

GFL

German as a foreign language

Wandel deutsch-türkischer Konstellationen im filmischen Migrationsdiskurs

Stefan Halft, Passau

ISSN 1470 – 9570

Wandel deutsch-türkischer Konstellationen im filmischen Migrationsdiskurs

Stefan Halft, Passau

Das deutsch-türkische Kino setzt sich seit der Einreise der ersten türkischen ‚Gastarbeiter,‘ intensiv mit der türkisch-deutschen Selbstdefinition auseinander. Frühe Filme präsentieren Fremd(heits)bilder eines kulturellen *alter*, dem ein deutsches Selbstbild sowie ein normatives Integrationskonzept gegenübergestellt werden. Seit den 1990er Jahren werden diese Fremd(heits)bilder zunehmend mit Selbst(werdungs)bildern der ‚Deutschtürken,‘ konfrontiert, die Stereotype untergraben und eine veränderte Selbstrepräsentation und Selbstdefinition anstreben. Ziel des Beitrages ist es, die skizzierten Tendenzen im deutsch-türkischen Film als ‚interkulturelle,‘ Konstellationen strukturell zu erfassen. Über einen engen Interkulturalitätsbegriff hinausgehend werden intrakulturelle Konstellationen (Generationen, Milieus und Lebensstile) ebenso ins Visier genommen, wie transdifferente Phänomene im Hinblick auf Figuren und (abstrakt-)räumliche Kontaktzonen und die in ihnen ablaufenden Aushandlungs-, Übersetzungs- und Aktualisierungsprozesse. Ob aus diesen Prozessen genuin transkulturelle Identitäten hervorgehen wird ebenso zu diskutieren sein wie die Frage, welche Machtstrukturen den interkulturellen Interaktionsprozess negativ beeinflussen. Dabei fällt auf, dass von einem multikulturellen *cinema of métissage* nur bedingt gesprochen werden kann: Dem stehen bisweilen noch Kommunikations- und Interaktionsbarrieren entgegen.

1. Einleitung

Das Debüt des türkischstämmigen Schauspielers Mehmet Kurtuluş als neuer Kommissar in der Serie *Tatort* (EA: ARD 26.10.2008) hat ein bemerkenswertes Medienecho hervorgerufen, welches nicht nur einen nahezu ethnographischen Blick auf den Neuen offenbart, sondern auch alte, stereotype Fremdheitsbilder aktualisiert (vgl. Halft 2010). Ähnliche Tendenzen lassen sich im filmischen Migrationsdiskurs nachzeichnen.¹ Vor allem das deutsch-türkische Kino setzt sich seit der Einreise der ersten ‚Gastarbeiter,‘ intensiv mit den Umständen der Migration, dem Leben in der Fremde und der türkisch-deutschen Selbstdefinition auseinander. Frühe Filme – wie R.W. Fassbinders *Katzelmacher* (BRD 1969) und *Angst essen Seele auf* (BRD 1973/1974) – präsentieren Fremd(heits)bilder eines kulturellen *alter*, das als Bedrohung, Untergeordnetes, Begehrenswertes etc. semantisiert wird: Auf der Basis oberflächlicher, quasi-objektiver Unterschiede konstruieren viele Filme tiefgreifende kulturelle

¹ Für einen Überblick siehe die Arbeiten von Burns und Göktürk. Zum aktuellen Stand siehe *German as a foreign language* 1 (2008) sowie *New Cinemas* 1 (2009).

Gegensätze. Gerade die Bilder vom Fremden in Form von überkommenen klischeehaften Vorstellungen, stark vereinfachten und schematisierten Vorstellungen (Stereotype) oder affektiv aufgeladenen Vorurteilen werden genutzt, um sich vom Gegenüber abzugrenzen und sich selbst aufzuwerten.

