Darmstadt dort eingehieiratet, die Ernährung der ‚Kannibalen‘ „umgestellt“, ihnen deutsch und die Emanzipation beigebracht (sie beordert den Krieger zum Wäscheaufhängen mit den Worten: „Ich hab‘ nicht neun Jahre studiert, damit ich euch alles hinterhertrage“⁴⁷) und damit die vorgefundene soziale Ordnung nicht nur durch den interkulturellen Kontakt beeinflusst, sondern fundamental verändert, um als ‚Aussteigerin‘ im Gegenzuge selbst Anteile der fremden Lebenspraxis anzunehmen. Zuschauererwartungen betreffend den Zivilisationsstand der ‚primitiven‘ Eingeborenen unterläuft der Film auf Cems Frage nach einem Funkgerät hin: „Oh nein, wir haben leider kein Funk-

2014. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/weltall/andamanen-satellitenbild-zeigt-eingeborenen-sperrgebiet-a-969834.html> (Aufruf am 10. 9. 2014).

⁴⁵ Zu dem Begriff ‚nachbarschaftliche Fremdheit‘ siehe Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main 1997, S. 35. Eine Übersicht zur Kategorisierung von Fremdheitskonstrukten in ästhetischer Kommunikation findet sich in Martin Nies, *Der Norden und das Fremde. Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel 2008, S. 13-53.

⁴⁶ TfA, 0:33.

⁴⁷ TfA, 1:03.

gerät, aber nimm doch das Telefon. Du musst 'ne Null vorwählen“.⁴⁸ Diese Eingeborenen sind nicht isoliert, sie haben Anschluss an ein ‚Amt‘.

Im Kontext der Begegnung mit den Inselbewohnern verdichten sich in der filmischen Inszenierung ferner die medialen Referenzen, die den Konstruktcharakter des Dargestellten explizieren: „Wenn die den Peilsender nicht orten können, müssen wir es machen wie in *LOST*“ – wird die populäre amerikanische Erfolgsserie um eine Gruppe Flugzeugbrüchiger auf einer einsamen Insel zitiert.⁴⁹ Die folgende „Expedition“ in das Inselinnere, wie auch eine spätere Kontaktaufnahme mit den Indigenen kommentiert der Soundtrack ironisch mit einer an Ridley Scotts Kolonisationsdrama *1492 – CONQUEST OF PARADISE* (1992) erinnernden Musik und nicht zuletzt wird der Häuptling der Ureinwohner von dem „weißen Neger vom Hasenberg!“ (Titel der Autobiographie), Günther Kaufmann, Hauptdarsteller in R.W. Fassbinders Rassismus-Drama *WHITY* (1971) und 2009 Teilnehmer am RTL-„Dschungelcamp“ *Ich bin ein Star – holt mich hier raus!*, dargestellt. Ein Titelbild der von Alice Schwarzer herausgegebenen Zeitschrift *Emma* zeigt die Anthropologin ‚Uschi‘ mit der einen Kulturimperialismus des Blattes andeutenden Überschrift „Ein Herz für Wilde“⁵⁰ und statt der üblichen Glasperlen überreicht Cem dem ‚Kannibalenkrieger‘, der doch lediglich „Touristen erschrecken“ will, weil die überall ihren Müll herumliegen lassen,⁵¹ einen iPod, den dieser selbstverständlich zu bedienen weiß.⁵² Das selbst-reflexive Spiel mit Stereotypen und Medien kondensiert aber in ebenjener Szene am Strand, in der Cem Lena den filmisch in ein MTV-Video überblendeten Hip Hop-Song vorträgt. Nicht nur, dass Lena das in seiner millionenfachen medialen Reproduktion zum Klischee erstarrte Naturschauspiel des Sonnenuntergangs als „total scheiße“ bezeichnet,⁵³ sondern die gesamte Situation wird intradiegetisch noch gespiegelt: Denn die Relation des filmischen Umgebungsraumes zu dem Motiv von Palmen-silhouetten im Sonnenuntergang auf Cems Badeshorts bildet die grundsätzliche Beziehung von der Realität und ihrer medialen Repräsentation ab. Darin Magrittes selbstreflexiven Bild *Ceci n'est pas une pipe* entsprechend, zeigt der Film an, dass dies ist nicht ein Sonnenuntergang sei, sondern ein mediales Abbild davon, das in bestimmten kulturellen Wahrnehmungskontexten verortet ist. Die filmische Realität ist damit – wie die Palmen auf Cems Bermuda – als ein nur scherenschnitt-artig umgrenztes Abbild semiotisiert, das mit den Details den Gehalt des Bezeichneten

⁴⁸ TfA, 1:07.

⁴⁹ Die Szene, in der sich Cem als Held lediglich aufspielt, indem er einen Babyhai tötet, referiert auf das Aussteigerdrama *THE BEACH* (Danny Boyle, 2000), wo dieser Akt eine Katastrophe auslöst, die die Gemeinschaft der Aussteiger zerstört, TfA, 0:56.

⁵⁰ TfA, 1:05.

⁵¹ TfA, 1:04.

⁵² TfA, 0:43. Diese Szene referiert im Übrigen auf den Dokumentarfilm *MAN IN SEARCH OF MAN – THE ANDAMAN PEOPLES* (1974), der eine Kontaktaufnahme zu Andaman People einer Nachbarinsel von North Sentinel Island zeigt. Hier spielen die Ethnologen den Indigenen einen Tony Christie-Song von einem Kassettenrekorder vor, worauf diese mit Erstaunen und Befremdung reagieren.

⁵³ TfA, 1:12.

gleichsam in ein schwarzes Nichts auflöst, aber dessen Konturen ausstellt, um das Konstrukt sichtbar zu machen. Übertragen auf die narrative Reproduktion der den verhandelten kulturellen Selbst- und Fremdbildern zugrunde liegenden Stereo-typen in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER*, werden diese hinsichtlich ihrer Funktion und Bedeutung im komödiantischen Konstrukt des *Culture-Clash* gattungsselbstreflexiv exponiert, hinsichtlich ihrer filmexternen Referenzialität aber dekonstruiert.

