



Exit Marrakech - eine Rückkehr zum Orientalismus?

Martina Moeller, Tunis

ISSN 1470 – 9570

***Exit Marrakech* - eine Rückkehr zum Orientalismus?**

Martina Moeller, Tunis

Fiktionale Filme können das Eintauchen in und Begegnungen zwischen Kulturen auf unterschiedlichste Weise darstellen. Caroline Links Film *Exit Marrakech* (2013) ist ein als Vater-Sohn-Geschichte konzipierter Reisefilm, der eine Reihe von interkulturellen Begegnungen in Marokko inszeniert. Von der Filmkritik recht kontrovers besprochen scheint Links Film an Inszenierungsformen anzuknüpfen, die möglicherweise als eine Rückkehr zu Edward Saids Orientalismus gelesen werden könnten. In diesem Zusammenhang wirft der Film folgende Fragen auf: Welche Bilder Marokkos werden in *Exit Marrakech* entwickelt? In wie weit werden für die Darstellungen von interkulturellen Begegnungen orientalistische Klischees und Stereotype zum Zweck der Dekonstruktion rekonstruiert? Welche orientalistischen Muster bleiben bestehen? Nach der Filmanalyse untersucht dieser Beitrag abschließend die Frage, ob sich der Film für die Vermittlung von landeskundlichen Inhalten im universitären DaF-Unterricht eignet.

1. Vorbemerkungen

1.1 Exit Marrakech im Spiegel der deutschen Filmkritik

Die Handlung von Caroline Links Film *Exit Marrakech* (2013) wird in Maximilian Probsts Filmkritik aus der *Zeit* vom 24. Oktober 2013 wie folgt zusammengefasst:

Da hätten wir den an der Grenze zum Erwachsenenalter stehenden Ben (Samuel Schneider), der in den Schulferien seinen Vater Heinrich (Ulrich Tukur), einen gefeierten Theaterregisseur, während einer Inszenierungsarbeit in Marrakech besucht. Eine Reihe von Kontrasten soll die Handlung in Gang bringen: Heinrich liebt die Kunst, die Dekadenz, fühlt sich wohl in teuren Hotels, liest am Swimmingpool Paul Bowles und hat sich um seinen Sohn aus erster Ehe kaum gekümmert. Ben will das echte Leben, will Land und Leute sehen und verachtet das selbstbezügliche Künstlergehabe seines Vaters. Er büchst aus und begibt sich im Schlepptau der Prostituierten Karima (Hafsia Herzi) auf einen Roadtrip durch Marokko: Lehmhütte meets iPhone.

Die deutsche Filmkritik hat *Exit Marrakech* durchwegs kontrovers aufgenommen.¹ Lobeshymen stehen Einschätzungen gegenüber, die den stereotypen und klischeehaften Charakter des Films kritisieren. Als Beispiel für positive Kritiken seien hier zwei

¹ Z. B. die Kritik von Andreas Kilb aus der FAZ, die hier nicht weiter besprochen wurde, aber auch zu den eher negativ ausgerichteten Rezensionen gehört: Kilb, Andreas (2013) Im wüsten Land der Scheidungskinder. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-im-wuesten-land-der-scheidungskinder-12630177-p2.html>.

vorgestellt. Patrick Seyboth² schreibt in der am 1.10.2013 veröffentlichten Kritik in EPD Film: „Gemeinsam mit Bens Blick öffnet sich nun auch der Blick des Films [...] Er löst sich von anfänglich eher touristisch-pittoresken Bildern vom Gewimmel auf Märkten und Altstadtgassen und lässt sich auf Entdeckungen und Begegnungen ein.“ (ebd.) Und weiterhin heißt es, dass Links Film „allen Figuren mit größter Aufmerksamkeit und Respekt begegnet“. Auch „marokkanische Nebenfiguren [...] erscheinen als individuelle Charaktere voller Ambivalenzen, was gerade eher beiläufige Szenen spannend macht“. Weiterhin hebt er hervor, Marokko sei „hier nicht bloß Kulisse für ein deutsches Familiendrama, sondern eigenständiger Protagonist, dessen Eigenarten auf die Geschichte einwirken.“ (ebd.)³ Und anschließend resümiert der Kritiker:

Exit Marrakech erstickt nie in Konventionen, obwohl er Schwächen aufweist, die genau dies bewirken könnten: die kaum notwendige und etwas dick aufgetragene Zuspitzung der Ereignisse gegen Ende, Papiergeraschel im einen oder anderen Dialog sowie eine Musik, die allzu oft allzu ostentativ den emotionalen Gehalt einer Szene unterstreicht. (ebd.)

Trotz des offenkundigen Lobs verweisen die hier aufgezählten Kritikpunkte doch auf Inszenierungsmittel, die gemeinhin für stereotype und klischeebehaftete Inszenierungen genutzt werden: Nämlich narrative und musikalische Überzeichnungen, die übersteigerte Emotionen hervorrufen. Eine weitere lobende Kritik stammt von Morten Freidel⁴ und erschien in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ)* vom 30.6.2013:

Exit Marrakech ist eine wunderbar unbekümmerte Liebesgeschichte und ein wunderbar unbekümmerter Film insgesamt. Er erzählt fiktive Geschichten - von Ben und Karima, vor allem aber von Ben und seinem Vater, [...] eingebettet in realistische Bilder. Er ist eine Liebeserklärung an die arabische Welt, ihre Gerüche, Musik und Farben. Von Beginn an bleibt die Kamera in Bewegung und versucht [...] nach einer Entsprechung für die Überfülle ihrer Eindrücke auf der Leinwand. Sobald nur der erste milchige Himmel Nordafrikas zu sehen ist, sind die Bilder außerdem rhythmisch unterlegt mit exzessiver, treibender Musik. (ebd.)

Vor allem zwei Aspekte von Freidels Besprechung erscheinen für die Analyse des Marokkobilds in Links Film interessant: Einerseits hebt Friedel die „realistischen Bilder“ hervor und verweist auf eine seiner Meinung nach realistische Darstellung Marokkos und

² Seyboth, Patrick (2013) Rückkehr nach Afrika: Zwölf Jahre nach dem Oscar-Gewinner *Nirgendwo in Afrika* wird in Caroline Links neuem Film Marokko zum Schauplatz eines Vater-Sohn-Konflikts. <https://www.epd-film.de/filmkritiken/exit-marrakech>.

³ Lobende Worte findet Seyboth auch für die Kamerafrau Bella Halben. Sie setze die „Schönheit wie Fremdheit des Landes und der maghrebischen Kultur in berückende Bilder, verzichtet dabei aber auf alle Postkartenidyllen.“ (ebd.)