Seit den 1990er Jahren werden diese Fremd(heits)bilder zunehmend mit Selbst(werdungs)bildern der ‚Deutschtürken‘, konfrontiert, die Stereotype angreifen und eine veränderte Selbstrepräsentation und Selbstdefinition anstreben. In diesen Filmen werden Fremdbilder gezielt gespiegelt und humoristisch unterlaufen. Im Anschluss an Feridun Zaimoğlu *Kanak Sprak* (1995), spricht Giovannella Rendi (2006: 78) von einer Transformation der Repräsentation von Minderheiten im deutschen Kino und der Konzeption von Identität ganz allgemein. Neuere Filme kündigen tatsächlich eine sich verändernde türkisch-deutsche Selbstrepräsentation und Selbstdefinition jenseits ethnischer, nationaler oder kultureller Grenzen an. Allerdings vollzieht sich der Übergang von Fremdbildern zu Selbstbildern eher zögerlich (vgl. Halft 2010): Zwar untergraben viele neuere Filme alte Stereotype, wobei einige sogar so weit gehen, dem deutschen Blick auf die ‚Fremden‘, einen entsprechenden ebenso stereotypen Blick auf Deutschland entgegenzuhalten. Offenbar ist die Dynamik der Filme aber in grundlegender Weise auf Stereotype angewiesen, denn den verabschiedeten alten Stereotypen folgen neue, vor allem das des Dealers und Gangster, was in etlichen Filmen zum vermeintlichen Abbild der Wirklichkeit gerinnt. Ob also tatsächlich von einem genuin ‚multikulturellen‘, „cinema of métissage“ (Burns 2006: 133) gesprochen werden kann, bleibt unklar.²

Die deutsch-türkischen Beziehungen in den hier untersuchten Filmen sind nur bedingt als interkulturelle Konstellationen qualifizierbar und analysierbar. Dies liegt zum einen am Bedeutungswandel des Interkulturalitätsbegriffs und zum anderen am Wandel des filmischen Migrationsdiskurses selbst, also am Wandel der (Selbst-) Wahrnehmung der Migranten und deren Repräsentation im Film. Vor diesem Hintergrund zeichnet mein Beitrag Tendenzen der deutsch-türkischen Konstellationen im Film mit dem Ziel nach, narrative Strukturen im Hinblick auf interkulturelle Konstellationen und deren Wandel herauszuarbeiten. Von großer Bedeutung ist es dabei, die vorgefundenen

² So auch Rings (2008: 6). Der Begriff des *cinema of métissage* geht zurück auf Seeßlen (2002). Während dieser damit das „Leben in zwei Kulturen“ begrifflich zu erfassen sucht, erfährt der Begriff derzeit eine emphatische Aufladung im Sinne eines vermeintlich multikulturellen Kinos.

Konstellationen auf ihre Voraussetzungen hin zu befragen und dahinterliegende Machtstrukturen als Störfaktoren, d.h. als Kommunikations- und Interaktionsbarrieren kritisch zu betrachten. Den Ausgangspunkt der Überlegungen muss eine kurze Reflexion des theoretischen Konzeptes der Interkulturalität bilden. Die Analyse wird sodann den Wandel der deutsch-türkischen Konstellationen nachzeichnen.

2. Theoretische und methodische Vorbemerkungen

Zunächst gilt es also den Begriff der Interkulturalität zu definieren und von anderen Konzepten abzugrenzen. Der Begriff der Interkulturalität zielt darauf ab, die Beziehung zwischen Kulturen zu modellieren. Im engeren Sinne bezeichnet interkulturelle Kommunikation daher die interpersonale Kommunikationssituation zwischen Mitgliedern verschiedener kultureller Gruppen (vgl. Lüsebrink 2005: 7). Als solche bezieht sich Interkulturalität auf die Begegnungen von Subjekten, deren kulturelle Differenzen in der Begegnung selbst erst als solche wahrgenommen und als relevant gesetzt werden (vgl. Hofmann 2006: 12) und dadurch die Kommunikation beeinflussen (vgl. Samovar/Porter 2004: 15). Ausschlaggebend für die Anwendbarkeit eines so verstandenen Interkulturalitätsbegriffes ist das ihm zugrunde liegende Verständnis von ‚Kultur,‘. Diese wird zwar nicht mehr als klar definierbare und homogene Entität mit festen Eigenschaften konzipiert, sondern als dynamischer Interaktionsprozess der Aktualisierung von Sinnmustern verstanden.³

Problematisch ist jedoch erstens, dass die Analyse interkultureller Begegnungen zumeist gerade auf Unterschiede abhebt, das ‚inter,‘ die Kulturen als monolithische Blöcke hypostasiert und den Blick auf dynamische Aspekte verstellt.⁴ Leslie A. Adelson (2006: 38) kritisiert daher zu Recht, dass die Betrachtung von Texten im Hinblick auf interkulturelle Problemlagen reduktionistisch sei und die Trennung der interagierenden Kulturen fortschreibe. Zweitens fokussiert der Interkulturalitätsbegriff nahezu ausschließlich auf die Begegnung von ethnisch-kulturell divergierenden Nationalkulturen, wohingegen die Begegnung von subkulturellen Lebensstilen und

³ Vertiefend hierzu Halft (2009: 43-52), Hofmann (2006: 11) und Reckwitz (2000: 629).

