

GFL



German as a foreign language

**Filme für den interkulturellen DaF-Unterricht:
Andrea Štakas *Das Fräulein* und Feo Aladags *Die Fremde***

Florian Gassner, Vancouver

ISSN 1470 – 9570

Filme für den interkulturellen DaF-Unterricht:
Andrea Štakas *Das Fräulein* und Feo Aladags *Die Fremde*

Florian Gassner, Vancouver

Deutschsprachige Filme, die Mehrsprachigkeit und kulturelle Hybridität nicht nur darstellen, sondern auch kritisch beleuchten, entwickeln im interkulturellen DaF-Unterricht ein besonderes didaktisches Potenzial. Über den lebendigen Einblick in die Zielkultur hinaus bieten sie den Lernenden zudem Anlass und Mittel, ihre eigene Identität als kulturelle Grenzgänger zu reflektieren und zu artikulieren. Die persönliche Relevanz dieses Vorgangs lässt – in Anlehnung an Dörnyeis *L2 Motivational Self System* – eine verstärkte Identifikation mit dem Ziel des Fremdspracherwerbs erwarten. Feo Aladags *Die Fremde* (2011) und Andrea Štakas *Das Fräulein* (2006) sind zwei herausragende Beispiele für Produktionen, die den DaF-Unterricht auf diese Art bereichern können. Ihre besondere Leistung liegt darin, den Zuschauer mit Hilfe starker Identifikationsfiguren in eine fiktive Welt einzubinden, die die interkulturelle Begegnung in zugespitzter Form problematisiert.

1. Einleitung: Filme im interkulturellen DaF-Unterricht

Der Einsatz von Spiel- und Kurzfilmen, Fernseh- und Internetserien und Musik- und YouTube-Videos im Fremdsprachenunterricht ist heutzutage naheliegend. Einerseits hat sich die Rezeption von audiovisuellen Medien in westlichen Kulturen schon seit längerem als vorherrschende Kulturtechnik durchgesetzt (Staiger 2013: 1). Andererseits verfügen immer mehr Lehrkräfte und Klassenzimmer über die Ressourcen, die einen multimedialen Unterricht möglich machen. Die Forschung hat indes bestätigt, dass Filme im Fremdsprachenunterricht ein eigenständiges didaktisches Potenzial, und somit auch einen didaktischen Mehrwert haben. Von diesem Mehrwert profitieren nicht zuletzt Lehrpläne, die einen Schwerpunkt auf interkulturelle Kompetenz legen. Insbesondere in der jüngeren Vergangenheit mehren sich die Produktionen, die selbstreflexiv auf die Phänomene Mehrsprachigkeit und kulturelle Hybridität blicken. Filme wie *Das Fräulein* von Andrea Štaka (2006) und *Die Fremde* von Feo Aladag (2011) ermöglichen im Fremdsprachenunterricht dadurch eine vielschichtige und didaktisch wertvolle Auseinandersetzung mit der Position des kulturellen Grenzgängers.

Die Rezeption von Filmen ist eine eigenständige Kulturtechnik – diese Erkenntnis spiegelt sich nicht zuletzt in der Zuordnung einer entsprechenden fünften Sprachfertigkeit wider. Das Hör-Seh-Verstehen begreifen Pädagogen schon seit einem guten Jahrzehnt als eine Ergänzung zu schreiben, sprechen, Hör- und Leseverstehen (siehe beispielsweise Blell 2004 und Biechele 2010). Diese Sonderstellung des Films innerhalb der Sprachdidaktik begründet sich in einer eigentümlichen Vorentlastung (oder besser: Simultanentlastung) des Rezeptionsprozesses durch die visuelle Komponente der Produktion. Transnationale Konventionen der Ton- und Bildgestaltung ermöglichen es, die diegetische Welt einer fremden Kultur auch mit geringem Vorwissen erfolgreich zu ‚lesen‘. Allgemeinverständliche visuelle Codes¹ – meist dem Hollywoodsystem entnommen – eröffnen dem Rezipienten einen unmittelbaren Zugang zum Material, was wiederum Rückschlüsse auf das fremde linguistische Zeichensystem zulässt (Welke 2013: 50-51; siehe auch Thaler 2007).

Von dieser Eigenart des Hör-Seh-Verstehens kann der auf interkulturelles Lernen ausgerichtete Fremdsprachenunterricht nachhaltig profitieren. Dies gilt insbesondere für selbstreflexive Darstellungen von Mehrsprachigkeit und kultureller Hybridität. Sie eröffnen nicht nur einen multimedialen Einblick in die Zielkultur, sie bieten den Lernenden außerdem Anlass und Mittel, ihre eigene Identität als kulturelle Grenzgänger in der Zielsprache zu reflektieren und artikulieren. Die Auseinandersetzungen mit Filmen dieses Genres erfüllt damit auch die wichtige Zielvorgabe, die Lernerfahrung für den Einzelnen persönlich relevant zu gestalten und dadurch eine nachhaltige Motivation herzustellen. Dies sei im Rahmen des von Zoltán Dörnyei entwickelten *L2 Motivational Self System* gedacht: „If proficiency in the target language” so die zentrale These, “is integral to one’s *ideal* or *ought-to* self, this will serve as a powerful motivator to learn the language because of our psychological desire to reduce the discrepancy between current and future self states” (Ushioda 2012). In anderen Worten: Wird die Rolle des kulturellen Grenzgängers Teil des idealisierten Selbstbildes, so steigt die Motivation, dieser Rolle auch in der Realität gerecht zu werden. Filme, die den Betrachter durch den Einsatz starker Identifikationsfiguren in kulturelle Zwischenräume hineinversetzen, können in diesem Sinne die Lernmotivation verstärken. Für diese Zwischenräume, in denen Sprachen, Kulturen und ihre jeweiligen Träger aufeinandertreffen, hat Homi

¹ Als Zugang sei hier neben dem *Grundkurs Filmanalyse* (Faulstich 2013) auch auf den Klassiker der Szenenanalyse von Erika Fischer-Lichte hingewiesen (Fischer-Lichte 1983)

Bhabha den Begriff „interstitial spaces“ geprägt. Bhabha zufolge eröffnen sie “the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration and contestation, in the act of defining the idea of society itself” (Bhabha 2010: 2). Das Zusammentreffen zweier oder mehrerer Kulturen ist also immer ein kreativer Prozess, und es ist diese Aussicht auf Teilhabe an dieser Gestaltung multikultureller Räume, die einen Motivationsschub für die Lerner verspricht.

Mit Štakas *Das Fräulein* und Aladags *Die Fremde* finden sich in der jüngeren deutschen Filmgeschichte zwei Produktionen, die dieses Potenzial voll ausschöpfen, und sich damit für den Einsatz im DaF-Unterricht empfehlen. Gewiss: Darstellungen eines multikulturellen Deutschlands sind inzwischen fester Bestandteil der deutschen Medienlandschaft. Man nehme als paradigmatisches Beispiel die Fernsehreihe *tatort*, die dem Thema „Einwanderung insbesondere seit Ende der 80er Jahre erhebliche Bedeutung“ zumisst (Ortner 2007: 5). Und auch auf den deutschen Kinoleinwänden sind Einwanderer und Deutsche mit (vorwiegend türkischem) Migrationshintergrund zunehmend vertreten, im Kinojahr 2015, zum Beispiel, durch die Filme *Drei Türken und ein Baby*, *300 Worte Deutsch*, *Halbe Brüder* und natürlich durch die Fortsetzung des Publikumserfolgs *Fack Ju Göhte*.