⁴ Freidel, Morten (2013) Ein Filmfest: *Exit Marrakech* Auszug in eine berauschte Welt. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/ein-filmfest-exit-marrakech-auszug-in-eine-berauschte-welt-12266057.html?service=printPreview>.

der dort stattfindenden interkulturellen Begegnungen; andererseits bezeichnete er die visuelle Inszenierung Nordafrikas als eine Liebeserklärung an die arabische Welt, ihre Überfülle an „Gerüche[n], Musik und Farben“ (ebd.) und hebt die mittels „exzessiver, treibender Musik“ (ebd.) umgesetzte sonore Inszenierung Marokkos hervor. Diese recht überschwänglich gehaltenen und auf Exotik verweisenden Formulierungen legen die Frage nah, ob die filmische Inszenierung nicht von Widersprüchen geprägt ist. Oder genauer gesagt: Zeigt der Film ein realistisches Marokkobilid oder legt er eine an orientalistischen Mustern orientierte Darstellung vor? Sollte das Letztere der Fall sein, ist die stereotype filmische Inszenierung als Teil einer Dekonstruktion von Orientalismen zu lesen oder gar als eine Wiederauflage von ebensolchen Stereotypen zu verstehen? In seiner Rezension spricht Friedel diese Fragen zwar an, aber nur um sie relativierend abzuhandeln:

Die Frage ist [...], wie man diesen Umstand bewerten will: ob man die Bilder, wie es einige Gäste im Anschluss an die Vorführung getan haben, als ein bisschen zu viel betrachtet; ob man moniert, dass Bens Zuckerkrankheit nur ein willkommener Anlass ist, die Dramatik des Films voranzutreiben; ob man das Coming-of-age (Ben) und Coming-of-youth (Heinrich) vor allem als Reproduktion des Klischees vom reichen, stillstehenden Europa und der armen, aber lebhaften arabischen Welt sehen will.

Oder ob man, vielleicht mit den Erfahrungen eines Gelegenheitstouristen versehen, sich an den ersten Besuch in einer arabischen Stadt erinnert: an die anstürmenden Jugendlichen, die man zunächst höflich weglächelte, mit europäischer Seriosität, man möchte ja keine falschen Hoffnungen wecken und erst recht nicht in die Klischee-Falle tapen, als gutbetuchter Europäer Geschenke zu verteilen, ehe man sich dann in einem unkontrollierten Moment doch dazu hinreißen ließ, den Fußball der Straßenjungen zurückzuspielen, um sich schließlich hemmungslos an dieser Welt zu berauschen. (ebd.)

Friedels Text stellt deutlich heraus, dass ganz gleich welcher der beiden von ihm vorgeschlagenen Interpretationsansätze der Filmhandlung man folgen möchte, die Art und Weise wie Marokko und die dort stattfindenden interkulturellen Begegnungen in *Exit Marrakech* inszeniert werden, deutlich von Ambivalenz überschattet ist. Friedel schließt seine Rezension – trotz aufgeworfener Ambivalenz – äußerst lobend: „Erstere Betrachter sehen mit *Exit Marrakech* ein handwerklich gut gedrehtes Werk, mit differenzierten Figuren und einer bis zum Schluss offenen Geschichte. Letztere sehen einen großartigen Film.“ (ebd.)

Vergleichend hierzu stellt der schon erwähnte Kritiker Maximilian Probst in seiner Filmrezension (wie auch Hannah Pilarczyk in *Spiegel Online* vom 23.10.2103)⁵ vor allem die klischeehaften und stereotypen Aspekte der Inszenierung heraus:

Nur leider ist die Coming-of-Age-Geschichte des Films ziemlich belanglos und klischeebelastet. [...] Dramatische Zuspitzung erfährt die Handlung durch Bens Diabetes. Ein Unfall, eine gemeinsame kathartische Extremerfahrung von Ben und seinem Vater, hilft die alten Wunden zu heilen. Zu diesem Zeitpunkt hat sich die Prostituierte mitsamt den von ihrer Figur drohenden Komplikationen zuvorkommenderweise schon selbst aus dem glatt ablaufenden Handlungsgetriebe verabschiedet. (Probst 2013)

Es lässt sich also nach diesem kurzen Überblick über die wichtigsten Kommentare zu *Exit Marrakech* festhalten, dass Stereotype und Klischees Teil der filmischen Inszenierung sind. Wie diese zu bewerten sind, bleibt allerdings sehr umstritten, und genau hier setzt meine Studie mit der Hinterfragung orientalistischer Strukturen im Film an.

1.2. Orient- und Okzident-Inszenierungen in *Exit Marrakech*

Was ist eigentlich gemeint, wenn von Klischees und Stereotypen in Bezug auf Links Film geredet wird? Laut Duden „sind Klischees eingefahrene, überkommene Vorstellungen“,⁶ die auf vorgefertigte Denkmuster verweisen. Klischees stellen noch hinzu eine Reduktion auf angeblich typische Merkmale einer Person, Sachen, Dingen, Phänomenen oder Stimmungen dar. „Stereotype (oder Stereotypen)“ hingegen sind laut Hermann Bausinger „unkritische Verallgemeinerungen, bei denen eine kritische Überprüfung nicht gefragt ist oder verhindert wird“, da sie „so resistent gegen Veränderung“ sind (Bausinger 2005: 17). Auf der semantischen Ebene ergänzen sich Klischees und Stereotype also und lassen sich als reduzierende, vorgefertigte und unkritische Denkmuster bzw. Verallgemeinerungen fassen.

Sind es also solche unkritischen Denkmuster bzw. Verallgemeinerungen mit denen wir es in *Exit Marrakech* zu tun haben? Kann die Darstellung Marokkos, seiner Einwohner und der deutschen Protagonisten im Film möglicherweise als eine Form der Festbeschreibung von eurozentristischen Vorstellungen ohne kritische Reflektion gelesen werden oder ist die Darstellungsweise Teil einer Dekonstruktion eben dieser Muster?

Schon mit *Nirgendwo in Afrika* (2003), für den Link den Oscar für den besten nicht-englischsprachigen Film erhielt, legte die Regisseurin einen Film vor, der klischeehaft

⁵ Pilarczyk, Hannah (2013) *Exit Marrakech* von Caroline Link Billige Sommerferien. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/vater-sohn-drama-exit-marrekech-von-caroline-link-a-928610.html>.

⁶ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Klischee>.

auf große Emotionen setzt und Hollywood-Filmen entnommene Erzählstrategien verfolgt. In diese Link'sche Tradition lässt sich auch *Exit Marrakech* einordnen.

Im Zentrum der Handlung steht die Reise im Film als Motiv der Suche nach Herzensbildung und authentischen Erlebnissen. Dieser Motivkomplex trifft besonders auf die Figur Ben zu, der sich im Prozess des *coming-of-age* befindet. Der Film ist aus seiner Perspektive erzählt und stellt seine Begegnung mit dem Fremden und Exotischen in Marokko vor dem Hintergrund der schwierigen Beziehung zu seinem abwesenden Vater in den Mittelpunkt der Inszenierung. Diese Perspektivierung erlaubt dem westlichen Zuschauer an Bens „Erprobung der eigenen Identität (in) einer fremden Welt“⁷ teilzuhaben. Eine solche Art des Ausprobierens ist ein typisches narratives Element der Reise im Film⁸ und verfolgt oftmals das Ziel der Aufwertung des Eigenen gegenüber einer fremden Kultur. Es kann hier also vermutet werden, dass sich der Film aufgrund der Erzählperspektive und der Ausrichtung der Filmhandlung explizit an ein westliches, bzw. deutsches Publikum richtet. Wird diesem Publikum das Land Marokko und seine Bewohner als ein orientalisiertes Anderes vorgeführt?