⁴ Hofmann (2006: 10-11) nennt Essentialisierung, Kulturalisierung und Ontologisierung des Fremden als zentrale Probleme in interkulturellen Begegnungen. Vgl. Welsch (2005: 317-319).

Milieus⁵ zunächst ausgeklammert wird. Die interkulturelle Analyseperspektive muss also erweitert werden. Die Dynamik kultureller Identitäten, die traditionelle Kulturgrenzen durchkreuzen, sucht der Begriff der Transkulturalität zu erfassen (vgl. Blumentrath et al. 2007: 16-18; Hildebrandt 2005; Rauer 2008). Die Aufweichung starrer dichotomischer Differenzkonstrukte (Deutscher vs. Türke) zugunsten von Mehrfachzugehörigkeiten (deutsche und türkische Akademiker) wird mit dem Begriff der Transdifferenz erfasst (vgl. Lösch 2005: 27-29). Diese bezieht sich, so Lösch, auf intra- wie interkulturelle Realitätskonstruktionen und deckt die Arbitrarität binärer Differenzkonzepte auf. In diesem Sinne sei Transdifferenz jedoch nicht die Überwindung von Differenz, wohl aber die temporäre Suspendierung binärer Ordnungslogik. So werden nationalkulturelle Differenzen durch quer dazu liegende Transdifferenzen temporär suspendiert. Kulturelle Grenzen werden unter diesem Blickwinkel zu „Zonen der Interaktion und Wechselbeziehung“, in denen die Aushandlung von Identität und Alterität zwischen Gruppen stattfindet (Lösch 2005: 33).⁶ In diesen Kontaktzonen⁷ entfaltet sich Transdifferenz aufgrund der unklaren Zuordnungen, d.h. Identitäts- und Alteritätskonstruktionen stellen sich wechselseitig in Frage (vgl. Lösch 2005: 34). Für eine Analyse ist von Bedeutung, dass das Beobachten von Transdifferenzen den Blick für die darunterliegenden Differenzkonstruktionen bzw. deren Kontingenz schärfen kann: Die Entscheidung für eine bestimmte Leitdifferenz in einem System (Luhmann) muss alternative Möglichkeiten unterdrücken. Das Unterdrückte verschwindet aber nicht, sondern wird nur (wie bei einem Palimpsest) überschrieben. Transdifferente Konstellationen verweisen auf diese alternativen Möglichkeiten und die Machtmechanismen⁸ der Konstruktion von Differenzen. Alle

⁵ Griese (2006) fordert, den Kulturbegriff zu relativieren oder zu individualisieren. Ob ein derart radikales Umdenken schließlich noch analytisch fruchtbar sein kann, steht zu bezweifeln, zumal individuelles Verhalten immer auch kollektiv-kulturell vorgeprägt ist (vgl. Hansen 2009: 196).

⁶ Dieser Prozess gestaltet sich in der zweiten Immigrantengeneration besonders komplex, da diese die Herkunftskultur nur noch als Rekonstruktion und nicht mehr als gelebte Praxis kennt. Ebenso wenig ist die Aufnahmekultur schon gelebte unhinterfragte Praxis (vgl. Lösch 2005: 37). Insofern finden hier tatsächlich interkulturelle Übersetzungsleistungen und Aushandlungsprozesse auf der Ebene des Individuums statt.

⁷ Zum Begriff vgl. Pratt (1992: 6), die *Contact Zones* als „space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations“ beschreibt. In der deutschen Forschung werden diese Phänomene jedoch häufiger mit dem Begriff der Transdifferenz erfasst.

⁸ Hiermit ist einerseits der „Missbrauch[...] kultureller Differenzen für Zwecke der Machtlegitimation“ angesprochen, den Meyer (2002: 9) als Identitätspolitik bezeichnet. Sie

diese Prozesse manifestieren sich auch ‚textuell‘, (semantische Räume, Grenzüberschreitungen, Modifikationen) als Wandel der die semantischen Grenzziehungen konstituierenden Wirklichkeitsdeutungen, symbolischen Ordnungsmuster, Konzepte, Begriffe, Werte etc. (vgl. Halft 2009: 259-260).