Die Auswahl scheint also reichlich – und doch ist man oftmals gut beraten, Filme nicht nur deshalb in den Lehrplan aufzunehmen, weil sie Beispiele kultureller Hybridität zeigen. Einerseits, weil sich die Produktion oftmals darauf beschränkt, multikulturelle Realitäten abzubilden – zu zeigen –, ohne einen intradiegetischen Anlass zu ihrer Reflektion mitzuliefern. In der Bearbeitung eröffnen sich damit kaum lexikalische oder semantische Bereiche, die nicht auch durch andere, qualitativ möglicherweise höherwertige Produktionen gegeben sind. Andererseits leiden noch immer viele Darstellungen unter einer undifferenzierten Abbildung von Einwanderern und Deutschen mit Migrationshintergrund. Wie Ortner in ihrer Analyse der *tatort*-Serie erklärt: „Obwohl Migrantenfiguren durchweg eher positive Eigenschaften aufweisen, werden stereotype Vorstellungen zum Teil bestärkt“ (Ortner 2007: 5) Dieses Urteil trifft bezeichnenderweise auch auf die eben erwähnten Filme zu: Der türkisch- oder arabischstämmige Sympathieträger in *Fack Ju Göhte* entstammt dem Drogen- und Kleinkriminellenmilieu; die Helden aus *Drei Türken und ein Baby* ringen mit ihrem Dasein als wirtschaftlich und sozial gescheiterte Nesthocker; und der Afrodeutsche in

Halbe Brüder versucht sich natürlich als Rapper und fährt das entsprechende Muscle-Car. Erzählanlass für *300 Worte Deutsch*, schließlich, ist die Einfuhr heiratswilliger Türkinnen nach Deutschland um dort mit türkischstämmigen Junggesellen verkuppelt zu werden.

Das Fräulein und *Die Fremde* heben sich hiervon zunächst durch eine differenziertere Darstellung kultureller Identitäten ab. Cordula Böcking hat in ihrer Analyse überzeugend dargelegt, wie *Die Fremde* „trancends a simplicistic, black-and-white ‚social worker approach‘ in favor of something more universal“ (2015: 219). Für Alain Boillat, andererseits, vereinigt *Das Fräulein* „un montage parfois fortement exhibé avec une subjectivisation mise au bénéfice de la psychologie des personnages“ (2007:116). Noch wichtiger für den DaF-Unterricht ist es jedoch, dass beide Filme über ihre Abbildungsfunktion hinaus sinnstiftend wirken – dass sich die Diegese nicht nur darauf beschränkt, interkulturelle Begegnungen abzubilden. Vielmehr werden die Herausforderungen von Mehrsprachigkeit und kultureller Hybridität zu einem zentralen Reflexionsgegenstand erhoben.

Štakas *Das Fräulein* beschreibt eine Episode im Leben der leukämiekranken Bosnierin Ana, einer lebensfrohen Mittzwanzigerin, deren Verhaltensmuster jedoch eine Prägung durch die Jugoslawienkriege der 90er Jahre verraten. So erweist sich beispielsweise Anas Bereitschaft, ihren geringen Besitz mit jedem zu teilen, als pragmatischer, erster Schritt einer Routine, an deren Ende stets ein Partner und damit eine Bleibe für die Nacht stehen. Per Anhalter erreicht sie Zürich, wo sie der Zufall in eine Industriekantine führt, betrieben von der Serbin Ruza und der Kroatin Mila, beide fortgeschrittenen Alters und Teil der Auswanderergeneration der 70er und frühen 80er Jahre. Ethnische Spannungen kommen in diesem Aufeinandertreffen nicht zum Vorschein, wohl aber drei höchst unterschiedliche Lebensentwürfe. Mila lebt den Mythos von der Rückkehr in die Heimat, doch wendet sie sich zuletzt davon ab; Ruza hat mit Belgrad schon lange abgeschlossen, findet aber erst zum Ende des Films in der Schweiz ihr neues Zuhause; und Ana scheint mit dem Gefühl der Heimatlosigkeit versöhnt – in der Schlusssequenz ist es unklar, ob sie nun zur Krebsbehandlung nach Sarajevo zurückkehrt, oder aber ihren kurzen Lebensweg auf einer Reise nach Süden zu Ende geht.

Gemeinsam ist diesen drei Frauen die sprachliche und emotionale Heimat im Serbokroatischen. Zwar trennt das Schriftbild Bosnisch, Serbisch und Kroatisch, doch finden diese drei Sprachen im gesprochenen Wort wieder weitgehend zur Einheit. Für

die Protagonistinnen eröffnet das Serbokroatische dabei einen kommunikativen Raum, der ihnen auf Deutsch unzugänglich scheint. Zwar ist ihnen das Deutsche durchaus geläufig; oft verwenden sie es auch dann, wenn sie untereinander kommunizieren. Doch fällt auf, dass es in diesen Gesprächen stets um finanzielle oder bürokratische Fragen geht. Bezieht sich der darauffolgende Satz auf Persönliches, oder handelt es sich um eine spontane Gefühlsäußerung, so wechseln die Figuren in die Muttersprache.

Kode-Umschaltung erweist sich auch in Feo Aladags *Die Fremde* als zentrales dramaturgisches Mittel. Der Film erzählt die Geschichte der Deutschtürkin Umay, die gemeinsam mit ihrem Sohn einer von häuslicher Gewalt bestimmten Ehe in Istanbul entflieht um bei ihrer Familie in Berlin Schutz zu suchen. Fast die gesamte Exposition hindurch wird Türkisch gesprochen; nur für Umays jüngere Geschwister scheint es natürlich, die Protagonistin auch auf Deutsch anzusprechen. Damit deutet sich ein kultureller Graben zwischen den Einwanderergenerationen an, dessen Tiefe im Lauf der Handlung ausgelotet wird. Gegen den Widerstand ihrer Familie, und mit Unterstützung ihrer blondierten, deutsch sprechenden Jugendfreundin Atife, beginnt Umay den Weg hin zu finanzieller Unabhängigkeit, akademischem Erfolg und romantischer Erfüllung. Umso nachdrücklicher wird sie von ihren männlichen Verwandten dazu gedrängt, durch eine Rückkehr in die Türkei die beschädigte Familienehre wiederherzustellen, woraufhin sie zunächst ins Frauenhaus und dann endgültig in die Selbständigkeit entflieht.

Ein vollkommener Schnitt ist Umay jedoch nicht möglich: Allen Warnungen zum Trotz sucht sie weiterhin den Kontakt zur Familie. Der Sprachdramaturgie versinnbildlicht dabei, dass Umay in erster Linie im Türkischen zu Hause ist, dass sie hier ihre emotionale Heimat verortet. Als sie sich, beispielsweise, auf Deutsch mit ihrer jüngeren Schwester zerstreitet, folgt die herzliche Versöhnung auf Türkisch. Selbst in der Beziehung zum Vater entspringt dem Türkischen bisweilen Herzlichkeit und Wärme, so auch, als die beiden laut lachend ein türkischsprachiges Fernsehprogramm genießen. Dieselbe Szene demonstriert aber auch das mit der Sprache verbundene Gewaltpotenzial. Auf die Weigerung der Tochter, zum gewalttätigen Ehemann zurückzukehren, antwortet der Patriarch mit einem Spruch, der im Untertitel sehr nach Sprichwort, und damit nach institutionalisierter Frauenverachtung klingt: „Heute schlägt er, morgen streichelt er.“ Umays Unfähigkeit, von dieser Kultur zu lassen, führt letztendlich zur Katastrophe: Nach einer Reise in eine anatolisch anmutende Landschaft

fasst der Vater den Entschluss, seine Tochter von ihrem jüngeren Bruder auf offener Straße hinrichten zu lassen. Umay überlebt, doch stirbt ihr Sohn in ihren Armen, versehentlich erstochen von seinem Onkel.