3. Postmigrantische Bildungsgeschichte: FACK JU GÖHTE

Im Unterschied zu der *Culture-Clash*-Komödie *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* thematisiert *FACK JU GÖHTE* die kulturelle Mehrfachzugehörigkeit des Protagonisten nur am Rande. Aber sie ist der Figur über die Namensgebung gleichsam als eine Doppel-Wesenheit eingeschrieben. Während der Vorname ‚Zeki‘ auf türkische Wurzeln verweist, ist der Nachname ‚Müller‘ von deutschen Adoptiveltern übernommen.⁵⁴ Hinsichtlich seiner Sozialisation setzt der Film aber gegenüber der Erziehung des Jungen durch deutsche Eltern dessen Behauptung auf „der Straße“ und in prekären, kriminellen Milieus als ungleich relevanter.⁵⁵ Auch diese Figur (wie Cem dargestellt von Elyas M'Barek) ist als ein viriler Macho konzipiert und behauptet sich in der dargestellten Welt durch Coolness und Härte. Indem diese Merkmale aber ‚authentisch‘ milieu-erworben und nicht als Imitation vermeintlich ‚türkisch-chauvinistischen Rollenverhaltens‘, wie es bei Cem der Fall war, ausgewiesen sind, ist die Figur konträr zu jenem konzipiert, der einen selbstverfassten *gangsta rap* als adäquaten Ausdruck seiner Persönlichkeit begriff, obwohl er gutsituiert und behütet in einer mit Alarmanlage ausgestatteten Villa in Berlin-Zehlendorf aufgewachsen ist. Während also in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* Cems Straßen-Attitüde, wie gezeigt, ein gegenstandsloser Selbstentwurf, ein identitäres Hilfskonstrukt war, bloßer *Kanak Style* als Sublimat einer Erfahrung kulturellen Andersseins inmitten bürgerlicher Milieus und damit auf latente figureninterne Konflikte als Folge der kulturellen Mehrfachzugehörigkeit verwies, ist Zeki Müller zu keinem Zeitpunkt hinsichtlich seiner kulturellen Identität verunsichert. „Kanak mich nicht an“, sagt er schlicht zu einem deutschtürkischen Schüler, der in ihm einen „Bruder“ zu erkennen glaubt,⁵⁶ womit klargestellt ist, dass die „Kanak Sprach“ als identitätsstiftendes deutschtürkisches jugendkulturelles und milieutypisches Merkmal, wie im gleichnamigen Buch von Feridun Zaimoğlu (1995) und in Lars Beckers Film *KANAK ATTACK* (2000) noch selbstbewusst exponiert,⁵⁷ hier keine Gemeinschaft herstellen kann, weil dieser Diskurs für die Figur des Zeki

⁵⁴ FjG, 0:52.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ FjG, 0:29.

⁵⁷ Dort heißt es: „Wir sind allesamt Kanaken. Unser Schweiß ist Kanake, unser Leben ist Kanake, unsere Goldketten sind Kanake. Unser ganzer Stil ist Kanake. Okay?“

schlicht keine Relevanz mehr hat.

Anders als in der Inszenierung personenbezogener Widersprüche bei Cem in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* begründet FACK JU GÖHTE eine Identitätskrise des Protagonisten erst im Lauf der Narration, und zwar als eine Initiations- bzw. Entwicklungsgeschichte in goethescher Tradition,⁵⁸ wenn der Protagonist von einem bildungsfernen Kriminellen zum vorbildlichen Lehrer und damit ‚nützlichen‘ Mitglied der sozialen Gemeinschaft transformiert. Da der Aspekt des Migrationshintergrundes hier also zunächst zeichenhaft markiert,⁵⁹ dann aber narrativ nicht weiter funktionalisiert wird, ist die dargestellte soziale Integration auch nicht kultureller Art, sondern vielmehr eine binnenstrukturelle von ‚Bildungsferne‘, die mit kriminellem Verhalten korreliert ist, zu ‚Bildungsnähe‘ und sozialer Vorbildfunktion. FACK JU GÖHTE ist, will man Genrezuschreibungen bemühen, eine Gesellschaftskomödie, die von der Normen-, Werte- und Kulturvermittlung durch einen Bildungsprozess zunächst bildungsferner Personen erzählt, und ist deshalb im besten Sinne eine postmigrantische Komödie, weil das Datum der deutsch-türkisch identitären Transkulturalität des Protagonisten kein nennenswertes Problem mehr darstellt, sondern der Film Zeki Müller mit einer am Ende errungenen Beamtenanwärterschaft mitten in die deutsche Bildungsgesellschaft hineinstellt. Die Unkonventionalität seiner Methoden und seine Nähe zu den Schülern begründen sich aus der Erfahrung der „Straße“,⁶⁰ nicht mehr einer transkulturellen Identität. Zeki teilt mit den Schülern eine gemeinsame Sprache,⁶¹ anders als die bildungselitären Lehrer der älteren Generation oder die aufstrebende Referendarin Elisabeth Schnabelstedt, der anfangs eine Rolle als politisch und pädagogisch überkorrekter Bedenkenträgerin zukommt. In der Annäherung und Verpartnerung dieser beiden Figuren, die zur Bedingung hat, dass Zeki Lehrpläne internalisiert, sich pädagogisch und didaktisch weiterbildet und kanonische Deutsch-Lektüren wie Schillers *Räuber* sich aneignet, ‚Lisi‘ hingegen die Sprache der Schüler lernt (mit Vokabelheft)⁶² und sich an einer gemeinsamen Straftat beteiligt (*Wholetrain Graffiti*), die aber wesentlich zur Vertrauensbildung bei den Schülern beiträgt, verbinden sich so pädagogische Theorie und Lehramtspraxis mit einer Bildung des ‚Herzens‘.⁶³ Dass ein krimineller Akt dabei schulfähig wird, lässt sich kritisieren. Der Entwicklungsprozess des Protagonisten und seiner Schüler wird aber im Übrigen als ein Prozess der Werte-

⁵⁸ Zu dem zugrunde liegenden narrativen Modell siehe Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.

⁵⁹ Dass Zeki von dem hochgradig populären Darsteller aus *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* inkorporiert wird, mag zusätzliche Konnotationen hinsichtlich der deutsch-türkischen Identität der Figur (des im Übrigen österreichtunesischen Schauspielers) aufrufen.

⁶⁰ Vgl. FjG, 0:52.

⁶¹ Vgl. TfA, 1:33, „Er hat uns verstanden!“.

⁶² FjG, 1:10.

⁶³ Siehe FjG, 1:22.

und Zielstiftung einer konstatierten Sinn- und Orientierungslosigkeit, wie sie für das gegenwärtige postideologische Zeitalter symptomatisch ist,⁶⁴ entgegen narrativiert, z.B. dann, wenn er die Vorstellungen von einem wünschenswerten bzw. nicht-wünschenswerten Dasein (als Prostituierte, Junkie, Nazi, „Hartzer“, Krimineller) durch Anschauungsunterricht korrigiert und ihnen mit Motivationsbildern eine Orientierung gibt, wofür es sich zu lernen lohnt.