Die eingangs schon zitierte Filmrezension von Probst hebt ebensolche Orientdiskurse deutlich hervor.

Der Maghreb ist sicher zauberhaft. Nicht erst seit der Tunisreise von Paul Klee und August Macke, kulturgeschichtliches Pendant des 20. Jahrhunderts zu Goethes Italienreise im 18. Jahrhundert, spielt der nordafrikanische Landstrich mit seinen Medinas, Marktplätzen, Dattelpalmen-Hainen, archaischen Dörfern, kargen Bergen, gewundenen Landstraßen, Wüsten und weißen Stränden weit oben in der Liga der Topdestinationen des deutschen Tourismus.

Die im Zitat herausgestellten visuellen und kulturgeschichtlichen Verweise reihen das in der Filmhandlung dargestellte Marokko-Bild in einen Diskurs ein, der von Edward Said als *Orientalismus* bezeichnet wurde und dessen Orientbild Said als eine Zuschreibung und Erfindung durch den westlichen Blick entlarvt:

The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences. [...] the main thing for the European visitor was a European representation of the Orient [...]. (Said 2003: 1)

⁷ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5606>.

⁸ Ebenda.

Des Weiteren führt Said aus, dass diese Definition und Zuschreibung durch westliche Diskurse über den Orient ihren Anfang im späten 18. Jahrhundert nimmt und ein Machtverhältnis zugunsten des westlichen Betrachters einführt:

Taking the late eighteenth century as a very roughly defined starting point Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient - dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. [...] My contention is that without examining Orientalism as a discourse one cannot possibly understand the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage - and even produce - the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post-Enlightenment period. (ebd.)

Im Hinblick auf Saids Definition und auch auf die anfangs vorgestellten Filmkritiken soll nun untersucht werden, ob Links Film an eine stereotype Inszenierung der *European visitors* anschließt und sich in die Tradition des Orientalismus einschreibt, oder Stereotypen nur zum Zweck der Dekonstruktion rekonstruiert.

2. Filmische Adaption von literarischen Reise-, Wander-, und Sehnsuchtsmotiven der Klassik und Romantik

Die Bezüge zu Saids *Orientalismus* lassen sich in der Filmhandlung dank einer Vielzahl von literarischen und visuellen Motiven aufzeigen, die auf die kulturhistorischen Phasen der Aufklärung und Romantik zurückgehen. Vor allem das Motiv der *Grand tour*, der seit der Renaissance üblichen Tradition der Bildungs- und Abenteuerreise, wie z. B. Goethes Italienreise (zwischen September 1786 und Mai 1788), nimmt eine narrative Leitfunktion in der Filmhandlung ein und verweist auf die in der Romantik häufig wiederkehrenden Wanderer- und Künstler-Motive, wie sie in *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig Tieck (1798) zu finden sind: Der Kurzgeschichten schreibende Protagonist Ben und sein Vater, der berühmte Theaterregisseur, sind wie der Maler Franz Sternbald in Tiecks romantischem Roman künstlerisch aktiv. Und dieses künstlerische Potential scheint bei Ben, wie auch in Tiecks und Goethes Texten, eng mit der Sehnsucht nach authentischen, sinnlichen und künstlerischen Erfahrungen verbunden zu sein. Wo einst Italien als Ort dieser Erlebnisse stilisiert wurde, nimmt in *Exit Marrakesch* die Reise in das ferne Marokko diesen Platz ein.

So beginnt die Handlung des Films in einem Kornfeld mit einem morgendlichen Sonnenaufgang. Romantische Naturerfahrung à la Joseph von Eichendorff oder Caspar David Friedrich wird zum Emblem der Sehnsucht nach Authentizität stilisiert, der sich

Ben und sein Freund hingeben. Nachdem die beiden vom morgendlichen Ausflug ins Internat zurückgekehrt sind, wird Ben vom Schuldirektor zum Gespräch einbestellt. Die Figur des Direktors stellt eine als Gegenpol zu Bens Vater konstruierte Persönlichkeit dar. Der Direktor verkörpert das Klischee einer durch Erfahrung und Bildung gereiften, harmonischen Persönlichkeit, wie es die Literatur der deutschen Klassik (z. B. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 1795/96) hervorgebracht hat. Diese Figur fängt auf, was Bens Vater versäumt hat. Er gibt Ben Ratschläge mithilfe eines Tolstoi-Zitates und weist ihn an, sich eine Freundin zu suchen und etwas aus seinen Ferien zu machen. Er solle etwas erleben, heißt es. Auch diese Szenen knüpfen narrativ an die in der Romantik zentralen Reise-, Wander-, und Sehnsuchtsmotive an, um die Suche nach authentischen und exotischen Erfahrungen in der Fremde darzustellen. Im Sinne von Saids *European visitors* sind es eben die deutschen Touristen in Marokko, die im Film Marokko als Ort der Selbsterprobung und -findung nutzen.

Mit der Empfehlung des Schuldirektors eröffnet die Filmhandlung nicht nur einen Kontrast, der die unterschiedlichen Persönlichkeiten von Vater und Sohn kennzeichnet und als Leitfaden die gesamte Handlung markiert, sondern auch als Kritik an einem erstarrten und von der Welt abgewandten Bürgertum gelesen werden kann. Bens Vater repräsentiert als berühmter Theaterregisseur die abgesicherte Welt des deutschen Bildungsbürgers, der sich den Gefahren und Abenteuern des Entwicklungslandes Marokko durch das Verweilen in Luxushotels entzieht. Die Literatur ist ihm lieber als das reale Marokko, das seiner Ansicht nach nicht mehr so interessant ist wie einst zu Zeiten des amerikanischen Schriftstellers Paul Bowles - dessen Romane er am Swimmingpool liest.

Dass Bens Vater das literarische Marokko in Bowles Romanen dem heutigen vorzieht, stellt einen intertextuellen Verweis auf eine Variation der Tradition des klassischen Bildungsromans dar: In Bowles Romanen, wie z. B. *The Sheltering Sky* (1949) und *Let it come down* (1952), werden Reisen nach Marokko und dortige Erlebnisse Westlern zum Verhängnis. Das klassische Konzept der Bildungsreise im Sinne einer inneren Entwicklung zu einer reifen Persönlichkeit findet in Bowles Geschichten eine gefährliche Umkehrung. Sie stehen in der Tradition von Darstellungen eines düsteren, mysteriösen und verschlingenden Afrikas. Bowles Protagonisten verlieren sich in der fremdartigen Welt und werden durch dieses Erlebnis tiefgreifend verändert oder sogar zerstört. Ihre Erfahrungen lassen sich als eine negative Bildungsreise in den eigenen Abgrund beschreiben. Diese Form des Orientalismus reiht sich ebenfalls in die von Said heraus-

gestellten Stereotypen der kolonialen Periode ein, wie z. B. der nigerianische Schriftsteller Chinua Achebe am Beispiel von Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) gezeigt hat: „*Heart of Darkness* projects the image of Africa as the other world, the antithesis of Europe and therefore of civilization, a place where man’s vaunted intelligence and refinement are finally mocked by triumphant bestiality“ (in Norton 1988: 1785).