Die Fremde und *Das Fräulein* laden gleichermaßen zu einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit den Phänomenen Mehrsprachigkeit und kulturelle Hybridität ein. Als Dreh- und Angelpunkt für die Diskussion sei hier das Konzept ‚Heimat‘ vorgeschlagen, da hiermit räumliche, sprachliche und kulturelle Aspekte gleichermaßen integriert werden können. Zu bemerken ist, dass die vorgestellten Filme in dieser Hinsicht keineswegs unproblematisch sind. Insbesondere die Darstellung der deutsch-türkischen Kultur in *Die Fremde* kann auf berechtigten Widerstand stoßen, ist der Film doch jenen filmischen „mythologies of German social work“ verpflichtet, die Katherine Pratt Ewing schon vor einem Jahrzehnt in Frage gestellt hat. Ewing kritisierte insbesondere das implizierte „normative goal of the total assimilation of the Turkish young woman into German society, defined in the most liberal terms of total freedom of choice. This is, in effect, a demand for parents of Turkish background to abandon completely any effort to enforce Turkish or Islamic guidelines for the organisation of gender relations and sexuality (Ewing 2006: 272). Natürlich ist es möglich, eine derart negative Darstellung türkischer Kultur im Klassenverband einer kritischen Diskussion zu unterziehen. Doch für Situationen, in denen entweder die Zeit oder die vorhandene Sprachkompetenz für eine solche Debatte nicht ausreicht, oder in denen die bildliche Darstellung von häuslicher Gewalt nicht angebracht scheint, bietet *Das Fräulein* eine gleichwertige Alternative. Entsprechend werden in der Folge didaktische Konzepte vorgestellt, die sich für beide Filme empfehlen, die sich aber auch auf andere Produktionen des Genres übertragen lassen. In ihrer Gesamtheit füllen die folgenden Arbeitsanregungen leicht drei oder vier Kontaktstunden, doch kann man sie ebenso isoliert einsetzen.

2. Heimaträume

2.1 Vorbereitung

Die Erarbeitung der notwendigen Lexik, um sich mit dem Thema Heimat auseinanderzusetzen, ist in diesem Kontext der natürliche Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit einem oder beiden dieser Filme im Rahmen des DaF-Unterrichts. Die

Entscheidung für Brainstorming, Mind-Mapping, Rico-Cluster oder Ideenkorb sei hier, wie auch im weiteren Verlauf, dem jeweiligen Kursleiter oder der jeweiligen Kursleiterin überlassen. Wichtiger ist es, die Facetten des Heimatbegriffs ausführlich zu erkunden (Blickle bietet hier einen gut strukturierten Überblick). Hierzu empfiehlt es sich, neben „Heimat“ auch verwandte Lexeme wie „daheim“ und „zu Hause“, sowie die Antonyme „die Fremde“ und „in der Fremde“ als Kernbegriffe anzuführen, nicht zuletzt, um den Doppelsinn von Aladags Filmtitel zu erarbeiten. Die Teilnehmer sollten zudem dazu aufgefordert werden, mit diesen Begriffen nicht nur einzelne Vokabeln, sondern auch Handlungen und Situationen zu assoziieren. Damit wird eine komplexere Übung vorbereitet, die am besten als Hausaufgabe aufgegeben wird. Ziel ist es nun, auf die Frage(n) zu antworten: „Woran erkennt man, dass jemand in der Heimat/daheim/in der Fremde ist?“ Auch hier geht es darum, über einzelne Vokabeln hinaus Handlungen und Situationen, die mit dem Themenfeld „Heimat“ verknüpft sind, in der Zielsprache zu artikulieren (mögliche Beispiele: „Blickkontakt mit den Mitmenschen“, „Suche nach Orientierung“, etc.). Möchte man dabei ausdrücklich grammatische Strukturen vorstellen oder wiederholen, so lohnt sich der Fokus auf das Pronomen ‚man‘, auf Wo- und da-Komposita und auf dass-Sätze („Das erkennt man daran, dass...“). Auf diese Vorbereitung lässt sich dann in der Analyse der Exposition von *Das Fräulein* (0:00:00-00:20:05) und *Die Fremde* (00:00:00-00:25:55) anschließen.

2.2 Die Fremde

Der Schwerpunkt auf die Fähigkeit, Handlungen und Situationen zu beschreiben, begründet sich darin, dass beide Filme in der Exposition über weite Strecken auf Dialog verzichten. *Die Fremde* eröffnet mit der Einblendung des Titels auf schwarzem Hintergrund; zugleich erklingt eine Kinderstimme, und der Untertitel „Mama“ zeigt an, dass hier eine andere Sprache, als die deutsche gesprochen wird. Anschließend beobachtet man drei Menschen, die wortlos an einer vielbefahrenen Hauptstraße spazieren, in deren Hintergrund typisch deutsche Verkehrszeichen sichtbar werden. Eine Frau mit Kind an der rechten Hand streicht mit der linken über den Rücken ihres jungen männlichen Begleiters, der kurz darauf eine Waffe zieht und auf das Gesicht der Frau zielt. Es folgen zwei harte Schnitte: Zunächst sieht man den jungen Mann rennen, dann etwas Schockierendes aus einem Bus heraus beobachten. Nach einer weißen Ablende sehen wir erneut die junge Frau, die nun auf dem Behandlungsstuhl eines Gynäkologen Platz genommen hat. Eine Frage aus dem Off – „Sind sie soweit?“ –, die

einzig sprachliche Äußerung in dieser Szene, ist wiederum untertitelt. Ein weiterer harter Schnitt, und die junge Frau, nun mit Kopftuch, sitzt in einem alten Pendlerbus, auf einer Fahrt durch eine Stadt am Meer. Zum Ende der Fahrt werden in Hintergrund türkische Fahnen sichtbar, und die Frau steigt als einzige aus dem Bus und in ein staubiges Brachland, umgeben von klotzigen Hochhäusern aus Stahlbeton. Auf sie wartet eine andere Frau mit Kopftuch, zusammen mit dem Kind aus der ersten Einstellung, das sie freudig mit „Mama“ begrüßt.

Es folgt eine dramatische Familienszene: Die junge Frau und das Kind sitzen mit Menschen aller Altersgruppen in einem dunklen Raum um einen Esstisch herum; ein Streit eskaliert, worauf zunächst die körperliche Züchtigung der Frau und, wohl ein wenig später, ihre Vergewaltigung durch den Ehemann folgt. Am nächsten Morgen, nachdem die Familie das Haus verlassen hat, nimmt die Frau das Kind in die eine und eine Sporttasche in die andere Hand. Man sieht die beiden wiederum in einem Bus; anschließende Aufnahmen einer Maschine von Turkish Airlines deuten eine weite Reise an, die in einem Treppenhaus endet: Eine Tür mit dem Namensschild „Aslan“ wird von einer älteren Frau mit Kopftuch geöffnet, die überrascht „Umay“ ausruft und die junge Frau in den Arm nimmt. Die anschließenden Begrüßungsszenen mit weiteren Familienmitgliedern werden wiederum deutsch untertitelt, und auch beim anschließenden gemeinsamen Abendessen wird eine andere Sprache als die deutsche gesprochen. Das Bemerkenswerte an dieser Szene ist, dass sie wie eine Doppelung des vorangegangenen Abendessens wirkt, einschließlich der düsteren Beleuchtung und des Familienstreits, der sich bald lautstark entfaltet. Erst mit der späten Ankunft des jüngeren Bruders – er ist die dritte Figur aus der Eröffnungsszene – wird klar, dass sich die Handlung nun in einem anderen als dem türkischen Kulturkreis bewegt: Acer begrüßt seine Schwester auf Deutsch, und auch die anderen Geschwister verwenden von nun an öfter die Sprache ihrer Berliner Umgebung.