So erzählt FACK JU GÖHTE in gewisser Weise auch eine ‚Transkulturalitätsgeschichte‘, wengleich in einem anderen Verständnis als TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, da sein Protagonist, wie von Leslie Fiedler 1969 im *Playboy* gefordert, den Graben zwischen Hoch- und Populärkultur überwindet,⁶⁵ zwischen bildungsnahen und bildungsfernen Milieus, indem er Bildung und Straße, Schule und Schüler miteinander versöhnt. „Fuck you, Goethe“ –, das lässt sich als Titelstatement auch auf die filmische Vereinnahmung und semantische Neubesetzung kanonisierter hochkultureller Bildungsgehalte in Gestalt der durch Goethe in Deutschland populär gewordenen Entwicklungsgeschichte nach dem Bildungs-/Initiationsmodell beziehen.⁶⁶ Der Film transponiert damit den „Club der toten Dichter“ aus den elitären Internatszirkeln in prekäre Milieus, in Kondensation versinnbildlicht durch die Schüleraufführung einer in die Sprache der Schüler übersetzten Version von Shakespeares *Romeo und Julia* unter Zeki Müllers Regie.

Wenn Cem noch in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER infolge der 2010 von Thilo Sarrazins Buch ausgelösten Debatte und als Signum eigentlicher Wehrlosigkeit dessen Foto als Dartscheibe benutzte,⁶⁷ konterkariert FACK JU GÖHTE Sarrazins Thesen von einer ‚Abschaffung‘ Deutschlands durch die Cems und Zeki Müllers über die erzählte Geschichte. Denn der einschlägig kriminelle und milieukundige Aushilfslehrer ohne Lehrerausbildung zeichnet sich im Lauf der subversiven Komödie als „Retter“ des deutschen Bildungssystems aus. Hier stellt sich allerdings die Frage nach der filmi-

⁶⁴ Zu diesem Aspekt siehe Martin Nies, „Was die Welt im Innersten zusammenhält‘. Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten, Zufall und Kausalität in *Short-Cuts-Narrationen der Gegenwart*“. In: Christoph Pflaumbaum/Christian Schmitt u.a. (Hgg.), *Fallgeschichten des Zufalls. Zur Epistemologie des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015, S. 337-376 sowie Martin Nies, „A Place To Belong‘ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat‘ im Globalisierungskontext“. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.), *Heimat, Räume, Bilder. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Essen 2014, S. 161-176.

⁶⁵ Vgl. Leslie Fiedler, „Überquert die Grenze, schließt die Gräben! Über die Postmoderne [Cross the Boarder – Close the Gap]“. In: Uwe Wittstock (Hg.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, S. 14-39.

⁶⁶ In aller Kürze skizziert nach Michael Titzmann, „Die Bildungs- und Initiationsgeschichte der Goethezeit“: Ein in einer Transitionsphase befindlicher Jüngling verlässt zum Zweck der Identitätsbildung und um Autonomie zu erlangen, seinen Herkunftsraum (das Gefängnis substituiert hier signifikant das übliche Elternhaus, wodurch eine ‚asoziale‘ Herkunft indiziert ist), wird in neue Wissensinhalte initiiert, über Stationen der Normen- und Wertevermittlung zu einer autonomen Persönlichkeit herangebildet und schließlich in eine neue soziale Ordnung integriert, die den weiteren Erhalt des Gesellschaftssystems sichert.

⁶⁷ TfA, 0:06.

schen Legitimation von Gewalt im Rahmen des komödiantischen Diskurses. Entgegen der schlagfertigen Antwort Zekis auf die Frage, ob er aus dem Nahen Osten komme, „Ja, aber keine Angst, ich schieße nicht“, schießt er eben doch – mit Paintballs auf die Schüler, um sie in die Schule zu zwingen.⁶⁸ Besonders eindringlich ist in diesem Zusammenhang eine Szene, in der der Protagonist den Anführer seiner Problemklasse „körperlich“ zurechtweist, was dessen Vater noch ausdrücklich begrüßt und Zeki zu weiterer Gewaltanwendung ermuntert.⁶⁹ Wäre dies konventionell erzählt, würde der Film Gewalt intradiegetisch als Erziehungsmethode widerpenstiger Schüler legitimieren; der Komödienkontext würde diesem Sachverhalt nur humoristisch die Schärfe nehmen. Wie aber schon im Fall der Unterminierung von Stereotypen und Klischees kultureller Identitätsbildung in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER*, bricht der Film diese ideologisch problematische Ambivalenz von Komödien- und Ernsthaftigkeit durch ein medial selbstreflexives Moment: Singulär innerhalb der filmischen Inszenierung wird nur diese Äußerung des Vaters durch eine akustische Verzerrung und als stimmliche Karikatur vermittelt, die so die filmische Distanz zum Aussageinhalt zeichenhaft markiert. Hier wird der semantisch konstitutive Unterschied hinsichtlich der Sinnvermittlung durch einzelne *Culture-Clash*-Komödien noch einmal greifbar: zwischen einerseits der Festschreibung von Ideologemen und Images durch deren filmische Reproduktion (wie im Fall der ‚Damenwahl‘-Praxis türkischer Männer in *KÜCKÜCKSKIND*) und andererseits deren Subversion und Kritik durch eine selbstreflexive Explikation der medialen Konstruiertheit des Dargestellten, die mit deutlicher Distanznahme zu eben diesem Dargestellten einhergeht.

Hinsichtlich der Vermittlung von Männlichkeitsvorbildern sympathisiert *FACK JU GÖHTE* noch unverhohlener als *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* mit dem Macho-Mann. Gegenüber bildungselitären (wie dem Leiter der Theater-AG) und sanften, gendersensiblen Männern (wie dem Kollegen, der die Auszeichnung als „coolster“ oder wenigstens „süßester Lehrer“ im Schülerranking erhofft, beide Platzierungen aber an Zeki Müller abtreten muss) repräsentiert der Protagonist das reanimierte Männlichkeitsideal einer undomestizierten Virilität. Doch das Ende der Geschichte vermag auch dieses Wunschbild durch die finale Domestizierung des Helden noch zu relativieren: Mit ihrem Wissen um seine bildungsferne Herkunft und die gefälschten Schul- und Studienabschlüsse haben die Direktorin und Lisi den Beamtenanwärter unter ihre Kontrolle gebracht; somit räumt der Film zuletzt noch jeglichen Verdacht auf das Propagieren eines ‚deutsch/türkischen Chauvinismus‘ aus. *FACK JU GÖHTE* unterläuft mit dem geschilderten Bildungs- und Initiationsprozess sowie der Platzierung des Protagonisten im deutschen Bildungssystem und damit in der Mitte der Kultur modellhaft Konzeptionen von Differenz- und Transkulturalität, weil identitäre Zugehörigkeit hier nicht mehr genetisch, (national)kulturell oder über soziale Herkunftsmilieus definiert ist, sondern über die Möglichkeit des freien Selbstentwurfs. Können

⁶⁸ FjG, 0:33.