Inwieweit beruft sich Links Inszenierung am Beispiel von Bens Abenteuerlust auf diese Tradition einer negativen Bildungsreise? Schauen wir uns dies anhand des Protagonisten Ben etwas genauer an. Er wird auf der Fahrt vom Flughafen zum Hotel als Backpacker-Typus eingeführt, der sich im schicken Hoteltaxi unwohl fühlt und durch das Herunterlassen des Fensters Kontakt zu seiner Umgebung sucht. Dieses Verhalten deutet den Wunsch nach einer Flucht aus der bürgerlichen Welt an, welcher ein typisches Element der Figurenzeichnung in Bowles Romanen darstellt. Im Hotel und auf einer späteren Taxifahrt, die ihn zu seinem Vater ins Theater bringen soll, wird das Motiv des Unbehagens in der bürgerlichen Welt weiterverfolgt. Ben überschreitet z. B. Grenzen des guten Benehmens, indem er sich locker am Pool vor Publikum seine Diabetes-Spritze setzt. Später verlässt er plötzlich das Taxi um entgegen des Protests des Fahrers in Marrakeschs Straßengewühl einzutauchen. Bei einer darauffolgenden Begegnung mit marokkanischen Kindern erscheint Ben als deutscher Gutmensch und Sankt Martin, der den Kindern sein T-Shirt und seine Jacke vermachet und sie mit seiner Kamera spielen lässt. Bejubelt verlässt er sie daraufhin. Welche narrative Funktion verfolgt eine solche Szene im Ensemble des Films? Soll etwa Bens Schenkfreudigkeit dem schlechten Gewissen von Menschen aus der ersten Welt, hier vermutlich dem westlichen Zuschauer, Erleichterung verschaffen?

Es lässt sich vermuten, dass die Filmhandlung zwar in Bowles’ Manier Begegnungen mit Land und Leuten darstellt, die auf ein exotisches, gefahrenvolles und fremdartiges Marokko rekurren, aber dann doch nur in episodenhafte Erlebnisse umschlagen, die für die westlichen Figuren folgenlos bleiben. Eine solche Inszenierungsform würde dann eher eine entlastende Funktion für den westlichen Zuschauer verfolgen, die das postkoloniale Macht- und Ressourcen-Ungleichgewicht als eine von allen Figuren akzeptierte Realität vermittelt. Wir werden diese entlastende Darstellungsform später noch genauer am Beispiel der Inszenierung der Begegnung von Karima und Ben untersuchen.

3. Narrative Inszenierung von Gegensätzen

In die schon aufgezeigte narrative Linie der Inszenierung von Gegensätzen reiht sich auch die *Emilia Galotti*-Aufführung von Bens Vater ein. Dieser Bildungsexport aus der bürgerlichen Welt Deutschlands wird als Kontrastpunkt zum Entwicklungsland Marokko und dem dortigen Mangel an Bildung inszeniert. Als Reisegrund verweist die Theateraufführung auf das Gedankengut der Aufklärung und verbindet die Filmhandlung mit der seit 2011 sichtbar gewordenen Demokratiebewegung in Marokko.

Geht es aber bei diesen Verweisen tatsächlich um Aktualitätsbezüge? Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti* veranschaulicht kritisch die Machtverhältnisse zwischen Adel und Bürgertum zur Zeit der Aufklärung. Entsprechend der in diesem Theaterstück umgesetzten Prinzipien aus Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* treten entgegen den aristotelischen Regeln nichtadelige Charaktere als Protagonisten auf. Vor dem Hintergrund der marokkanischen Monarchie und den hiermit verbundenen Machtverhältnissen soll die Wahl dieses Stückes als Reisegrund sicherlich eine Kritik an den aktuellen Herrschaftsverhältnissen in Marokko ausdrücken. Lessings Trauerspiel zeigt den adeligen Herrscher, einen Prinzen, als rücksichtslosen und egoistischen Manipulator, der seine Macht willkürlich ausnutzt, um seine privaten (Liebes-) Interessen durchzusetzen, selbst wenn dies seine bürgerlichen Untertanen in Tod und Verderben stürzt. Leider wird diesen Aspekten der Theater-Inszenierung von Bens Vater in der filmischen Erzählstruktur fast kein Raum zugemessen. Von der Inszenierung selbst sieht der Zuschauer nur einen kurzen Ausschnitt, der mit einer schicken Videoprojektion aufwartet, aber fast keine Bezüge zum Inhalt des Trauerspiels konstruiert. Es lässt sich also festhalten, dass den Inhalt des Trauerspiels sowie der hiermit verbundenen Gesellschaftskritik im Handlungsgeschehen des Films eine zu geringfügige und in keiner Weise tragende Bedeutung zukommt. Vielmehr wird diese Szene genutzt, um das distanzierte Verhältnis zwischen Vater und Sohn zu verdeutlichen: Denn selbst nach der hier dargestellten Premiere hat der Theaterregisseur kaum Zeit für seinen Sohn. Diese narrative Konstruktion zeigt deutlich, dass im Zentrum der Filmhandlung eher Bens innere Entwicklung und die Beziehung zu seinem Vater zu stehen als eine gezielte Kritik an marokkanischen Verhältnisse. Aus diesem Grund stellt der Verweis auf Lessing und seine Kritik an monarchischen Machtverhältnissen hier einen etwas zu konstruierten Realitätsbezug dar, dem eher ein dekorhafter Charakter zukommt.

Während der Premierenfeier lernt der von seinem Vater allein gelassene Ben zwei homosexuelle Marokkaner kennen. Homosexualität stellt in Marokko ein strafrechtlich verfolgtes Tabu dar. Aus diesem Grund suchen die beiden jungen Männer im Schreiben von poetischen Texten ein Ventil, um ihrer in Marokko verbotenen Lebensweise Ausdruck zu verleihen. Doch auch dieser Versuch durch die Filmhandlung auf Probleme in der marokkanischen Gesellschaft aufmerksam zu machen, verhallt aufgrund ihres episodenhaften Charakters im Fortgang der Handlung, wodurch eine Vertiefung der Problematik ausgeschlossen wird. Ben trifft die beiden Männer später zufällig in dem von Yves Saint Laurent einst betriebenen *Jardin Majorelle* und sie beschließen gemeinsam abends in eine Bar zu gehen.