Für die folgende Analyse bietet es sich an, mehrere Perspektiven einzunehmen: Interkulturelle Begegnungen können (vereinfachend) situativ, d.h. als Ablaufmodell operationalisiert werden. Müller-Jacquier (2004: 74-77) zufolge kann die interkulturelle Kommunikationssituation zerlegt werden in die eigentlichen Kommunikations-handlungen (Interaktionsprozesse), die sie prägenden Interaktionsvoraussetzungen und schließlich die kommunikativen, kognitiven, emotionalen und habituellen Resultate der Interaktion. In diesem Sinne kann die vielbeschworene interkulturelle Kompetenz als normativ wünschbares Interaktionsresultat verstanden werden, das zuweilen von ‚Störfaktoren‘, beeinträchtigt wird, die wiederum in der Interaktion selbst oder in den sie prägenden Voraussetzungen zu suchen sind.

3. Deutsch-türkische Konstellationen im filmischen Migrationsdiskurs

Im Folgenden soll eine Bestandaufnahme deutsch-türkischer Konstellationen im Film erfolgen. Diese Konstellationen sind – wie bereits angedeutet – nur bis zu einem gewissen Grad als interkulturell qualifizierbar und analysierbar. Während frühe Filme die deutsch-türkischen Beziehungen durchaus noch entlang kultureller Zugehörigkeiten konstruieren und genuine interkulturelle Begegnungen inszenieren (3.1.), so trifft dies auf spätere Filme nicht mehr oder nicht mehr im gleichen Maße zu. Es werden Prozesse

besteht in der ‚kontrafaktische[n] Konstruktion reiner kultureller Identität, die primär durch die aggressive Ausschließung des Anderen erzeugt wird, um reinigende Erklärungen, stärkende Gewissheiten, scheinbar widerspruchsfreie Identifikationschancen, greifbare Heilserwartungen und klare Fronten der Zuweisung von Schuld und Sünde zu schaffen.“ (ibid.: 13). Andererseits betont Lösch, dass interkulturelle Differenzen nicht gewaltlos in intrakulturelle aufgelöst werden können (z.B. die Inkorporierung von *Native Americans* in die U.S. amerikanische Kultur) (vgl. Lösch 2005: 44). Weiterhin sind hiermit Versuche der Nostrifizierung bezeichnet, d.h. der Denaturierung der fremden kulturellen Wirklichkeit zugunsten der eigenen durch die Angleichung an eigene Denkkategorien (vgl. Stagl 1981: 276): „das Fremde gilt als *verstanden*, wenn es in die vertrauten Kategorien *übersetzt* ist. [...] Das Fremde wird ‚entfremdet‘, wird heimisch gemacht und dadurch neutralisiert. Verstanden ist etwas dann, wenn [...] es *eingeorordnet* ist in das, was wir zum Bereich unserer eigenen Kultur rechnen.“ (Duerr 1983: 144, Hervorhebung im Original). Diese „highly asymmetrical relations of power“ spricht auch Pratt (1992: 6) an.

ins Visier genommen, die sich einer interkulturellen Perspektive im engeren Sinne entziehen. Dazu gehören intrakulturelle Konstellationen, also Generationen (3.2.), Milieus und Lebensstile als Kulturen (3.3.), die Analyse transdifferenter Phänomene im Hinblick auf Figuren und (abstrakt-) räumliche Kontaktzonen und die in ihnen ablaufenden Aushandlungs-, Übersetzungs- und Aktualisierungsprozesse (3.4.). Diese Begegnungen wirken sich in der filmischen Realität insbesondere auf die Identitäten der türkischen bzw. deutschtürkischen Figuren aus, die sich zwischen Fremdzuschreibungen und aktiven Selbstpositionierungen neu zu verorten versuchen. Ob aus diesem konstruktiven Prozess genuin transkulturelle Identitäten hervorgehen wird ebenso zu diskutieren sein (3.5.) wie die Frage, welche Machtstrukturen (Identitätspolitik, kollektives Gedächtnis, Versuche der Nostrifizierung, symbolische Reproduktions- und Ordnungsmechanismen, Leerstellen etc.) den interkulturellen Interaktionsprozess negativ beeinflussen (3.6.).