⁶⁹ FjG, 0:45.

in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER die Deutschtürken durch Identitätstausch zu autochthonen Norwegern werden, so vermag die bildungsferne Problemschülerin Chantal in FACK JU GÖHTE ein gänzlich neues Selbstbild ihrer Person zu entwickeln, nachdem „Herr Müller“ ihr eingeredet hat, sie sei hochbegabt. Hinter dem Witz offenbaren sich eine deutliche Tendenz zur narrativen Tilgung von sozialen Grenzen sowie die Infragestellung jeglicher Separatismen und Ressentiments. Im Gewand der Lächerlichkeit verbirgt sich eine Sozialutopie: Den Moment der maximalen Krise, Wendepunkt im Transformationsprozess des Protagonisten vom Kriminellen („Ich bin das nicht mehr und ich will das auch nicht mehr sein“)⁷⁰ zum Lehrer, kommentiert der Soundtrack zeichenhaft mit dem Song *High Hopes*. Die für das Jahr 2015 geplante Fortsetzung soll, wie derzeit lanciert wird, von einer Klassenfahrt nach Thailand erzählen.⁷¹ Man darf somit vermuten, dass die im ersten Teil erzählten Konstellationen nun auch auf der Ebene des Interkulturalitätsdiskurses fortgeführt werden oder das exotische heimatferne Umfeld wie bereits in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER funktionalisiert wird, um intrakulturelle Konflikte dort in Kondensation hervortreten zu lassen.

4. Die Variante der *Inner-Culture-Clash-Komödie*: ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME

Ebendies geschieht auch in einem Beispiel, das eine weitere Variante der *Culture-Clash-Komödie* darstellt. Am 17. Februar 2015 zeigte SAT.1 im Rahmen der eigenproduzierten FilmFilm-Reihe mit ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME (Regie: Andi Niessner) eine Komödie, die das aus TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER bekannte narrative Modell ostentativ plagiiert und auf den Konflikt einer ‚ost‘- und einer ‚westdeutschen‘ Familie im tropischen Urlaubsparadies (es handelt sich um Midlife-Eltern mit je einem flügge werdenden Kind m/w) überträgt.⁷² Die Entwicklung dieser Geschichte bedingt sich analog zu Dagtekens Film aus der Situierung des Geschehens auf einer einsamen Insel im Indischen Ozean, auf der die Familien infolge eines Schiffsunglücks mit einer Rettungsinsel gestrandet sind und wo sie sich nach anfänglicher Abgrenzung und manifester Krise im Laufe des folgenden Geschehens zeichenhaft erst ‚wiedervereinigen‘ müssen, um gemeinsam überleben zu können. An die Stelle des postmi-

⁷⁰ TfA, 1:30ff.

⁷¹ Siehe zu den aktuellen Gerüchten etwa <http://www.bravo.de/fack-ju-goehte-2-alle-details-zur-fortsetzung-329823.html> (Aufruf 12.03.2015.)

⁷² Im Folgenden zitiert unter der Sigle ZFP. Das freie ‚Nacherzählen‘ kommerziell erfolgreicher Filme ist eine übliche Praxis in dieser Reihe von SAT.1-Produktionen (vgl. a. *LIEBESTICKET NACH HAUSE*, Sebastian Vigg 2008 nach *SWEET HOME ALABAMA*, Andy Tennant 2002 oder *HANGOVER IN HIGH HEELS*, Sven Bohse 2015, nach *HANGOVER*, Todd Phillips 2009). Dabei ist aus kultursemiotischer und imagologischer Perspektive hoch interessant, welche Transformationen etwa hinsichtlich der in Hollywood-Filmen narrativierten Handlungs- und Figurenmodelle vorgenommen werden, um diese an die Spezifika des deutschen Kulturraumes (und Zielpublikums) anzupassen. In diesem Fall handelt es sich allerdings schon bei dem Referenzfilm um eine deutsche Produktion.

grantischen Diskurses tritt somit hier die Inszenierung eines intrakulturellen *Culture Clash*, der eine überkommene Differenz funktionalisiert, die für die Nachwendezeit typisch war und auf der Kontrastierung der kulturell und ideologisch unterschiedlichen Herkunftssysteme BRD und DDR beruht. Dass aber ein Film des Jahres 2015 lexikalisch explizit ‚Ossis‘ und ‚Wessis‘ noch als *kontrastive Anthropologien* verhandelt, ist indes bemerkenswert und lohnt eine Augenscheinnahme.

Wie in *FACK JU GÖHTE* ist allerdings die Herkunft nicht mehr *primär* konstitutiv für den erzählten Konflikt, sondern das soziale Milieu, dem die Familien angehören, und das über den Beruf der Männer definiert ist: Denn der Film benennt die Opposition ‚Arbeiter‘/‚Prolet‘ vs. ‚Banker‘/‚Kapitalist‘ als hinsichtlich der männlichen Figurenkonzeptionen maßgebliche semantische Relation.⁷³ Die Krisen, in denen sich beide Familien in der Ausgangssituation des Geschehens befinden, stehen in einem direkten Zusammenhang mit den beruflichen Erfolgen bzw. Misserfolgen der Männer und ihrer ökonomischen Situation: Der ostdeutsche Frank Kowalski bangt um einen neuen Kredit seiner Bank, da er seine Werkstatt sonst nicht halten kann; der auch im Urlaub stets Geschäfte machende westdeutsche Bankmanager Hubert von Zangenheim vernachlässigt dagegen seine Familie. Die Ehefrauen sind in diesem Erzählkonstrukt traditionellen weiblichen Rollenmodellen folgend konzipiert und auf ihre dominanten Männer fokussiert. Sandy Kowalski „verdient dazu“, Renate von Zangenheim ist „Hausfrau“, „mit Köchin, Gärtner und Putze, versteht sich“. ⁷⁴ Emanzipatorische Neigungen der weiblichen Figuren offenbaren sich darin, dass Sandy nach beruflicher Selbständigkeit strebt und Renate sich von ihrem Mann trennen will. Dennoch wird die grundsätzliche ‚männliche Dominanz‘ innerhalb der Ordnung der dargestellten Welt ebenso wenig infrage gestellt wie das traditionelle Ehe- und Familienmodell. Eine Defizienz von Virilität bei den deutschen Männern ist in diesem medialen Selbstbild im Unterschied zu den postmigrantischen Komödien Bora Dagtekens signifikant nicht zu erkennen – die Männer versorgen die Familien, treffen für die Familie relevante Entscheidungen alleine und die Ehekrise derer von Zangenheims ist in dem Moment bereits beigelegt, in dem Hubertus seiner Frau mehr Zeit widmet (woraus unmittelbar eine erneute Schwangerschaft Renates und somit eine Aufgaben- und Sinnstiftung als Mutter folgt).