Auf dem Weg dorthin nimmt eine Szene den Gegensatz zwischen der abgesicherten bürgerlichen Existenz und dem *gefährlichen* Marokko wieder auf. Gerade noch abenteuerlustig durch Marrakechs Straßen gerauscht schaut Ben auf dem Motorroller an der Ampel stehend in eine Diplomaten-Limousine, aus der ihm ein verschüchterter, europäisch-anmutender Junge entgegen sieht. Ben lächelt dem scheinbar überbehüteten Kind kurz zu und braust tiefer hinein ins nächtliche Treiben Marrakechs.

Diese Szene verweist erneut auf die narrative Linie der Inszenierung von Gegensätzen, die an die Tradition des negativen Bildungsromans nach Bowles zu erinnern scheint: Die Kontrastierung von risikofreudigem Abenteuer (Ben) versus realitätsferner Sicherheit und Komfort (Bens Vater und infolge der Junge im Auto) fällt leider zu plakativ aus und rutscht in eine klischeehafte Darstellung ab, da bis zu diesem Moment der filmischen Darstellung keine gefahrenvollen Abenteuer gezeigt wurden.

Dieser Motivkomplex wird in der von hier an inszenierten Reise im Reisefilm weiterführt. Wie auch Bowles' Protagonisten bricht Ben aus den gesicherten Bahnen der bürgerlichen Welt aus, um sich im Rahmen der *coming-of-age*-Episode in der fremden Welt Marokkos auszuprobieren. In der Bar begegnet er der jungen Prostituierten Karima und überredet sie die Bar zu verlassen. Obgleich Karima ihn zu verführen versucht, weist Ben sie zurück. Am nächsten Morgen möchte er ihr aufs Land zu ihren Eltern folgen. Auch diese Begegnung mit Karimas Familie ist ohne Zweifel als ein Versuch zu lesen auf die schwierigen Lebensumstände vieler Marokkanerinnen zu verweisen, die in den Großstädten als Prostituierte arbeiten, um ihre Familien in den ländlichen Gegenden zu versorgen. Die Reise zu Karimas Familie eröffnet tatsächlich Einblicke in die einfachen und oftmals schwierigen Lebensbedingungen vieler Marokkaner.

Aber letztlich inszenieren die Sequenzen um Bens Ausbruch die Unmöglichkeit einer tieferen Begegnung und dauerhaften Beziehung zwischen Mitgliedern der okzidentalen und orientalen Welt in einer Weise, die den okzidentalen Zuschauer entlastet. Nach ihrem Eintreffen auf dem Land ist es Karimas Familie, die Ben skeptisch gegenüber steht. Ihr später eintreffender Vater sieht seinen Besuch als Schande an und verstößt Karima vorübergehend. Die Figur Bens erfährt in dieser Situation eine romantisierende und stereotype Verklärung. Mit den problematischen Verhältnissen in Karimas Leben konfrontiert, deklariert er sich zum europäischen Retter und bietet ihr die Ehe an. Karima hingegen wird im Rahmen des für den populären Film typischen melodramatischen Klischees der „Hure mit Herz“⁹ vorgeführt: Als abgeklärte und realitätsnahe Prostituierte belohnt sie Ben zwar für seinen Heiratsantrag mit Sex, um ihn jedoch nach Verlassen des Elternhauses und Ankunft in einem Bordell ohne Erklärung wegzuschicken. Die Tatsache, dass Karima selbst ihre Begegnung mit Ben als eine oberflächliche und unbedeutende Episode abtut, lässt sie als Figur zu einem orientalischen Abenteuer werden, das eben kein wirkliches gegenseitiges Durchdringen westlicher und orientalischer Welten darstellt. Wo eben Bowles' Protagonisten in der Tradition des negativen Bildungsromans sich tatsächlich in die *gefährliche* Welt Marokkos eintauchen und sich dort auch möglicherweise verlieren, bleibt Bens Annäherung nur ein oberflächlicher Berührungsversuch. Die Begegnung mit Karimas Welt ist als eine flüchtige, unbedeutende und letztlich unmögliche Annäherung inszeniert, die im Geschehen der Handlung als in sich geschlossene Episode isoliert bleibt. In dieser Hinsicht verhält hier ein weiterer Versuch marokkanischer Lebensrealität in der Filmhandlung einen bedeutsamen Platz zu geben.

Noch hinzu lässt eine solche Darstellung das postkoloniale Chancen- und Machtungleichgewicht zwischen beiden Figuren (Karima/Ben) zu einem unproblematischen Element werden, denn es ist ja Karima selbst, die lieber im marokkanischen Bordell verharrt, anstatt Bens Angebot zu folgen. Diese Inszenierung entlastet den westlichen Betrachter und suggeriert, dass sein schlechtes Gewissen gegenüber Ländern der Dritten Welt völlig unberechtigt ist. Schlimmer noch, Ben bekommt sein sinnliches Abenteuer ohne jegliche Gegenleistung – die Figur der Karima fügt sich nahtlos in das Klischee der sexuell willigen Orientalin, wie man sie in der Malerei französischer Orientalisten aus dem 19. Jahrhundert findet (z. B. Jean-Auguste-Dominique Ingres).

⁹ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4606>.

Nach der erzwungenen Trennung nimmt die Filmhandlung eine dramatische Wende: Bens Medikamente für seine Diabetes-Erkrankung sind aufgebraucht und er irrt ziellos durch eine ferne Wüstenstadt, die übrigens einen intertextuellen Verweis auf einen Drehort in Bernardo Bertoluccis Verfilmung von Bowles' *The Sheltering Sky* aus dem Jahr 1990 darstellt. Mittlerweise ist Bens Abwesenheit von seinem Vater bemerkt worden und er sucht seinen Sohn mit Hilfe der marokkanischen Polizei, die zuerst jedoch mit Geld bestochen werden muss. Nachdem er Ben aufgespürt hat, tritt die Vater-Sohn-Geschichte erneut stärker ins Zentrum der Filmhandlung. Hierbei werden Reifungsprozesse des *coming-of-age* (Ben) und des *coming-of-youth* (Vater) im Sinne eines Übergangs von einer Lebensphase zur nächsten parallelisiert. Leider wird diese Parallelisierung der inneren Entwicklungsprozesse während der weiteren gemeinsamen Reise durch Bens Diabetes-Erkrankung und einen nächtlicher Autounfall in unnötiger Weise dramatisiert – worauf auch schon Patrick Seyboth in seiner anfangs zitierten Filmkritik verwies. Die Dialoge zwischen Ben und seinem Vater dringen zum Kernproblem Vater-Sohn-Beziehung durch und verdeutlichen, dass Bens Vater seine neue Familie (jüngere Frau und Tochter) ernst nimmt und ihr zuliebe auch sein Künstlerego etwas zurückzustellen gelernt hat. Ben muss das negative Bild seines Vaters revidieren, als er feststellt, dass er im Gegensatz zu früher ein ernsthaftes Interesse für seinen Sohn aus erster Ehe entwickelt hat. Beide Figuren werden in diesen Sequenzen in realistischer Manier als Menschen mit Stärken, Schwächen und Ambivalenzen gezeigt, was tatsächlich die Inszenierung der Vater-Sohn-Beziehung zu einem der gelungensten Elemente des Films macht.