3.1 Interkulturelle Konstellationen als Konfrontationen

Obwohl gerade der Neue Deutsche Film sich bald den ‚Gastarbeitern,‘ zuwandte, wird die Einreise der türkischen Gastarbeiter im Medium Film erst recht spät reflektiert. Die Filme präsentieren das Bild zweier unvermittelbarer, kollidierender kultureller Blöcke.⁹

In Tevfik Başers *40 qm Deutschland* (BRD 1985/1986) finden so zunächst keinerlei Begegnungen statt. Turnas Gefangenschaft in der Wohnung wird von Dursun gerade mit der Gefahr interkultureller Begegnungen gerechtfertigt, die ihr schaden würden (00:54:00). Im Rahmen ihrer Möglichkeiten erkundet Turna jedoch nach und nach die Umgebung der Wohnung durch ein Fenster und wagt sich auch zweimal ins Treppenhaus. Turnas Beobachten stellt das Gegenstück zum Blick des Zuschauers dar, denn sie observiert sozusagen ‚die Deutschen,‘ die größtenteils negativ oder wenigstens absonderlich dargestellt werden. Dem deutschen Fremdbild wird ein Fremdbild der Deutschen gegenübergestellt und die beiden Kulturen als unvermittelbar gekennzeichnet. Dies unterstreichen zwei Begegnungen im Treppenhaus: Dort trifft Turna zuerst auf ein deutsches Ehepaar. Dieses mustert die als Exotin in Szene Gesetzte unverhohlen, spricht aber nicht mit ihr. Nach Dursuns Tod versucht Turna Hilfe zu finden (01:18:30): Ihrem Klopfen öffnen zwei alte Damen, die sie kritisch in

⁹ Die Metaphorik des Zusammenstoßes ist nicht Huntington entlehnt, sondern lässt sich auch in der sogenannten Gastarbeiterliteratur ausmachen. So etwa in der Szene *Ausländerdeutsch* (Kroetz 1997) oder der Erzählung *Wie bei Gogol* (Lenz 1973).

Augenschein nehmen und zurückweisen. Anstatt Kommunikationsversuche zu unternehmen, weist man Turna mit der Begründung zurück, man sei zu alt, könne sie nicht verstehen und wohne auch erst seit kurzem im Haus. Die Ausreden machen klar, dass die türkische Frau als störend, vielleicht auch als bedrohlich wahrgenommen wird. Zwar fehlt es hier offensichtlich an Interaktionsvoraussetzungen auf beiden Seiten (Sprache, kulturelle Kenntnisse etc.), allerdings werden insbesondere die Deutschen in einer verweigernden Haltung präsentiert. Eine Ausnahme bildet ein deutsches Mädchen, das regelmäßig in Turnas Wohnung herüberschaut. Es führt seine Puppe vor und verständigt sich mit Turna durch Mimik und Gesten über die anderen Nachbarn. Im Zuge der Kommunikation mit Händen und Füßen lernt Turna z.B. die Bedeutung des an-den-Kopf-Tippens, was einem interkulturellen Lernprozess gleichkommt (00:44:00).¹⁰ Schließlich unterbindet die Mutter des Mädchens die Kommunikation. Das/Die Fremde wird im Film so nicht nur räumlich, sondern auch durch das ihm/ihr aufgezwungene Fremdbild metaphorisch eingehegt. Dieses dient vor allem dazu, die Vorzüge einer Integration in das deutsche Wert- und Normensystem zu unterstreichen. Diese betreffen insbesondere die Befreiung der ausländischen Frau aus ihrer kulturell gedeuteten Gefangenschaft (vgl. Halft 2010).

Der emanzipatorische Anspruch wird jedoch durch eine darunterliegende ideologische Prägung relativiert, die vor allem in *Abschied vom falschen Paradies* (Başer, BRD 1988/1989) offenbar wird: Der Film erzwingt eine interkulturelle Begegnungssituation dadurch, dass die Hauptfigur Elif sich an die Umstände im deutschen Frauengefängnis anpassen muss. Der Film konzentriert sich dabei vor allem auf ihren sprachlichen Lernprozess, dem ihre Akkulturation folgt (00:31:10): Am Ende ist sie von der zerrütteten türkischen Frau zu einer deutschen Dame geworden und hat sich von ihrer türkischen Familie emanzipiert (00:49:00). Das Frauengefängnis wird hier zum Idyll (Paradies) stilisiert, in dem weibliche Solidarität, Verständnis und Hilfsbereitschaft unter den Insassinnen bestehen. Voraussetzung hierfür und für die weitere Interaktion ist allerdings der Wille, sich (hier sprachlich und habituell) ins Kollektiv zu integrieren. Der Film hält sich nicht damit auf, zwei divergierende Kulturen aufeinandertreffen zu lassen und Aushandlungsprozesse zu inszenieren. Das ‚Paradies,‘ ist eben gerade keine Kontaktzone, sondern der Ort, an dem Elif ihre kulturelle Identität weitestgehend