Die soziale Leitdifferenz von ‚Proletarier‘ und ‚Kapitalist‘ wird filmisch insofern ideologisiert, als Zangenheim zunächst ein nicht-wünschenswertes antisoziales Verhalten repräsentiert, Kowalski dagegen positive Werte vertritt: „Ihr haltet immer zusammen. Das ist bei uns nicht so“, konstatiert Chiara, die Tochter des Managers.⁷⁵ Zwar beansprucht Zangenheim, die Gruppe zu leiten, aber als Ernährer und Versorger erweist er sich als unbrauchbar –, diese Funktion kommt dem patenten Arbeiter zu. Obwohl nun die aufgezeigte Konstellation und der erzählte Konflikt dies

⁷³ Vgl. ZFP 0:45.

⁷⁴ ZFP, 0:09.

⁷⁵ ZFP, 0:51.

gar nicht erforderten, semiotisiert der Film die Charaktere zusätzlich über ihre ‚ost-‘ bzw. ‚westdeutsche‘ Herkunft. Und obschon Renate den Ausruf „Ossis!“ ihres Mannes zunächst noch relativiert, „Sind doch nicht immer alle Ossis, die kommen aus Berlin“, wird diese semantische Differenzierung von ‚Herkunft‘ aus einem der früheren beiden deutschen Staaten im narrativen Verlauf explizit gestärkt. Insbesondere der symbolische Akt einer Grenzziehung, der die familiären Aufenthaltsbereiche auf der Insel in einen ‚Osten‘ und einen ‚Westen‘ trennt, soll offenbar einerseits die noch manifeste ‚Mauer in den Köpfen‘ deutscher Bürger bezeichnen. Andererseits setzt der Film aber, wie die folgenden Zitate zeigen, für dieses Verhalten darüber hinaus auch anthropologische Argumente: „Menschen müssen sich Grenzen setzen. Denkt mal an eine gewisse Privatsphäre. Wir die eine Seite, Ihr die andere. Also was ist jetzt? Links oder rechts?“ Aber erst als es um die Zuordnung der Seiten geht, wird die deutschkulturelle Herkunft zum entscheidenden Kriterium: „Quatsch hier keine Opern! OK, wo ist Osten? Da ist Osten, da ist Westen. Die Kowalskis beanspruchen die Ostseite“.⁷⁶

Entlang einer mit der deutschen Flagge (einziges Überbleibsel der gesunkenen Yacht) gezogenen Linie wird also auf der einsamen tropischen Insel eine symbolische ‚Mauer‘ aus Palmwedeln errichtet, deren Bau in der filmischen Argumentation auch als Vollzug grundsätzlicher kultureller Prozesse semiotisiert ist: „Verstehen Sie uns nicht falsch, aber mit einer räumlichen Abgrenzung beginnt jede Form von Zivilisation“. – „So ein Zaun schafft Frieden“.⁷⁷ ‚Interkulturalität‘ und ‚Transkulturalität‘ als zentrale Konzepte gegenwärtiger Kulturtheorien werden so in der dargestellten Welt zugunsten eines sich in dieser Grenzziehung manifestierenden Alteritätskonstruktes ‚nachbarschaftlicher Fremdheit‘ aufgegeben, alte differenzbasierte Denkweisen darüber zunächst reetabliert.

Zwar geschieht dies im Rahmen des komödiantischen Diskurses und ist somit Teil des Lächerlichen, zumal über Transformationsprozesse der Protagonisten sukzessive eine semantische Annäherung erzählt wird, wenn einerseits Frank sich zunehmend im Geschäfte machen übt, während Hubertus andererseits sein soziales Gewissen findet und zuletzt seine Kenntnisse in den Dienst einer Ökobank stellt. Aber auf der paradigmatischen Ebene der Bedeutungskonstitution werden die mit einer Herkunft aus ‚Ost-‘ bzw. ‚Westdeutschland‘ korrelierten figuralen Oppositionen wiederum als zutreffend gesetzt: So ist den ‚Ostdeutschen‘ in der Extremsituation des Inselaufenthaltes etwa eine „positive Grundhaltung“ im Unterschied zur „aggressiven Grundhaltung“ der ‚Westdeutschen‘ attestiert.⁷⁸ Als weitere Merkmale dieser nachwendezeitlichen Anthropologie sind Ausbeutermentalität, Materialismus, Machtstreben, Reichtum, Dekadenz, Arroganz und ein defizitäres Lebensgefühl (‚Westdeutscher‘) bzw. Idealismus, Naivität, Emotionalität, Authentizität, Solidarität,

⁷⁶ ZFP 0:27.

⁷⁷ ZFP 0:31.

⁷⁸ ZFP 0:26.

bewusstes sinnliches Erleben des Augenblicks und eine defizitäre Haushaltslage („Ostdeutscher“) den männlichen Figuren zugeschrieben, womit die Zuschauer-sympathien offenbar intendiert auf die Repräsentanten ehemaliger DDR-Bürger und deren Lebensart gelenkt sind. Diese also zunächst ideologisch scheinenden Semantisierungen (im Sinne filmintern nicht hinterfragter oder argumentativ legitimierter, sondern lediglich *gesetzter* Präsuppositionen) werden jedoch mit dem Ende der Narration relativiert, wenn sich die Familien verbünden, um der Insel zu entkommen, der Manager darüber hinaus dem Arbeiter bei den existenziellen Bankverhandlungen in der Heimat beisteht, die Elternpaare sich befreunden und deren Kinder sich noch zu einem gemeinsamen Aussteigerdasein auf der einsamen Insel verpartnern.