Es lässt sich also festhalten, dass die Inszenierung des Vater-Sohn-Konflikts dank der Dialoge Qualitäten in der Figurenzeichnung aufweisen, die aber durch den melodramatisch inszenierten Wendepunkt (Autounfall) leider in eine klischeehafte Darstellung eines einschneidenden kathartischen Umkehrpunkts umschlägt.

Diese Sequenzen verweisen auch schon auf das spätere Happy End des Films mittels einer Familienzusammenführung am Strand, bei der nur Bens Mutter, die ehemalige Frau des Vaters, eine etwas undankbare Außenseiterrolle zufällt. Auch dieser zweite Teil der Reise in der Reise und der hierdurch eingeleitete narrative Wendepunkt des Films nimmt erneut Bezug auf Bowles' Motivkomplex der Reise an den eigenen Abgrund westlicher Besucher in Marokko: Eben die aufgebrauchten Diabetesmedikamente und der Unfall stehen hier für ein mögliches Herausfallen aus der westlichen Zivilisa-

tion, wie auch schon zuvor die Begegnung mit Karima. Diese Darstellung lässt das Land Marokko in *Exit Marrakech* als einen Gegensatz zur westlichen Welt erscheinen, nämlich als das gefährliche und orientalische Andere, und diese Darstellungsform reiht sich in die narrative Struktur der schon aufgezeigten Gegensätze (Ben/sein Vater Heinrich; Ben/Karima; Deutschland/Marokko) ein, welche die Handlungsstruktur wie ein Leitfaden durchziehen.

Nach ihrer Rückkehr sehen wir Ben im Krankenhaus. Sein Vater hat ihm Geschenke zur Erinnerung an die Zeit in Marokko mitgebracht. Unter anderem eine Postkarte, die das Bild einer verschleierte, verführerisch wirkenden Marokkanerin zeigt, das wahrscheinlich am Anfang des letzten Jahrhunderts aufgenommen wurde. Offensichtlich ein Verweis auf Bens Liebesgeschichte mit Karima. Wie kann diese Szene interpretiert werden? Stempelt Bens Vater, in dem er mit dem Postkartenmotiv an typische Orientalisierungen des 19. Jahrhunderts anknüpft, Karima symbolisch zur exotischen Orientalin ab? Oder meint diese Szene eine Dekonstruktion solcher klischeeüberladener Zuweisungen?

Wie schon gezeigt werden konnte, nimmt Bens Begegnung mit Karima in der Filmhandlung den Platz eines flüchtigen Abenteurers ein und schreibt hierdurch Karimas Rolle als die der exotischen Verführerin fest. Letztlich ist es Karima selbst, die Ben verführt und ihn mit Verweis auf ihre Familie zurückweist, als er ihr helfen möchte. Die Figur Karima ist also als ein Charakter konstruiert, der nur ein flüchtiges Abenteuer mit Ben sucht. Und Ben hingegen erscheint als der naive Westler, der wirklich zu glauben scheint, eine Beziehung auf Augenhöhe sei mit Menschen aus dem globalen Süden möglich. Diese beiden Zuschreibungen gemeinsam mit der Flüchtigkeit der Begegnung lässt kaum eine Dekonstruktion orientalisierender Muster zu. Ben bleibt der Rolle des *European visitor* nach Said verhaftet und Karima der einer orientalischen Verführerin. Diese Darstellung der beiden Figuren schreibt Karima und Ben als Teile von zwei grundlegend verschiedenen und getrennten Welten fest und rückt Differenz in den Vordergrund des Handlungsgeschehens. Eine tiefere Annäherung und Überwindung von kultureller Distanz zwischen Orient und Okzident erscheint so unmöglich.

Es lässt sich also am Beispiel der Begegnung von Karima und Ben festhalten, dass die Figurenzeichnung der deutschen und marokkanischen Charaktere überwiegend einer Form der Darstellung folgt, die kulturelle Differenz betont und eindeutige Identitätszuweisungen vornimmt, wodurch gängige Klischees in Bezug auf den Orient und

Okzident im negativen Sinne eine Verstärkung erfahren. Ganz im Sinne von Saids Analyse: „Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between *the Orient* and (most of the time) *the Occident*“ (Said 2003: 10).

Eine solche Orientdarstellung verstärkt die kontrastive, narrative Funktion des Landes Marokko und seiner Einwohner in Links Film und degradiert Karimas und Bens Begegnung als eine versuchte, jedoch unmögliche Annäherung, die für beide folgenlos bleibt und Stereotype festschreibt. Die schöne Orientalin entschwindet von alleine, da sie eine Verbindung mit einem Europäer für unmöglich zu halten scheint. Der naive junge Deutsche hat nun sein Abenteuer gehabt, so wie es ihm vom Schuldirektor aufgetragen wurde, und kann die Episode als sinnliches Erlebnis auf der *Grand tour* abhaken.

Bowles negative Bildungsreise, die das Ich zerstört oder wenigstens in Frage stellt, wird in Links Film letztlich nur zu einem Lifestyle-Konsumprodukt umgekehrt. Der Film zeigt einen Orient, der eigentlich gefahrlos konsumiert werden kann. Der deutsche oder wenigstens westliche Zuschauer bekommt die *Grand tour* aus einem doppelten Schutzraum präsentiert, im Kinosaal und als ohne Schuldgefühle konsumierbares ästhetisches Erlebnis im Sinne der Orientphantasien des 19. Jahrhunderts. Die scheinbar gefahrenvolle Selbsterprobung im exotischen Land wird auf sinnliche Erfahrungen und fragmentarische Einblicke in eine fremdartige und exotische Welt resümiert. Am Ende folgt dann sogar noch die Auflösung der aus der Heimat mitgebrachten Familienprobleme – dank der Versöhnung mit dem Vater.

Es lässt sich also festhalten, dass *Exit Marakkech* romantisierte Orienterlebnisse im Stil von Saids Orientalismus-Begriff inszeniert. Die Darstellung dieser Erlebnisse rekurriert auf koloniale (Macht)Verhältnisse, die als auch im postkolonialen Zeitalter weiterhin gültige westliche Haltungen zu Ländern wie Marokko präsentiert werden. Vor diesem Hintergrund werden Begegnungen zwischen Akteuren beider Welten auf flüchtige Momente ohne tiefere Bedeutung reduziert. Das Land Marokko und seine Bewohner erscheinen durch diese Inszenierungsweise als das orientalisierte Andere, das als exotische Kulisse den narrativen Gegenpol für die innere Entwicklung der deutschen Filmcharaktere darstellt.