Die Filmdramaturgie lässt auf die Absicht schließen, dem Betrachter eine eindeutige geographische oder kulturelle Zuordnung der Handlung im Rahmen der Exposition unmöglich zu machen. Zum einen wird das Publikum dadurch angehalten, die diegetische Welt auf der Suche nach kulturellen Versatzstücken genauer zu lesen. Andererseits fordert der Film dazu heraus, die Beziehung der Figuren zu ihrer Umwelt genau ins Auge zu fassen, insbesondere im Fall der Protagonistin: Zwar ist sie scheinbar jederzeit von bekannten und familiären Strukturen umgeben, doch ist diesen stets auch

ein Gefahrenpotenzial eingeschrieben. Mit der zusätzlichen Erkenntnis der interkulturellen Identität Umays drängt sich beim Zuschauer somit die Frage nach ihrem Lebensmittelpunkt, nach ihrer ‚eigentlichen‘ Heimat auf. Dies wird durch den zweideutigen Filmtitel noch verstärkt, und es stellt sich die Frage, ob und wann Umay nun die Fremde oder in der Fremde ist (siehe auch Böcking 2015: 212).

2.3 Das Fräulein

Die Exposition von Štakas *Das Fräulein* folgt einer ähnlichen dramaturgischen Strategie. Der Film eröffnet mit Bildern einer herbstlichen Landschaft, in der ein Mann fortgeschrittenen Alters zu den extradiegetischen Mollklängen einer Gitarre, begleitet von dem nicht-deutschen Gesang einer Frau, junge Bäume fachmännisch zurückschneidet. Auf einen harten Schnitt folgt die Einblendung des Titels auf schwarzem Hintergrund. Anschließend verfolgt die Kamera die Morgenroutine einer scheinbar alleinstehenden Frau mittleren Alters, wobei die Klangkulisse wohl darauf angelegt ist, beim Zuschauer Unbehagen auszulösen: Viel lauter als die übrigen Tonspuren ist der Fön abgemischt, mit dem sich die Frau frisiert, und auch bei einer anschließende Zugfahrt dröhnt die Geräuschkulisse aus dem Lautsprecher. Das Bild ist unterdessen von gedeckten Tönen bestimmt, von der blassdunkelgrünen Bettdecke bis hin zum vergilbten Mobiliar und der grau gestuften Kleidung der Frauenfigur.

Die Raumgestaltung der Exposition entwickelt einen ähnlich trostlosen Eindruck. Aus dem Fenster des fahrenden Zuges erblickt der Betrachter Betonstrukturen, die die Phase der erzwungenen Industrialisierung osteuropäischer Städte zur Mitte des 20. Jahrhunderts in Erinnerung rufen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch knapp fünfzehn Sekunden unbewegte Aufnahmen eines maroden und durch und durch grauen Industrieparks, in dem eine Wandschrift – „die härtere!“ – zum ersten Mal eine Vermutung über den Ort der Handlung zulässt. Mit forschem Schritt durchquert die Protagonistin den Innenhof, vorbei an alten Güterzügen und hin zu einem ebenerdig gelegenen „Restaurant.“ Dort wird sie von einer Dame erwartet, mit der es zu einem Austausch in akzentbehaftetem Deutsch kommt. Es folgen Szenen aus dem Alltag einer Industriekantine, in denen die beiden Damen mit Zulieferern und Kunden in der deutschen Landessprache verkehren. Am Ende des Arbeitstages, jedoch, haben sich mehrere ältere Männer im Lokal versammelt, um ein Fußballspiel zu sehen und darüber in einer nicht-deutschen Sprache zu philosophieren. Von der Protagonistin werden sie

wiederum auf Deutsch hinauskomplimentiert: „Feierabend, meine Herren!“ Es ist schon Nacht, als sie die Kantine schließt und nach Hause geht. Erst jetzt tritt die dritte Hauptfigur ins Bild, die mit einer Mitfahrgelegenheit die Stadt erreicht, wobei das Publikum durch ein Straßenschild den Hinweis bekommt, dass die trostlosen Bilder aus dem reichen Zürich stammen.

2.4 Bearbeitung

In der Bearbeitung dieser Eröffnungssequenzen kann man nun an die Ergebnisse der Übung zur Einführung in den Heimatbegriff anschließen, insbesondere an die Leitfragen: „Woran erkennen Sie, dass diese Menschen in der Heimat/daheim sind?“ und „Woran erkennen Sie, dass diese Menschen in der Fremde/fremd sind?“. Zur Detailanalyse im Unterricht – entweder in Kleingruppen oder mit der gesamten Klasse – bieten sich in *Das Fräulein* zwei Szenen an: Zum einen die Darstellung der Morgenroutine, in deren Mittelpunkt das Anlegen einer Armbanduhr steht. In einer Nahaufnahme sieht das Publikum noch sehr deutlich den Abdruck vom vorangegangenen Tag, was den Eindruck einer insgesamt getriebenen Frau noch verstärkt (siehe hierzu Boillat 2007: 116). Diese Diskussion lässt sich mit einer Analyse der folgenden Szenen verknüpfen, die den Arbeitsweg der Frau beschreiben. Die betont geschlossene Körperhaltung der Figur, und der Mangel an Einstellungen, die einen Bezug zur sozialen Umwelt zeigen, lässt die Frage offen, ob sie gerne und freiwillig hier verweilt oder etwa dem Gebot der Not folgt (siehe auch Pleasant 2013: 112). Demgegenüber sind es in *Die Fremde* gerade die Szenen sozialer Interaktion, die in der Exposition die Frage nach der Zugehörigkeit stellen. Hier bietet sich für eine Detailanalyse im Unterricht in erster Linie ein Vergleich der beiden Esstischszenen an, welche die Bildregie durch nahezu identische Raumaufteilung, Ausleuchtung, und Kameraarbeit als spiegelbildliche Doppelungen zu erkennen gibt. Man könnte an dieser Stelle auch zwei Gruppen mit der Bearbeitung jeweils einer Szene beauftragen und anschließend eine gemeinsame Diskussion moderieren.

3. Heimat und Sprache

3.1 Vorbereitung

Mit dem Ende der Exposition gewinnt die Sprache – genauer: die Mehrsprachigkeit – sowohl in *Das Fräulein* als auch in *Die Fremde* zunehmend an Bedeutung für die Frage

nach der Heimat der Hauptfiguren. Zum Einstieg in die Diskussion über den Nexus von Heimat und Sprache, den die Filme nun im Detail entwickeln, empfiehlt sich zunächst eine lexikalische Einheit, in der die Teilnehmer ihre Assoziationen mit der deutschen Sprache und mit ihrer jeweiligen Muttersprache gegenüberstellen. Die Durchführung kann der Kursleiter, bzw. die Kursleiterin wiederum frei den Bedürfnissen und Vorlieben der Gruppe anpassen: Von einem kollektiven Brainstorming bis hin zu einem gemeinsamen Mind-Mapping mittels Computersoftware ist alles denkbar. Doch auch in diesem Fall achte man darauf, dass nicht nur einzelne Lexeme, sondern auch Situationen und Handlungen gesammelt werden. Als mögliche Beispiele könnte man anführen: „einkaufen mit Freunden“, „Grammatik“ oder „Familienurlaub in Bremerhaven“.