In diesem Kontext metaisiert auch *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* die eigene erzählte Geschichte und deren filmische Realisierung, ohne die subversiv-dekonstruktivistische Qualität des metamedialen Diskurses im Referenzfilm *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* zu erreichen. Doch wenn Kowalski Junior ein Buch über die Inselerlebnisse schreibt und über eine Verfilmung mit höchstkarätiger Hollywoodstarbesetzung in Chiaras und seiner Rolle fabuliert,⁷⁹ spielt der TV-Film mit seiner eigenen Gemachtheit und expliziert die pragmatische ‚Reduktion‘ gegenüber einer aufwändigen Kinoproduktion (und dem Vorbild TfA) als ein ästhetisches Prinzip, in dessen Rahmen auch die evident verkürzte stereotype Anthropologie noch als komödiantisch intendiert gelten mag.

In der filmisch dargestellten Welt ist also die verhandelte Problemkonstellation auf intrakulturelle Konflikte im außerkulturellen Raum reduziert. Alteritäre Kultur spielt in dieser *Inner-Culture-Clash*-Komödie dem gegenüber signifikant keine Rolle. So, wie ‚der deutsche Mann‘ in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* absent ist, sind Angehörige anderer Kulturen hier nicht repräsentiert bzw. nicht als solche semantisiert. Weder finden sich auf der exotischen Insel ‚Eingeborene‘ noch ist das noble Ferienressort der Zangenheims mit Einheimischen ausgestattet. Lediglich der Portier des einfacheren Hotels der Kowalskis scheint heimisch. Der Dieb aber, der nach der Ankunft der beiden Familien am Urlaubsziel Renate von Zangenheims Handtasche raubt, ist bedachtsamer Weise nicht als ein kriminalisierter Einheimischer figuriert, sondern ein ‚Weißer‘ – hier entgeht der Film stereotyp diskriminierender Inszenierung. Somit bleibt ‚Fremdes‘ in *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* vollständig außerhalb der Darstellung, die deutsche Problematik bedarf lediglich der exotischen Fremde als Kulisse einer intrakulturellen Konfrontation.

Die zeichenhafte finale Vereinigung und Relativierung der vormaligen Oppositionsverhältnisse durch figurale Transformationen zeigt indes exemplarisch, dass die dargestellten Merkmalszuschreibungen nicht statisch konzipiert, sondern durch Annäherungs- und Bewusstwerdungsprozesse wandelbar und in ein neues soziales und transkulturelles Miteinander Ost- und Westdeutscher überführbar sind.

⁷⁹ ZFP 0:49.

Zumal nicht grundsätzlich ‚der Wessi‘ das als nicht-wünschenswert gesetzte antisoziale Prinzip inkorporiert, sondern vielmehr der ‚transdeutsche‘ Typus des profitgierigen Ausbeuters als ein Repräsentant des globalen Kapitalismus, wie er in Gestalt der ostdeutschen ‚Banker‘, mit denen Frank und Hubertus verhandeln, auch ebendort vorzufinden ist. Mit den erzählten Transformationsprozessen stellt auch diese Komödie letztlich eine soziale Utopie dar: Das ostdeutsche Paar wird durch einen glücklichen Fund reich und kann seinen Traum von wirtschaftlicher Selbständigkeit realisieren; der Westdeutsche wendet sich hingegen von materiellen Werten ab und stellt sein Vermögen, nun ethisch und ökologisch geläutert, in den Dienst sozialer Gerechtigkeit. Die Kinder aber dieser aufgrund der semantischen Annäherung von ‚Kapital‘ und ‚Sozialem‘ nunmehr freundschaftlich verbunden früheren Ost- und Westdeutschen, Angehörige einer postvereinigten Generation ohne eigene DDR- oder BRD-Erfahrungen, emigrieren aus Deutschland. Da diese Schlusszene auf ebender exotischen Insel, die zuvor im Akt der Inbesitznahme durch die Protagonisten und ihre symbolische Teilung mit der deutschen Flagge als Repräsentamen ‚Deutschlands‘ semiotisiert wurde, nicht mehr humoristisch gebrochen ist, müsste man sie (überspitzt formuliert) als modellhafte Konfliktlösung verstehen: Eine wünschenswerte Zukunft läge dann in einem ‚deutschen Reservat‘ innerhalb eines paradiesischen unbesiedelten Naturraumes, in dem ‚das vereinigte gesamtdeutsche Paar‘ sich selbst genügen kann. Denn hier sind sie in der glücklichen Lage, nicht selbst als Migranten in der Fremde um Anerkennung ringen zu müssen, weil dort niemand sonst ist.

5. Stereotypeninszenierung zwischen Dekonstruktion und Affirmation

Nun ließe sich in einem weiteren Argumentationsschritt in der Konzeption des Films *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* ein semantischer und ideologischer Gegenentwurf zu dem zitierten Referenzfilm *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* ausmachen. Denn wo jener etwa ‚Männlichkeit‘ in einem emphatischen Sinne bei ‚den Deutschen‘ als absent behandelt, aber dieses kulturelle Defizit (als ein solches setzt es der Film) durch selbstbestimmte emanzipierte deutsche Frauenfiguren konterkariert, zeigt *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* im Gegenzuge die Frauen dem autonomen Mann lediglich beigeordnet und grenzt dafür nebenbei schlichtweg alle ‚nicht-deutschen‘ kulturellen Identitäten aus, obwohl die filmische Handlung beinahe ausschließlich außerhalb Deutschlands angesiedelt ist. Kultureller Alterität wird keine diskursive Relevanz zuerkannt, Inter- und Transkulturalität als zentrale diskursive Gegenwarts-kontexte des Dagtekin-Films sind hier im Rahmen der *Inner-Culture-Clash*-Inszenierung lediglich als Formen systeminterner Annäherung und schließlich der Auflösung zuvor unzeitgemäß binnendifferenzierter Mentalitätskonzepte ausgelegt.