4. Depolitisierung und Kulturalisierung

Es konnte also gezeigt werden, dass Links Form der Inszenierung nicht nur Entlastung für westliche Betrachter bietet, sondern sie weist das Fremde, hier Marokko und seine Bewohner, auf den in der Kolonialzeit gängigen Platz der Orientklischees zurück. In dieser Hinsicht stellt der Film ein Form der Idealisierung dar, die Links Story zu einem modernen Märchen werden lassen, das aus einer Perspektive der Depolitisierung und Kulturalisierung erzählt wird. Vielleicht ist eben diese Idealisierung das Resultat einer Sehnsucht nach Orientenerlebnissen jenseits der aktuellen Konfrontationen mit dem Fremden in der eigenen Kultur aufgrund von Globalisierungstendenzen, Migrationsströmen und terroristischer Bedrohung durch islamistische Gruppierungen.

Es lässt sich also weiterhin festhalten, dass die Filmhandlung von *Exit Marrakesch* Orientklischees und Stereotype im Stil der Kolonialzeit, wie sie von Edward Said herausgestellt wurden, transportiert ohne diese zu dekonstruieren. Denn diese Inszenierung von exotischen Erlebnissen wird in einer kommerzialisierten Form dargeboten. Die Orientdarstellung führt zur einer Kommodifizierung, d. h. einem „zur Ware Werden“, von klischeehaften Darstellungen und ihrer emotionsüberladenen Inszenierung - wie es Eva Illouz (2006: 109) am Beispiel der kapitalistischen Vermarktung von Emotionen gezeigt hat.

Auch die vielfältigen intertextuellen Verweise auf Inhalte der Bildungs- und Kulturgeschichte sowie auf eine Pseudokritik der marokkanischen und deutschen Gesellschaften kennzeichnen den Film als eine Nachahmung von erzählerischen Strategien aus Hollywood-Unterhaltungsfilm und machen deutlich, dass der Film auf deutsche Zuschauer abzielt, die in der Begegnung mit dem Fremden eine kulturell motivierte Aufwertung erfahren, da die Filmhandlung deutlich am Beispiel der Begegnung mit Karima zeigt, dass ein Miteinander auf Augenhöhe nicht möglich ist. Der Film *Exit Marrakesch* inszeniert meines Erachtens mehr eine Form der Abwehr von kultureller Hybridität als tatsächlich versuchte Annäherungen: Reisen als ein flüchtiges, folgenloses und kommerzialisiertes Eintauchen in fremde Welten, ermöglicht durch die fortschreitende Globalisierung der Welt.

Diese Wiederaufnahme der literarischen Tradition der Goethe'schen Bildungsreise ist allerdings meines Erachtens als eine Umkehrung hin zu einer negativen Form der Kulturalisierung zu betrachten; d. h. es handelt sich um eine Form der Abwehr von kultureller Hybridität, die zur Rückbesinnung auf und der Aufwertung des Eigenen führt. Der

Soziologe Ralf Dahrendorf verwies auf diese Nebenwirkung der Globalisierungstendenzen ebenfalls, indem er argumentierte, dass die fortschreitende Globalisierung mit ihrer Öffnung der Grenzen von einem „Gefühl der Heimatlosigkeit“ (Dahrendorf 2002: 31) begleitet wird, das den Soziologen Rösch und Hoerschelmann zufolge zu einem gesellschaftlichen Wandel führt, der die Besinnung auf das Eigene bzw. auf die ideelle „Ortsbestimmung“ geradezu nahe legen könnte (vgl. Rösch & Hoerschelmann 2003).

5. Eignet sich *Exit-Marrakesch* für den Einsatz im universitären DaF-Unterricht?

Durch das Aufdecken solcher Klischees und Stereotype kann in der gemeinsamen Filmanalyse ein Diskurs über marokkanische und deutsche Identitäten entfacht werden, welcher nicht nur die starren Vorstellungen herausarbeitet, sondern auch die Wandelbarkeit und den fließenden Charakter von Identitäten betont. Je nach Sprachniveau der Lernenden bieten sich hier Diskurse zu aktuellen Theorien - wie z. B. von Wolfgang Welsch, Homi K. Bababah und Ottmar Ette zum Thema hybride, transkulturelle Identitäten - an.

Anschließend daran können Rollenspiele eingesetzt werden, um die in der Analyse aufgezeigten Klischees und Stereotypen zu bearbeiten. Nach Nordari (1995: 178–179) erlauben Rollenspiele Rekonstruktionen von Wirklichkeit, die eine effektive Lernhilfe für Prozesse der Selbst- und Fremdwahrnehmung darstellen:

Es soll nicht eine Reproduktion der Wirklichkeit sein, es ist vielmehr eine Rekonstruktion der Wirklichkeit unter reduzierten Bedingungen. Die Spieler sind Herren der Situation, sie sind ihr nicht ausgeliefert. Die Spielsituation ist im Gegensatz zur Wirklichkeit machbar, veränderbar, wiederholbar. Dadurch wird im Rollenspiel Probandeln möglich. Nicht der Erfolg, die Bedürfnisbefriedigung oder eine Leistung werden angestrebt, sondern die Erfahrung, wie etwas geschieht. Nicht, was ich esse und dass ich satt werde, ist wichtig, sondern wie Essen vor sich geht, wie ich mich dabei verhalte und wie ich mich auf den Mitspieler beziehe. Im Rollenspiel kann Selbstwahrnehmung ebenso gelernt und geübt werden wie Fremdwahrnehmung, d.h., dass ich den andern sehe und auf ihn eingehe.

Dadurch, dass sich die Lerner im Rahmen des Rollenspiels in die verschiedenen Filmcharaktere einfühlen müssen und die hiermit verbundenen Denk- und Handlungsmuster selbst durchleben, können Prozesse von interkulturellem Lernen stattfinden, die beim Erkennen von Klischees und Stereotypen hilfreich sind. Laut Thomas (1993: 382) findet

interkulturelles Lernen [...] statt, wenn eine Person bestrebt ist, im Umgang mit Menschen einer anderen Kultur deren spezifisches Orientierungssystem der Wahrnehmung, des Denkens, Wertens und Handelns zu verstehen, in das eigenkulturelle Orientierungssystem zu integrieren und auf ihr Denken und Handeln im fremdkulturellen Handlungsfeld anzuwenden.

Die Rollenspielsituation macht es also möglich ein fremdkulturelles Orientierungssystem von innen zu erleben, was wiederum vorgefasste Ideen und festgefahrene Werturteile über Menschen und Situationen verdeutlichen und zu einer Neubewertung dieser führen kann. Insbesondere, wenn die Lerner spezifisch auf diese Problematik hin konzipierte Rollenspielkarten oder Spielanweisungen erhalten, auf denen die spielerische Umsetzung klischee- und stereotypbeladener Darstellungen der Filmfiguren verlangt wird.

Beispielsweise kann dies auch in Form von Nachspielen der in der Analyse besprochenen Filmsequenzen, die Begegnungen zwischen Ben und Karima oder auch seinem Vater zeigen, umgesetzt werden. Ein zentraler Aspekt hierbei ist, dass die Lerner die Filmsequenzen als Ausgangspunkt benutzen und so ihre Version der ausgewählten Szenen mit offenem Ende im Rahmen des Rollenspiels umsetzen.