Dies ist für die zweite Übung von Bedeutung, in der den Teilnehmern wiederum die Bildung von komplexen Sätzen abverlangt wird. Am Anfang steht die Aussage „Ich spreche Deutsch/meine Muttersprache, wenn...“, welche die Studenten dann individuell ergänzen können (mögliche Vorschläge: „...wenn ich glücklich bin“, „...wenn ich meinen Freund Thomas besuche“, etc.). Die Übung wird dann variiert und leicht erschwert: „Wenn ich in meiner Muttersprache/auf Deutsch spreche, dann..., weil...“. Schließlich werden beide Konstruktionen in eine Dialogübung integriert, die entweder vom Kursleiter initiiert, oder in Kleingruppen oder Partnerarbeit durchgeführt werden kann: „Welche Sprache sprichst du, wenn du mit X diskutierst? Warum?“; „Wann/Wo musst/kannst du Deutsch/deine Muttersprache sprechen? Warum?“; etc. Möchte man an dieser Stelle ausdrücklich grammatische Strukturen ansprechen, so bieten sich in erster Linie Kausalsätze („weil“, „denn“) und „wenn...dann“-Konstruktionen als Thema an. Auf diese Vorbereitung lässt sich dann in der Analyse des Hauptteils von *Das Fräulein* (0:20:05-00:54:26) und *Die Fremde* (00:25:55-01:24:02) anschließen.

3.2 Die Fremde

Die Sprache markiert für die Protagonisten in *Die Fremde* nicht nur kulturelle Zugehörigkeit, sie trennt auch unterschiedliche emotionale Erfahrungswelten. Das Türkische wird dabei mit Familie, Nähe und Intimität assoziiert, zugleich aber auch mit Gewalt. Eine unmittelbare Verbindung wird vom Film wiederholt angedeutet: Am Istanbuler Esstisch wird in der Familie herzlich über Familie gesprochen, während Umay Ehemann den circa dreijährigen Sohn beim Essen betreut. Auf einen Konflikt

antwortet der Mann jedoch damit, den Sohn auf den Hinterkopf zu schlagen und in den Schrank zu sperren, während er seine Frau brutal gegen die Wand wirft. Ähnliches ereignet sich im türkischsprachigen Berlin, wo der Versuch des Familienrats, Umay und ihren Mann wieder zusammenzuführen, in einer gewalttätigen Auseinandersetzung eskaliert: Nachdem Umay von ihrem älteren Bruder gegen die Küchenzeile geschleudert wurde, zückt sie gegen den Vater ein Messer und schneidet sich schließlich selbst und mit Absicht ins Handgelenk.

In mancher Hinsicht umreißt die deutsche Sprache in diesem Kontext eine harmonische Gegenwelt, in der Menschlichkeit, Recht und Ordnung walten. Auch David Gramling argumentiert: „In *When We Leave*“, so der englische Titel des Films, “Turks are foreignized through silence, both in Germany and Turkey; the speech of the Turkish-marked characters, whether speaking German or Turkish, is always characterized by restraint, apoplexy, extreme emotion, or despair. Meanwhile, German-marked characters speak freely, casually, affectionately, and independent of coercion” (2012: 36; siehe auch Ewing 2013: 182) ‚Deutsche‘ – der Film drängt diese Bezeichnung tatsächlich auf – treten erst nach einer Dreiviertelstunde Erzählzeit ins Bild, in der Gestalt von Polizisten, die Umay zu Hilfe gerufen hat, um vor ihrer Familie zu fliehen. Später lernt sie den sympathischen, blonden Stipe kennen, der ihr dabei hilft, eine neue Existenz aufzubauen, und der ihr sogar eine Heirat anbietet, in der Hoffnung, Umays Familie könnte dadurch versöhnt werden. Sie weist dieses Angebot jedoch zurück: So funktionierten die Regeln in ihrem Kulturkreis nicht.

In erster Linie eröffnet die deutsche Sprache in *Die Fremde* jedoch eine Zwischenwelt für kulturelle Grenzgänger. Dazu gehören neben Umay ihre beiden jüngeren Geschwister, insbesondere ihr Bruder Acer, der sich der städtischen Jugendkultur verschrieben hat, und dem das Deutsche näher als das Türkische steht. Er ist derjenige, der innerhalb der Familie noch am ehesten mit seiner Schwester sympathisiert, und der bezeichnenderweise auch dann noch Deutsch spricht, wenn er selbst gegen Umay die Hand erhebt. In dieser Zwischenwelt lebt auch die Jugendfreundin Atife, die Umay beim Übergang in die Selbständigkeit unterstützen wird, und von der nur ein einziges Mal zwei Worte auf Türkisch zu hören sind. Schließlich gehört zu dieser Gruppe auch noch Umays türkischstämmige Chefin Gül, die sich später als Vermittlerin zwischen der verstoßenen Tochter und ihrer Familie einschaltet. Gül, die wie auch Atife kein Kopftuch trägt, sticht in dieser Reihe heraus als eine Figur, die sich als

geschäftstüchtige und erfolgreiche Frau selbstbewusst zwischen den Kulturen bewegen kann. Für Umay hingegen birgt dieser Grenzraum Gefahren, die der Errichtung einer neuen, individuellen Heimat im Weg stehen.

3.3 *Das Fräulein*

Auch in *Das Fräulein* finden sich deutschsprachige Helfer und Retter, die der lebenslustigen Vagabundin Ana und der verschlossenen Geschäftsfrau Ruza die Hand ausstrecken. Anas allnächtlichen Liebschaften wird insgesamt wenig Aufmerksamkeit geschenkt, mit einer Ausnahme: Ein junger Schweizer, den Kleidung und Inneneinrichtung als Mitglied der gehobenen Mittelklasse ausweisen, bemerkt ihre gesundheitlichen Probleme und bietet seine Unterstützung an. Doch Ana flieht, noch bevor er mehr über ihr Schicksal erfahren kann. Ruza, andererseits, nimmt eines Nachts einen lange abgelehnten Verehrer mit zu sich nach Hause, doch begegnet sie ihm am nächsten Morgen an der Kantinenkasse mit frostiger Miene: „Sieben dreißig“ ist alles, was sie sagt. Zwei weitere Male kommt es zur Annäherung, die jedoch innerhalb der Filmhandlung keinen endgültigen Abschluss findet.

Weder Ruza, Ana oder Mila scheinen je ganz in der deutschsprachigen Kultur ihrer Umgebung heimisch zu werden: Sie leben in „a Zurich that is simultaneously inclusive and exclusive“ (Fleming 2007: 64). Und doch verweilen sie für den Großteil der Handlung in der deutschen Sprache, auch dann, wenn sie untereinander kommunizieren, zumindest im beruflichen Alltag. Das Deutsche ist für sie die Sprache der Arbeit, der Wirtschaft und des Geldes – Ruzas kühler Austausch mit ihrem Liebhaber setzt hierunter ein dramaturgisches Ausrufezeichen. Und auch sonst wird innerhalb der Industrieküche vornehmlich Deutsch gesprochen, obgleich die Bekanntschaft von Ruza und Mila bereits Jahrzehnte zurückliegt. Der Eindruck entsteht, dass die beiden den Herausforderungen des kulturellen Zwischenraums mit unbedingter Anpassung begegnen, auch wenn es bisweilen unnatürlich wirkt, worauf die Diegese selbst hinweist: „Warum sprichst du deutsch mit mir“, wird Ruza von Ana gefragt, „du bist doch aus Belgrad?“

Das Serbokroatische bricht immer dann durch, wenn instinktiv gesprochen wird, als sich Mila in der Kantine verletzt, zum Beispiel, oder wenn Persönliches zur Sprache kommt: So erzählt Mila in ihrer Muttersprache von dem Haus in Kroatien, das sie gemeinsam mit ihrem Mann baut, oder von Ruzas Abneigung gegen jede Art von

Feierlichkeiten. Die radikale Trennung der emotionalen Bereiche durch die Sprache wird in einer späten Szene am deutlichsten, als Mila Ruza zunächst auf Deutsch von der Inventurliste berichtet, und dann plötzlich in die Muttersprache wechselt, um sich nach der vermissten Ana zu erkunden. Nur einmal wird Serbokroatisch über einen längeren Zeitraum hinweg gesprochen: Als Ana und Ruza einen winterlichen Ausflug in die Berge unternehmen und sich bei der Gelegenheit über ihre persönlichen Schicksale und Träume austauschen.