So, wie die fremde Insel symbolisch in Besitz genommen und von dem neuen deutschen Paar zu einem heimatfernen neuen Lebensraum erkoren wird, liegt es nicht fern, darin einen Akt zu erkennen, der semantisch einer Rekolonialisierung der exotischen Fremde gleichkommt. Man misst dem Film, der das junge deutsche Paar in der Schlusssituation womöglich bloß in einem Zustand ‚paradiesischer Unschuld‘ (als „Paradies“ wird die Insel von den Kindern bezeichnet), in einem neuen Leben außerhalb des auf Materialismus, Profitstreben und Status ausgerichteten Systems verorten wollte, damit aber wohl ein Zuviel an ‚Bedeutung‘ zu. Die Frage jedoch, was diese Schlussesequenz bedeutet, ob etwa der Ausstieg des Paares als Teil des komödiantischen Diskurses und somit des Lächerlichen oder als (freilich utopische) Modelllösung für eine filmisch konstatierte deutsche Kulturkrise aufzufassen sei, deren Ursprung im gegenwärtigen ‚Turbokapitalismus‘ ausgemacht ist, ist schließlich entscheidend für das grundsätzliche Verstehen des Filmes. Auch innerhalb des Komödiendiskurses ist die Auswahl der verhandelten Problem- und Konfliktkonstellationen sowie erzählter Problemlösungen nie bloß der ‚Unterhaltung‘ geschuldet und damit unsemantisiert, sondern diese sind insofern bedeutungstragend und ‚modellhaft‘ als sie in paradigmatischen kulturellen Diskursformationen verortet sind, und die dargestellten Konzeptionen sind insofern ‚ideologisch‘ als sie teilweise auf textintern nicht hinterfragten Präsuppositionen beruhen, Stereotypen reproduzieren oder über Konzeptionen von Wünschenswertem bzw. Nicht-Wünschenswertem Normen und Werte vermitteln. In *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* wäre das z.B. in Bezug auf die männlichen Figuren ganz basal: Egozentrismus und individuelles Profitstreben entsprechen einem nicht-wünschenswerten Verhalten, soziales Engagement dagegen einem wünschenswerten Verhalten. Innerhalb dieses offensiv propagierten Werterasters stellt dann jedoch der totale Sozialausstieg der Kindergeneration ein semantisches Problem dar, da er eigentlich ein nicht-wünschenswertes, vollständig selbstbezogenes und antisoziales Verhalten repräsentiert.

Aber die Gattungszuschreibung ‚Komödie‘ und das infolge der Postmoderne modisch gewordene Spiel mit medienselbstreflexiven Metadiskursen, die die Gemachtheit der Geschichte bewusst ausstellen und brechen, können solche differenzbasierten ‚Bedeutungen‘ relativieren, veruneindeutigen bis hin zu deren Subversion oder Dekonstruktion, wodurch das Textverstehen erheblich erschwert sein kann. Um die Grenze zwischen dem Lächerlichen und dem Ernstesten, zwischen etwa der Bloßstellung und Statuierung von Stereotypen der Selbst- und Fremdwahrnehmung in der *Culture-Clash*-Komödie überhaupt erkennen zu können, sofern man diese als gegeben annimmt, sind Indikatoren notwendig, ‚Komödiensignale‘ wie die offensichtliche Übertreibung, wenn aus Familie Öztürk eine Familie Amundsen wird oder für Cems „Ding sogar das Ozonloch zu eng“ ist, bzw. andererseits eben das gänzliche Fehlen solcher Signale, etwa im Verzicht auf jegliche humoristische Brechungen in einer durch Inszenierung und Kontext als ‚ernst‘ erschließbaren Situation, wie das bei Cems Empörung darüber, als ein bloßes Sexual-

objekt betrachtet zu werden, der Fall ist. In *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* und *FACK JU GÖHTE* ist das Komische durch eine weitgehend eindeutige Übersteigerung der aufgerufenen Auto- und Hetero-Stereotypen markiert. Das betrifft auch die paradigmatische Ebene: Das konstatierte Fehlen im emphatischen Sinne ‚viriler deutscher Männer‘ in beiden Filmen ist Teil der Komödie und trifft – wie die Reaktion des oben zitierten Rezipienten zeigte – offenbar einen neuralgischen Punkt. Ausgleichend ist aber das Geschlechterverhältnis in diesen beiden Filmen *insgesamt* Teil des Lächerlichen.

Deutungsprobleme, wie nun die Verwendung bestimmter Stereotype in der *Culture-Clash*-Komödie zu verstehen sei, bestehen also vor allem dann, wenn starke Komiksignale fehlen bzw. die Komödie schlicht nicht komisch ist und auch keine metadiskursiven Brechungen oder sonstigen Distanzierungen von einer semantischen Konstellation erkennbar sind. Stimmverzerrung und sprachliche Verballhornung des erzieherische Gewalt billigenden Vaters in *FACK JU GÖHTE* diskreditieren eindeutig Sprecher und Aussageinhalt. Die Äußerungen über das Paarungsverhalten männlicher Türken in *KÜCKÜCKSKIND* von einer Figur, die sich selbst als Türke präsentiert, sind dagegen im Kontext nicht als komisch erkennbar; sie suggerieren Informationsstatus und bestärken somit eher diskriminierende Vorurteile. Ebenso wenig ist der Sachverhalt, dass die Frauen in *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* gänzlich traditionellen Rollenmodellen folgend konzipiert sind, in irgendeiner Weise relativiert oder als komisch angezeigt. Während *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* die Frauenfiguren z.T. bis ins Groteske übersteigert, wirken diese in *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* in ihrer Charakterisierung stereotyp ‚normal‘ und haben damit gar nicht am Komischen teil. Wenn also der Grad der Abweichung vom ‚Normalen‘ bzw. einer signifikanten Übersteigerung in der Inszenierung von Personen, Konflikten, Stereotypen usw. oder sonstige ästhetische bzw. rhetorische Distanzierungsstrategien demnach darüber entscheiden, ob bestimmte Teile der *Culture-Clash*-Komödie als ernsthaft oder komisch aufgefasst werden (denn keine Komödie ist in allen ihren Teilen komisch – es bedarf auch des Normalen und Ernsthaften, um das Lächerliche hervortreten zu lassen), dann müssten die nicht humoristisch eindeutig verfremdeten und markierten Teile sich ernst nehmen lassen. Dass auf der Ebene der Figureninszenierung in *KÜCKÜCKSKIND* Türken Gemüsehändler sind und ihre Frauen Änderungsschneiderinnen, die postmigrantische Generation kriminalisiert ist („Ayses“ Diebstahl, Süleymans Handyabzocke), ist nicht als ‚Übertreibung‘ deutscher Stereotypen der Wahrnehmung von Deutschtürken indiziert, um diese zu desavouieren, sondern erscheint mangels Komik lediglich als filmische ‚Setzung‘, die diese Stereotypen reproduziert und statuiert. Ein aufschlussreicher Sachverhalt, der andernorts weitere Beachtung verdiente, ist aber, dass in vielen der *Culture-Clash*-Komödien, die aufgrund der teilweisen Absenz von Komiksignalen oder meta-isierender Brüche in Verdacht stehen, Stereotypen eher affirmativ abzubilden anstatt sie infrage zu stellen, dies signifikant im Kontext der Verhandlung inter- oder transkultureller Geschlechterkonzeptionen und -konstellationen geschieht. Anders

als in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER und FACK JU GÖHTE hört, so hat es den Anschein, hier der Spaß noch allzu häufig auf.