Nach der Aktionsphase des Rollenspiels sollte mit einer im Plenum gemeinsam durchgeführten Reflexionsphase abgeschlossen werden. Diese ermöglicht den Darstellerinnen und Darstellern ihre im Rollenspiel durchlebten Gefühle und Eindrücke darzulegen. Dieser Input stellt die Basis für weiterführende Diskussionen in der Lerngruppe dar. Vor allem abweichende Umsetzungen der Filmsequenzen sind in diesem Zusammenhang besonders interessant. Hier kann dann darauf eingegangen werden, warum gewisse Handlungsstränge von den Lernern geändert wurden oder was die Gründe, bzw. Motivationen hierzu waren etc.

Abschließend lässt sich festhalten: Stereotype und klischeeüberladene Inszenierungen stellen ein dankbares Analyseobjekt dar, welches im Rückgriff auf aktuelle Theorien der Trans- und Interkulturalitätsdebatten das Erkennen und Bearbeiten von stereotypisierenden Wahrnehmungen erlaubt. Rollenspiele eignen sich besonders gut, um in einem nächsten Schritt Austausch über gängige und oft kaum überprüfte Vorstellungen anzustoßen. Formen der kulturellen Distanz, Gemeinsamkeiten und Alterität können in der spielerischen Auseinandersetzung genauer betrachtet werden und so zu einem differenzierten Selbst- und Fremdbild führen.

Bibliographie

- Achebe, Chinua (1977, 1961, 1988) „An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*” Massachusetts Review. In: Robert Kimbrough (Hrsg.) *Heart of Darkness, An Authoritative Text, background and Sources Criticism*. 3rd, London: W. W. Norton and Co., 251-261.
- Bhabha, Homi K. (1994) „Signs Taken for Wonder”, in Bhabha: *The Location of Culture*. New York: Routledge, 114-115.
- Bausinger, Hermann (2005) *Typisch deutsch – Wie deutsch sind die Deutschen?*, 4. Auflage, München: Beck.
- Bowles, Paul (1952) *Let it come down*. Harmondsworth: Penguin Modern Classics.
- Bowles, Paul (1995) *The Sheltering Sky*. Harmondsworth: Penguin Modern Classics.
- Dahrendorf, Ralf (2002) *Welt ohne Halt*. In: *Universitas*, 2002/1, 23-41.
- Freidel, Morten (2013) Ein Filmfest: *Exit Marrakech* Auszug in eine berauschte Welt, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/ein-filmfest-exit-marrakech-auszug-in-eine-berauschte-welt-12266057.html?service=printPreview> [Letzter Zugriff am 24.09.2018]
- Illouz, Eva (1997) *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. University of California Press,.
- Illouz, Eva (2007) *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Kilb, Andreas (2013) Im wüsten Land der Scheidungskinder. Video-Filmkritik in der FAZ, (24.10.2013), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-im-wuesten-land-der-scheidungskinder-12630177-p2.html>. [Letzter Zugriff am 24.09.2018]
- Nodari, Claudio (1995) *Perspektiven einer neuen Lernkultur. Pädagogische Lehrziele im Fremdsprachenunterricht als Problem der Lehrwerkgestaltung*. Frankfurt am Main/Salzburg: Verlag Sauerländer-Aarau, 178 –179.
- Pilarczyk, Hannah (2013) *Exit Marrakech* von Caroline Link Billige Sommerferien. In: *Spiegel Online* (23.10.2013), <http://www.spiegel.de/kultur/kino/vater-sohn-drama-exit-marrekech-von-caroline-link-a-928610.html> [Letzter Zugriff am 21.09.2018]
- Probst, Maximilian (2013) „iPhone trifft Lehmhütte. Caroline Link schickt in ihrem Film *Exit Marrakech* Vater und Sohn auf einen Versöhnungstrip durch Marokko.” In: *Die Zeit* (24. Oktober 2013), <http://www.zeit.de/2013/44/film-exit-marrakech-caroline-link> [Letzter Zugriff am 20.09.2018].
- Rösch, Olga; Hoerschelmann, Axel von (2003) Über kulturelle Grenzen – Nachdenken vor der EU-Erweiterung. In: Rösch, O.; v. Hoerschelmann, A. (Hrsg.), *Osterweiterung der Europäischen Union und kulturelle Grenzen*. Berlin: News & Media, (Interkulturelle Verständigung mit Mittel- und Osteuropa 1), 8-18.
- Said, Edward (1977, 2003) *Orientalism*. London: Penguin.
- Seyboth, Patrick (2013) Rückkehr nach Afrika: Zwölf Jahre nach dem Oscar-Gewinner *Nirgendwo in Afrika* wird in Caroline Links neuem Film Marokko zum Schauplatz eines Vater-Sohn-Konflikts. In: *EPD Film* (1.10.2013), <https://www.epd-film.de/filmkritiken/exit-marrakech> [Letzter Zugriff am 20.9.2018]
- Tieck, Ludwig (1798, 2012) *Franz Sternbalds Wanderungen*. Herausgegeben von Alfred Anger. Leipzig: Reclam Verlag.

Thomas, Alexander (Hg.) (1993) *Kulturvergleichende Psychologie*. Göttingen: Hogrefe.
 Welsch, Wolfgang (2012) „Was ist eigentlich Transkulturalität?“ In: Kimmich, Dorothee; Schahadat, Schamma (Hrsg.) *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: transcript Verlag, 28-40.

Weblinks

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Klischee> [Letzter Zugriff am 20.9.2018]

Schlichter, Ansgar; Schmerheim, Philipp: *Reise im Film*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5606>
 [Letzter Zugriff am 20.9.2018]

Wagner, Hedwig: *Prostitution im Film*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4606>
 [Letzter Zugriff am 20.9.2018]

Biographische Angaben

Martina Moeller arbeitete von 2003 bis 2006 als Dozentin an der International Summer School der Universität Kassel und von 2006 bis 2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der germanistischen Abteilung der Université d'Aix-Marseille (Frankreich). Im Dezember 2010 schloss sie ihre Dissertation zum Thema Trümmerfilme an der Anglia Ruskin University (Cambridge, UK) ab. Ihre Doktorarbeit erschien im November 2013 unter dem Titel *Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema* im Transcript Verlag (Bielefeld). Frau Moeller hat als Herausgeberin und Autorin zu interkulturellen Fragestellungen im Bereich Germanistik und Film geforscht und sechs internationale Konferenzen in Frankreich, Deutschland, Marokko und Tunis mitorganisiert. Von 2011-2016 war Frau Moeller als DAAD-Lektorin an der Université Mohammed V in Rabat tätig und arbeitet seit September 2016 für den DAAD an der Université La Manouba in Tunis. E-Mail-Adresse: moellerdaadtunis@gmail.com.

Schlagwörter

Klischees, Stereotype, Edward W. Said, Orientalismus, Interkulturelles Lernen, Rollenspiele im DaF-Unterricht, Kulturelle Hybridität, Homi K. Bhabha