3.4 Bearbeitung

In der Bearbeitung der Hauptteile von *Das Fräulein* und *Die Fremde* kann wiederum nahtlos an die Übungen zur Vorbereitung angeschlossen werden. Im Zentrum steht die Frage danach, wann eine Figur zur Mutter- oder Zweitsprache greift, und welche Ursachen hierfür gefunden werden können. Für die Detailanalyse bietet es sich an, insbesondere auf die oben angeführten „wenn..., dann..., weil...“-Konstruktionen zurückzugreifen. Viel Diskussionsstoff bieten in *Die Fremde* die ersten Szenen, die Ana tätig in der Industrieküche zeigen (0:18:49-0:22:20): In ihren Interaktionen mit Ruza, Mila und den zum Teil auch Serbokroatisch sprechenden Gästen kommt es immer wieder zum Kodewechsel, der auch für den Rest der Handlung bestimmend ist. Scheinbar unvermittelte Sprünge zwischen Mutter- und Zweitsprache werden auch in *Die Fremde* umsichtig inszeniert: Bemerkenswert ist hier zunächst Umay – von der Familie nicht gewollter – Auftritt auf der Hochzeit ihrer jüngeren Schwester, bei dem sie erst die Gemeinde insgesamt auf Türkisch, und dann ihren Vater überraschenderweise auf Deutsch anspricht (1:19:17-1:21:20). In zwei früheren, unmittelbar aufeinanderfolgenden Szenen wird die Reihenfolge umgekehrt, zunächst als Umay ihren Sohn auf die neue Lebenssituation einstellt, und dann als ihr Eintritt in den Arbeitsalltag gezeigt wird (0:48:00-0:50:00). Zudem lohnt sich für die Diskussion ein genauer Blick auf die Szene, in der sich Umay mit ihrer jüngeren Schwester über deren Heiratsabsichten auf Deutsch zerstreitet, um sich unmittelbar darauf auf Türkisch zu versöhnen (0:25:56-0:27:33). Eine anschließende Gruppendiskussion darüber, inwieweit sich die Kursteilnehmer mit den Verhaltensmustern der Protagonisten und Protagonistinnen identifizieren können, würde die zuvor eingeübten Strukturen nochmals vertiefen und diesen Abschnitt der Arbeit am Film abrunden.

4. Kultureller Ballast

4.1 Vorbereitung

Es folgt zum Abschluss eine kritische Auseinandersetzung mit der Inszenierung von Mehrsprachigkeit und kultureller Hybridität in *Die Fremde* und *Das Fräulein*. Beide Filme zeugen vom Glauben daran, dass die interkulturelle Begegnung Zwischenräume eröffnet, aus denen neuartige Identitätsentwürfe hervorgehen können. Paradigmatische Beispiele sind in *Die Fremde* die Freundin Atife und die Chefin Gül, in *Das Fräulein* die Kroatianer Mila. Im Widerspruch dazu steht jedoch das Schicksal der jeweiligen Protagonistinnen: Es scheint, als würde der kulturelle Ballast, den sie mit sich tragen, die Verständigung mit der Zielkultur erschweren, wenn nicht gar unmöglich machen. Das Publikum wird dadurch implizit aufgefordert, die dargestellten Kulturen in Hinblick auf ihre scheinbare Unvereinbarkeit zu vergleichen. Und doch lädt das Vorhandensein von erfolgreichen Grenzgängerfiguren wie Atife, Gül und Mila wiederum dazu ein, diese Lesart kritisch zu hinterfragen. Es ist diese ungelöste Spannung, die eine facettenreiche Diskussion im Unterricht verspricht.

In der didaktischen Aufbereitung mag man mit dem Kulturvergleich beginnen. Dabei geht es in einem ersten Schritt darum, eine entsprechende Lexik zu erarbeiten, die auch die persönlichen Erfahrungen und Einstellungen der Kursteilnehmer widerspiegelt. Im Plenum oder in Kleingruppen sollen sie zunächst ihre Assoziationen mit der deutschen und der eigenen Kultur festhalten. Positives und Negatives darf dabei gleichermaßen zum Ausdruck kommen. Daraufhin können die Ergebnisse systematisiert und aufeinander in Bezug gesetzt werden. Der Kursleiter oder die Kursleiterin mag die Diskussion durch die Vorgabe semantischer Felder steuern, so zum Beispiel mit einem Schwerpunkt auf die Alltagskultur (Tischetikette, romantische Beziehungen) oder auf Spezialgebiete wie Politik, Musik oder Architektur. Sollen zudem grammatische Strukturen ausdrücklich eingeführt oder wiederholt werden, so empfiehlt sich der Blick auf Komparativformen und die damit verbundenen syntaktischen Strukturen („(nicht/genau) so...wie,...“, „als“, etc.). Wichtig ist in erster Linie, dass der Kulturvergleich als Konzept etabliert wird, gemeinsam mit den hierzu notwendigen morphologischen und syntaktischen Ausdrucksmitteln. Damit ist dann auch die abschließende Diskussion und kritische Reflexion der jeweiligen Filmdramaturgie vorbereitet.

4.2 Die Fremde

Die Fremde ist im klassischen Sinne tragisch: Das Schicksal der Protagonistin ist an sich abwendbar und doch unausweichlich, da ihr die endgültige Trennung von einer für sie gefährlichen Kultur nicht gelingen kann, bietet diese Kultur doch zugleich eine anderweitig nicht reproduzierbare emotionale Heimat. Umays Geiselhaft im kulturellen Zwischenraum wird besonders auf der Hochzeit ihrer jüngeren Schwester offenbar. Mit tränenerstickter Stimme, und vollkommen im Widerspruch zu ihrem bisher dargestellten Charakter, wendet sie sich an die Hochzeitsgesellschaft und akzeptiert die ‚Schuld‘, die sie mit ihrer Flucht aus einer von Gewalt bestimmten Ehe auf sich geladen hat. Auf Deutsch und an den Vater gerichtet fügt sie hinzu: „Baba, weißt du noch, wie du gesagt hast, Blut sei dicker als Wasser?“ Dass gerade dieser Appell auf Deutsch erklingt verwundert, nicht zuletzt aufgrund der offenkundig eingeschränkten Deutschkenntnisse des Vaters. Womöglich soll zeichenhaft angedeutet werden, dass dem Türkischen diese Form der Gnade fremd ist. Dem entspräche, dass Umays Wehklage von ihrem älteren Bruder unterbrochen wird, der sie von der Bühne reißt, in den Hinterhof zerrt und so lange zu Boden stößt, bis sie nicht länger versucht aufzustehen.