Filme

1492 – CONQUEST OF PARADISE. Ridley Scott (USA 1992).
 ALLES GETÜRKT. Yasemin Samdereli (D 2003).
 ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND. Yasemin Samdereli (D/TÜR 2011)
 THE BEACH. Danny Boyle (USA 2000).
 BERLIN IN BERLIN. Sinan Cetin (D 1993).
 FACK JU GÖHTE. Bora Dagtekin (D 2013).
 EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE. Buket Alakus (D 2014)
 ERKAN & STEFAN. Michael ‚Bully‘ Herbig (D 2000).
 GEGEN DIE WAND. Fatih Akin (D/TÜR 2004).
 HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE. Doris Dörrie (D 1992).
 ICH CHEF, DU TURN SCHUH. Hussi Kutlucan (D 1998).
 KANAK ATTACK. Lars Becker (D 2000).
 KEBAB-CONNECTION. Anno Saul (D 2005).
 KNALLHART. Detlev Buck (D 2006).
 KÜCKÜCKSKIND. Christoph Schnee (D 2014).
 LIEBESKUSS AM BOSPORUS. Berno Kürten (D 2011).
 LUKS GLÜCK. Ayse Polat (D 2010)
 MARIA, IHM SCHMECKT’S NICHT. Neele Vollmar (D/I 2009).
 MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT. Stefan Holtz (D 2005).
 NACHBARN SÜSS-SAUER. Granz Henman (D 2014).
 SALAMI ALEIKUM. Ali Samadi Ahadi (D 2009).
 SCHLAFLOS IN ISTANBUL. Marcus Ulbricht (D 2014).
 SOUL KITCHEN. Fatih Akin (D 2009).
 SÜPERSEKS. Torsten Wacker (D 2004).
 TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, TV-Serie. Edzard Onneken/Oliver Schmitz u.a., Idee: Bora Dagtekin (D 2006-2008).
 TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Bora Dagtekin (D 2012).
 WHITY. Rainer W. Fassbinder (BRD 1971).
 WUT. Züli Aladağ (D 2005).
 ZIVILCOURAGE. Dror Zahavi (D 2010).
 ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME. Andi Niessner (D 2015).

Literatur

- Fiedler, Leslie. „Überquert die Grenze, schließt die Gräben! Über die Postmoderne [Cross the Boarder – Close the Gap]“. In: Uwe Wittstock (Hg.). *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, 14-39.
- Göktürk, Deniz. „Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“. In: Camine Chiellino (Hg.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2000, 365-386.
- Halft, Stefan. „„40 qm Deutschland‘ – ‚Kanak Attack‘ – ‚Tatort‘. Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel 1985-2008“. In: Martin Nies (Hg.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, 225-248.
- Kotthoff, Helga/Jashari, Shpresa/Klingenberg, Darja. *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*. Konstanz/München 2013.
- Lösch, Klaus. „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“. In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hgg.). *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, 26-49.
- Nies, Martin. „„A Place To Belong‘ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat‘ im Globalisierungskontext“. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.). *Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Essen 2014 (Studia Comparatistica), 161-176.
- . „Die innere Sicherheit. Gattungselbstreflexion und Gesellschaftskritik in der Komödie *Die Soldaten* von J.M.R. Lenz,“. In: Hans Krah (Hg.). *Selbstreferenz und literarische Gattung*. Tübingen 2006 (= Zeitschrift für Semiotik; Bd. 27), 23-44.
- . „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.). *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau 2011, 207-225.
- . *Der Norden und das Fremde. Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel 2008.
- . „„Was die Welt im Innersten zusammenhält‘. Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten, Zufall und Kausalität in Narrationen der Gegenwart“. In: Christoph Pflaumbaum/Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Ästhetik des Zufalls: Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie*. Heidelberg 2015, 337-376.
- Özsari, Hülya. „*Der Türke*“. *Die Konstruktion des Fremden in den Medien*. Berlin 2011 (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft; 11).
- Titzmann, Michael. „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, 7-64.

Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Internetquellen

„Box-Office Deutschland“. <http://www.insidekino.de/DBO.htm>; Abruf am 25.08.2014.

Foroutan, Naika. „Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Aus Politik und Zeitgeschichte 46-47/2010*. (= <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehoert-zum-neuen-deutschland?p=all>; Abruf am 30. 8. 2014).

Frank, Arno. „Turteln auf Teutotürkisch“. In: *Spiegel Online* 5. 6. 2014. (= <http://www.spiegel.de/kultur/tv/schlaflos-in-istanbul-a-973443.html>; Abruf 10. 9. 2014).

Kaever, Oliver. „Krampfhaft fröhlich. Leben zwischen zwei Kulturen?“ In: *Zeit Online*, 02.06.2014 (= <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/einmal-hans-mit-scharfer-ssosse>; Abruf am 28.08.2014).

khü/AFP. „Satellitenbild der Woche. Blick auf's Sperrgebiet“. In: *Spiegel Online* 17. 4. 2014 (= <http://www.spiegel.de/wissenschaft/weltall/andamanen-satellitenbild-zeigt-eingeborenen-sperrgebiet-a-969834.html>; Aufruf am 10. 9. 2014).

Kiyak, Mely. „Istanbul im Weichzeichner“. In: *Zeit Online*, 6. 6. 2014. (= <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/istanbul-schlaflos-film-wirklichkeit>; Abruf 10. 9. 2014.).

<http://www.northsentinelisland.com> (Aufruf 8. 9. 2014).

Wiele, Jan. „Am Bosphorus haben sie tolle Dachterrassen“. In: *FAZ.net* 5. 6. 2014. (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/der-fernsehfilm-schlaflos-in-istanbul-im-zdf-12972663.html>; Abruf 10. 9. 2014).

Yildiz, Erol. „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“. www.uni-klu.ac.at/frieden/downloads/yildiz-artikel-postmigrantisch.pdf; Abruf am 30. 8. 2014.