¹⁰ Einerseits birgt die vorurteilsfreie Wahrnehmung des Mädchens großes Potenzial für die interkulturelle Verständigung. Andererseits jedoch ist die metaphorische Infantilisierung Turnas ein Klischee interkultureller Kommunikation.

ablegt: Der Gefängnismetaphorik wird eine Transformations- und Befreiungsmetaphorik zur Seite gestellt, die sich auf eine erfolgreiche Akkulturation beziehungsweise Assimilation in die deutsche Kultur bezieht.¹¹

Sofern in diesen beiden Filmen überhaupt Interaktion stattfindet, ist diese auf beiden Seiten von Fremd(heits)bildern, Stereotypen und Vorurteilen geprägt. Zwar inszenieren die Filme interkulturelle Lernprozesse, die jedoch teleologisch angelegt sind und vor dem Hintergrund eines normativen Kulturverständnisses darauf hinauslaufen, dass sich die türkischen Figuren anzupassen haben. Dies läuft bei den weiblichen Figuren auf ideologisch aufgeladene Emanzipationsnarrationen hinaus, die die grundsätzliche Divergenz und Unvermittelbarkeit der beiden Kulturen weiter fortschreiben.

3.2 ‚Zwischen den Welten‘: Generationenkonflikte als Übergangsphänomen

Durch die Anwerbung von Gastarbeitern stieg die Zahl der türkischstämmigen Bevölkerung in Deutschland im Jahr 1972 erstmalig auf 1,5 Millionen. Deren Mehrzahl richtete sich nunmehr fest ein, wodurch sukzessive ein soziodemographischer und sozioökonomischer Wandel einsetzte, der sich insbesondere auf die sogenannte ‚Zweite Generation,‘ auswirkte (vgl. Yano 2007: 5).

Der Film *Yasemin* (Bohm, BRD 1987/1988) greift diesen sich verändernden Blickwinkel auf die Migranten, der mit dem Übergang von der ersten zur zweiten Generation einhergeht, auf: Yasemin ist sowohl in der deutschen als zunächst auch in der türkischen Kultur bestens integriert, und sie weist deutliche transkulturelle Merkmale auf. Anstatt sie aber als Vermittlerfigur, als ‚Dritte,‘ (vgl. Breger et al. 1998) auftreten zu lassen, fällt der Film auf stereotype Erzählmodelle zurück: Er erzwingt die Transformation ihres Vaters vom integrierten Gemüsehändler zum türkischen Patriarchen, der seine Tochter einsperrt und schließlich zurück in die Türkei bringen lassen will. Yasemins deutscher Freund Jan kommt ihr daraufhin zur Hilfe, befreit und rettet sie vor ihrem Vater und dessen Häschern, womit der recht ignorante Jan als Heißsporn und Retter aus kultureller Unterdrückung inszeniert, die türkische Kultur aber der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Hierdurch wird dokumentiert, dass an einer Kommunikation jenseits der antagonistischen Kulturblöcke kein Interesse besteht. Andererseits kommt es zu ersten, recht naiven Versuchen der Annäherung, d.h. der interkulturellen Begegnung und der Aushandlung von Differenzen. Interkulturelles

¹¹ Vgl. dazu insbesondere auch die Arbeiten von Burns und Göktürk.

Verstehen ist jedoch nicht möglich. Die interkulturelle Konfliktsituation beginnt hier, sich auf eine intergenerationelle zu verlagern.