Die Helferfiguren an Umays Seite verweisen wiederholt auf den nicht auflösbaren Konflikt zwischen türkischer und deutscher Kultur, den der versuchte Ehrenmord schlussendlich untermauert. Zunächst drängt die Freundin Atife darauf, die Polizei einzuschalten. Später dann ist es die Chefin Gül, die Umay die Hoffnung auf Versöhnung mit der Familie auszureden sucht. Verstärkt wird dadurch der Eindruck, „that Muslim women are never and nowhere safe from violence, with or without headscarf or other expressions of piety, with or without German institutional aid or personal companionship“ (Gramling 2012: 38). Umays neuer Lebensgefährte Stipe erfüllt demgegenüber als Charakter den Zweck, den Kontrast zwischen den Kulturen zu schärfen und zu vertiefen (siehe auch Böcking 2015: 216). Seine Figur, die niemals im Beisein von Freunden oder Verwandten gezeigt wird, verkörpert einen selbstbestimmten, auf individuelle Erfüllung ausgerichteten Lebensstil, den Atife und Gül bereits für sich ergriffen haben, den Umay für sich jedoch nicht anzunehmen vermag. Aus dem Konflikt, der sich aus dem Zusammentreffen der Kulturen ergibt, kann sie sich nicht befreien.

4.3 *Das Fräulein*

Auch in *Das Fräulein* behindert kultureller Ballast eine produktive Begegnung mit der schweizerischen Umgebung. In diesem Fall ist es die scheinbar nicht vermittelbare Erfahrung des Krieges, die Ana in ihrer eigenen Erfahrungswelt – und in ihrer eigenen Sprache – gefangen hält. Dieser Umstand wird dramaturgisch geschickt umgesetzt, indem das gewaltsame Auseinanderbrechen des jugoslawischen Staates in den 90er Jahren als solches nie ausdrücklich zur Sprache kommt. Zuschauer ohne detaillierte Kenntnis der jüngeren Geschichte Südosteuropas werden dadurch ebenso auf Distanz gehalten, wie die Menschen in Anas neuem Umfeld. Mit sanfter Ironie reflektiert der Film diesen Umstand, als Ana auf der Bergwanderung fragt: „Willst du wissen, wie der Krieg war? Alle wollen über den Krieg reden“, und Ruza darauf antwortet: „Nur falls du mir etwas darüber erzählen willst.“ Für einen Moment scheint sich ein Fenster in das Seelenleben der Protagonistin zu eröffnen, Anas bündiges „eigentlich nicht“ enttäuscht diese Hoffnung jedoch umgehend.

Die Schwierigkeiten der interkulturellen Kommunikation werden bereits in Anas erster Begegnung mit gleichaltrigen Schweizern deutlich. Auf einer Feier erzählt sie davon, wie sie als Kind immer auf der Straße stehengeblieben war, um die Toten anzusehen. Es folgen staunende Blicke und schließlich eine inhaltsleere Replik: „Schon krass, so ein Krieg.“ Wohl einige Tage später sieht man Ana in einem Club dabei, wie sie einen jungen Mann bezaubert, der eben von seiner Studienzeit in New York berichtet. Seine Haltung und sein Gesichtsausdruck werden jedoch plötzlich kalt und abweisend, als seine Gesprächspartnerin vom Selbstmord ihres Bruders nach Kriegsende berichtet. Ana erkundigt sich zwar noch, ob der junge Mann denn alleine wohne, und wann sie sich wiedersehen könnten, doch ihr Gegenüber stammelt nur mehr „sorry“ und verlässt die Bar. In der Begegnung mit ihrem gutbürgerlichen ‚Retter‘ kommt der Krieg schon gar nicht mehr zur Sprache, und doch spielt er auch hier eine Rolle: Eine Einstellung zeigt Ana allein auf den Knien im Bad, gestützt auf den Rand des Waschbeckens, während im Hintergrund nicht-diegetische Klänge Assoziationen mit Gewalt hervorrufen: Peitschenhiebe, berstendes Glas, Flammen. In der nächsten Szene erklingt in leicht variiert Form die Melodie der Eröffnungssequenz als Ana eine kleine Schachtel öffnet, die – wie sie kurz darauf ihrem Liebhaber der vergangenen Nacht erklärt – die Milchzähne ihres Bruders enthält. Es folgt ein tragikomischer Dialog, sowie der

Liebhaber Ana offensichtliche Beschwerden mit Vitamin C, Aspirin und Lutschtabletten behandeln möchte.

Auf der Oberfläche mag man hier weniger einen kulturellen Konflikt erkennen, und vielmehr ein Auseinanderklaffen der Erfahrungswelten, das nicht unmittelbar aufgelöst werden kann. Doch bedenke man, dass ähnliche Hürden in der Kommunikation zwischen Ana, Mila und Ruza fehlen, obgleich letztere als Auswanderer ebenfalls von Krieg, Flucht und Vertreibung verschont geblieben waren. Ruzas zurückhaltende Antwort auf Anas Angebot, vom Krieg zu erzählen, deutet weder ein besonderes Wissen, noch ein tief sitzendes Interesse an. Und in Milas Kritik am leichtsinnigen Wanderleben der jungen Bosnierin zeigt sich, dass sie dem Krieg in Anas Biographie keinerlei besondere Bedeutung zumisst. Und doch entwickelt sich zwischen den drei Frauen, die letzten Endes allein das Serbokroatische verbindet, binnen kurzer Zeit eine nahezu familiäre Beziehung, sodass Ruza zu guter Letzt ihr gesamtes Erspartes für Anas Krebsbehandlung zur Verfügung stellt. Ganz anders verhält es sich in Anas Beziehung zu ihrem schweizerischen ‚Retter‘: Bevor sich ein tieferes Einverständnis entwickeln kann, entflieht Ana – erst dem Mann, und letztendlich auch der Stadt Zürich. Das letzte Bild zeigt sie mit ausgestrecktem Daumen an einer Straße, hinter ihr ein weiterer Anhalter mit einem Schild mit der Aufschrift ‚Genève‘. Es ist also unklar, ob sie – wie von der behandelnden Ärztin empfohlen – nach Sarajevo zurückkehrt oder aber in Richtung Süden weiterreist. Eine neue Heimat in der Fremde hat sie auf jeden Fall nicht gefunden.

4.4 Bearbeitung

In der letzten Arbeitsphase zu *Das Fräulein* und *Die Fremde* sollten sich die Kursteilnehmer zunächst im Detail mit der Darstellung der unterschiedlichen Kulturen auseinandersetzen. Mit Blick auf die übergeordneten Lernziele des Kurses mag der Leiter oder die Leiterin die Diskussion dabei auf einzelne semantische Felder konzentrieren (Liebe, Freundschaft, Musik, etc.). In einem nächsten Schritt kann man dann den Schwerpunkt auf die Konflikte und Kontraste setzen, die sich zwischen den dargestellten Kulturen ergeben.

Die Fremde lädt fast schon ausdrücklich zu einer derartigen Gegenüberstellung ein, so z.B. in der Darstellung von Menschen, die am Tisch sitzen: In den Anfangsszenen des Films gibt es zwei Einstellungen, die türkische Großfamilien um den Esstisch

versammelt zeigen: „The two shots set up an absolute equivalence between Turkish family life in suburban Turkey and Turkish German family life in urban Berlin“ (Gramling 2012: 37; siehe auch Böcking 2015: 216). Enge Räume, dunkles Mobiliar und eine schwache Ausleuchtung verleihen diesen Szenen einen bedrohlichen Grundton. Später, nach ihrer Flucht, sehen wir Umay wiederum an Esstischen, hell beleuchtet und in offenen Räumen, Herz an Herz mit ihrer Freundin Atime, oder mit Stipe und ihrem fröhlich lachenden Sohn. Aus dieser letzten Szene heraus ruft sie ihre Mutter an, die nun einsam und gramgebeugt im dunklen Hausflur sitzt. In *Das Fräulein* macht gleichermaßen die Raum- und Klangdramaturgie den Kontrast zwischen den Kulturen offenkundig. Wenn Ana in die Disko geht, dann tanzt sie allein im Halbdunkel zu minimalem Techno, beobachtet von den Männern um sie herum. Anders auf der spontanen Geburtstagsparty für Ruza: In der hell erleuchteten Kantine tanzt jeder und mit jedem; Musiker mischen sich unter Volk und animieren mit Klängen aus der Heimat, die bezeichnenderweise auch in der Schlusssequenz des Films erklingen werden. Zürich selbst wirkt den ganzen Film hindurch grau und wenig einladend, ganz im Gegensatz zur Lebensfreude, die zunächst nur Ana, später aber auch Ruza und Mila ausstrahlen.