Doris Dörries Film *Happy Birthday, Türke* (D 1991) stellt in dieser Beziehung ein Übergangsphänomen¹² dar: Der Film dehnt den Bereich des Interkulturellen auf die Interaktion von türkischen Immigranten erster und zweiter Generation bzw. Deutschtürken aus: Aufgrund von Kemals Erziehung bei deutschen Pflegeeltern spricht er kein Türkisch und ist auch nicht türkisch sozialisiert worden. Daher wird er von Yeters Familie (für die er als Privatdetektiv ermittelt) nicht als einer der ihren, also als Türke, akzeptiert (00:18:40). Dass Kemal so ‚zwischen den Welten,‘ steht, ist im Film gleichermaßen Fakt wie Allgemeinplatz: Faktisch hat er keine bestehenden sozialen Kontakte zu Türken oder Deutschen. Klischeehaft äußert sich dieses ‚Dazwischen,‘ in den Begegnungen mit Figuren beider Kulturen und auch physiognomisch, weil der ihm geschenkte künstliche Bart gleichzeitig zu ihm passe (weil er das Klischee komplettiert) und nicht zu ihm passe (weil er ihn gerade als Türken markiert). Kemals Lernprozess betrifft nicht die Integration in die deutsche Gesellschaft, sondern das Kennen- und Verstehenlernen der türkischen Kultur, wobei ihm Yeter hilft: Weder gänzlich deutsch, noch wirklich türkisch, lässt/kann/darf er sich keiner der beiden Kulturen zuordnen und bleibt Einzelgänger.

Thomas Arslans *Geschwister* (D 1996/1997) inszeniert eine ähnliche interkulturelle und intergenerationelle Konstellation auf mehreren Ebenen: Erol, Ahmet und Leyla leben mit ihrem türkischen Vater und der deutschen Mutter in Deutschland. Ahmet wird physiognomisch wie habituell als Spiegelbild von Erol konzipiert: Ahmet sieht eher ‚deutsch,‘ aus, hat deutsche Freunde und ist kurz davor sich von seiner aktuellen Freundin zugunsten einer blonden und blauäugigen Deutschen zu trennen. Ahmet setzt sich mit den türkischen Anteilen seiner Herkunft nicht auseinander, was sich in einer allgemeinen Konfliktaversion äußert. Dahingegen bekennt sich der ‚orientalisch,‘ aussehende Erol bewusst zur türkischen Kultur, was auch daher rührt, dass er trotz seiner Selbstwahrnehmung als Türke von Türken erster Generation als „Bastard“ (00:29:00) bezeichnet wird. Erol ist es auch, den der Film durchweg negativ

¹² Im Hinblick auf interkulturelle Begegnungen ist der Film kaum innovativ, wie sich am Fehlen eines genuinen Lernprozesses zeigt. Die Annäherung des Protagonisten Kemal und der deutschen Prostituierten Margret beruht auf ihrer jeweiligen Marginalisierung. Ausländer werden innerhalb der Diegese lediglich als bereichernde Staffage und nicht als Gleichberechtigte gesehen.

semantisiert (Schulden, Dealer, Hehler, Schläger). An ihm zeigt sich, dass seine Situation nicht nur Resultat bisheriger, offenbar gescheiterter interkultureller Begegnungen ist, sondern gleichzeitig auch Interaktionsvoraussetzung für weitere Begegnungen. Während Ahmet und Erol das Extrem von Assimilationsbestrebung einerseits und Separation andererseits darstellen¹³, könnte Leylas Lebensentwurf als Mittelweg verstanden werden. Sie bietet das Bild einer kapriziösen Pubertierenden, die zwar Türkisch spricht und eine türkische Freundin hat, aber ansonsten sprachlich und physiognomisch nicht dem stereotypen Bild einer Türkin entspricht. Ihre Pläne, sich von der Familie emanzipieren zu wollen, laufen allerdings mehr auf einen Rückzug ins Private hinaus: Ihr Lebensentwurf besteht abgesehen von der Freundschaft zu Sevim mehr in der Vermeidung interkultureller oder sonstiger Begegnungen. Die deutsche Mutter fungiert anfangs noch als Vermittlerin in der Familie, gibt diese Position aber auf, als ihr Mann Leyla ohrfeigt (01:01:15). Bis auf dessen recht starken Akzent und klischeehafte Einstellungen, entspricht dieser nicht dem Stereotyp des türkischen Patriarchen, so dass die Konfrontation mit Leyla durchaus nicht kulturell bedingt ist, sondern (auch von der Mutter) kulturalisiert wird. Die Familie steht somit im Brennpunkt der als interkulturell inszenierten Konstellationen, die sich hier vielmehr auf eine intrakulturelle Ebene zu verlagern beginnen: Nicht mehr die Begegnung von klar definierbaren Deutschen und Türken wird hier inszeniert, sondern die subtilen Prozesse der Positionierung auf einer Skala von mehr oder weniger türkisch bzw. deutsch. Die Lösung der schwelenden Konflikte zwischen den Brüdern, Vater und Tochter sowie den Eheleuten wird nicht erreicht, stattdessen markiert Erols Ausreise nicht nur eine Ausweichreaktion seinerseits, sondern auch eine narrative Abwehrhaltung gegenüber dem ‚Orientalen‘, Erol.