Zur Eröffnung der Abschlussdiskussion lohnt sich ein Rückgriff auf die Vorarbeiten des Kurses zum Thema ‚Kulturvergleich‘. Es ist unwahrscheinlich, dass sich die Überlegungen der Teilnehmer und Teilnehmerinnen mit der zum Teil drastischen Schwarzweißmalerei der Filme decken. Entsprechend mag man zur Einleitung erarbeiten, inwiefern die Diegese von den jeweils eigenen Erfahrungen und Erwartungen abweicht (oder aber diesen doch entspricht). Im Zentrum der Auseinandersetzung sollte aber die Frage danach stehen, welche Strategien *Das Fräulein* und *Die Fremde* einsetzen, um Bhabhas „interstitial space“ die Nachhaltigkeit abzusprechen. Anders gefragt: Wie gelingt es diesen Filmen, das letztendliche Scheitern der interkulturellen Begegnung glaubhaft, und womöglich sogar überzeugend in Szene zu setzen? Je nach Größe und Sprachniveau der Gruppe kann diese Diskussion spontan angesetzt, in Kleingruppen erarbeitet oder zu Hause vorbereitet werden. Sollten Zeit und technische Ressourcen ausreichend zur Verfügung stehen, würde sich jedoch in besonderem Maße anbieten, schriftliche Hausarbeiten in einer allgemein zugänglichen Datenbank zu sammeln. Hierzu kann man ein Internet-Forum mit Kommentarfunktion einrichten, in welches die Teilnehmer und Teilnehmerinnen ihre jeweiligen Beiträge

einspeisen, sodass am Ende ein kleines Filmrezensionsarchiv entsteht, das eine weiterführende Diskussion jenseits des Seminarraums ermöglicht.

Bibliographie

- Bhabha, Homi K. (2010) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biechele, Barbara (2010) Hör-Seh-Verstehen, das. In: Hans Barbowski; Hans-Jürgen Krumm (Hrsg.) *Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*. Tübingen: Francke, 118.
- Blell, Gabriele (2004) Sehen, Hören, Verstehen und Handeln. Filme im Fremdsprachenunterricht. *Praxis Fremdsprachenunterricht* 2004/1, 402-405.
- Blickle, Peter (2002) *Heimat. A critical theory of the German idea of homeland*. Rochester, NY: Camden House.
- Böcking, Cordula (2015) Beyond binary identity politics? Ethnic, cultural and gendered othering in Feo Aladağ's *Die Fremde*. *Studies in European Cinema* 11.3, 212-222.
- Boillat, Alain (2007) L'art de la coupe. Notes sur Das Fräulein – d'Andrea Staka. *Décadrages. Cinema, à travers champs* 2007/10, 115-118.
- Dörnyei, Zoltán (2009) The L2 Motivational Self System. In: Zoltán Dörnyei; Ema Ushioda (Hrsg.) *Motivation, Language Identity and the L2 Self*. Toronto: Multilingual Matters, 9-42.
- Ewing, Katherine Pratt (2006) Between cinema and social work: Diasporic Turkish women and the (dis)pleasures of hybridity. *Cultural Anthropology* 21.2, 265-294.
- Ewing, Katherine Pratt (2013) From German Bus Stop to Academy Award Nomination. The Honor Killing as Simulacrum. In: Aili Mari Tripp; Myra Marx Ferree; Christina Ewig (Hrsg.) *Gender, Violence, and Human Security*. New York: NYU Press, 163-188.
- Faulstich, Werner (2013) *Grundkurs Filmanalyse*. 3. Auflage. Paderborn: Fink.
- Fischer-Lichte, Erika (1983) *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Band 1. Tübingen: Narr.
- Fleming, David (2007) Das Fräulein by Andrea Staka. *Cinéaste* 32.3, 64.
- Gramling, David (2012) The Oblivion of Influence: Mythical Realism in Feo Aladağ's *When We Leave*. In: Sabine Hake; Barbara Mennel (Hrsg.) *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York, Oxford: Berghahn Books, 32-43.
- Hahn, Natalia (2015) Filmbildung im deutsch- und im DaF-didaktischen Handlungsfeld: eine kontrastive Perspektive. In: Tina Welke; Renate Faistauer (Hrsg.) *Film im DaF/DaZ-Unterricht*. Wien: Praesens, 13-38.
- Ortner, Christina (2007) Tatort: Migration. Das Thema Einwanderung in der Krimireihe Tatort. *Medien & Kommunikationswissenschaft* 2007/1, 5-23.
- Pleasant, Lesley C. (2013) Zurich Roses. Andrea Staka's *Das Fräulein* (2006). In: Jakub Kazecki; Karen A. Ritzenhoff; Cynthia J. Miller (Hrsg.) *Border Visions: Identity and Diaspora in Film*. Lanham: The Scarecrow Press, 107-126.
- Staiger, Michael (2013) Editorial. *Der Deutschunterricht* 2013/3, 1.

- Thaler, Engelbert (2007) Schulung des Hör-Seh-Verstehens. *PRAXIS Fremdsprachenunterricht* 2007/1, 9-14.
- Ushioda, Ema (2012) Motivation in Second Language Acquisition. In: *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Zugriff am 7. August 2016.
- Welke, Tina (2013) „Haben Sie den gesehen?“ Film – Filmbildung – Filmdidaktik in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. *Horizonte* 2013/2 (Sonderheft zu IDT 2013), 48-60.

Filmverzeichnis

- Akkus, Sinan (2015) *3 Türken & ein Baby*. EuroVideo Medien.
- Aladag, Feo (2010) *Die Fremde*. Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- Aladag, Züli (2015) *300 Worte Deutsch*. Universum Film.
- Alvart, Christian (2015) *Halbe Brüder*. Universal Pictures Germany.
- Dagtekin, Bora (2014) *Fack Ju Göhte*. Constantin Film.
- Štaka, Andrea (2009) *Das Fräulein*. Filmgalerie 451.

Kurzbiographie

Promotion an der University of British Columbia mit einer Dissertation zur deutsch-russischen Kulturgeschichte; anschließend Lehrtätigkeit an der Mount Allison University, Postdoctoral Fellowship am New Europe College in Bukarest und DAAD-Lektorat an der Nationalen Universität Donezk. Derzeit Instructor I of Central and Eastern Europe an der University of British Columbia und Gastprofessor an der Universität Kassel. Zuletzt Veröffentlichungen zu den Romanen Eginald Schlattners, zu Kotzebues Melodramen und zur Bedeutung des Literaturverstehens. E-Mail-Adresse: florian.gassner@ubc.ca.

Schlagwörter

Film im DaF-Unterricht, Hör-Seh-Verstehen, Fremdsprachendidaktik, Feo Aladag, Andrea Štaka