Eine ähnlich gelagerte Konstellation führt uns auch Yüksel Yavuz, *Aprilkinder* (D 1998) vor. In der Schlusszene des Films sehen wir den Protagonisten tanzend. Dabei nimmt die Kamera eine subjektive Perspektive ein und dreht sich immer schneller um die eigene Achse. Das Bild verschwimmt in einem schwindelerregenden Wirbel. Der Film problematisiert dabei also den Übergang von einer Immigrantengeneration zur anderen nicht nur explizit, sondern codiert diesen auch bildlich durch Schwindel. Damit

¹³ Gallagher (2006: 340) erörtert die Bedeutung von Straßen und Bewegungen im urbanen Raum als Kontaktzonen im Film.

markiert der Film den Beginn eines identitären Auflösungsprozesses. Rob Burns pointiert dies wie folgt:

This sense of being neither Turks nor Germans, which for many characterizes the whole experience of migration, is even more acutely felt by members of the second generation who [...] often express it in terms of an existential loss. (Burns 1999: 745)

Der filmische Migrationsdiskurs vollzieht reale Phänomene sozialen Wandels also durchaus mit, was sich in einer Verlagerung von Konflikten zeigt: Nicht mehr entlang kultureller Grenzen, sondern vielmehr zwischen den Generationen kommt es zu Spannungen, die die Filme als Generationskonflikte vorführen. Die Familie ist dabei nach wie vor von großer Bedeutung, bietet Schutz, schränkt die Generation der Kinder jedoch mehr und mehr ein: In *Yasemin* sind es nach Generationen divergierende Werte und Einstellungen, die zum Konflikt führen. *Happy Birthday, Türke* hingegen reflektiert die Probleme, die sich dadurch ergeben, dass die türkische Herkunftskultur in Deutschland nicht oder nur noch als rekonstruierte gelebt wird, während die Integration in die deutsche Kultur noch nicht abgeschlossen ist. Die interkulturellen Lernprozesse verlaufen jedoch ungleichzeitig, wodurch nun auch die Begegnungen von Türken bzw. Deutschtürken und Türken zu Begegnungen zwischen Kulturen werden. Je nach den bisherigen Erfahrungen resultieren die interkulturellen Begegnungen dann auch in unterschiedlichen Strategien, die von Marginalisierung und Rückkehr über Assimilation bis hin zu separationsähnlichen Lebensentwürfen reichen können. Als interkulturelle Konstellationen im engeren Sinne lassen sich diese Figurationen nicht mehr adäquat beschreiben.

3.3 ‚Ghetto Culture‘: Milieus und subkulturelle Lebensstile

Gerade die soeben angesprochenen Strategien der Bewältigung des generationellen Übergangs werden in einer Reihe von Filmen reflektiert, die nicht mehr interkulturelle Konstellationen im engeren Sinne verhandeln, sondern vielmehr multiethnische Milieus und subkulturelle Lebensstile erkunden.

Fatih Akins *Kurz und schmerzlos* (D 1997/1998) erzählt die Geschichte des Türken Gabriel, seiner Schwester Ceyda und seiner Freunde, dem Griechen Costa und dem Serben Bobby. Während Gabriel seine Bewährung nutzen will, um sein Leben neu zu gestalten, sind Costa und Bobby in kriminelle Machenschaften mit dem Albaner Muhamer verstrickt. Die Dynamik der Handlungen führt schließlich zur Ermordung

Costas und Bobbys durch Muhamer, den wiederum Gabriel ermordet. Die Gewaltspirale ist nicht Resultat der interkulturellen Begegnungen, sondern persönlicher Entscheidungen der Figuren. Allerdings findet eine Kulturalisierung des eigentlich sozial gelagerten Problems (Perspektivlosigkeit) statt, insofern als die in die Gewalthandlungen involvierten Figuren alle Immigranten der zweiten Generation sind und auch als solche inszeniert werden. Vor diesem Hintergrund liegt dann auch die Annahme nahe, dass die Perspektivlosigkeit im dargestellten Milieu daraus resultiert, dass die Figuren mangels der erforderlichen Voraussetzungen (bspw. Ausbildung), die wiederum aus dem ‚Migrationshintergrund,‘ resultieren¹⁴, nicht sozial aufsteigen konnten. Diese Problemlagen werden vom Film allerdings nicht thematisiert, sondern mehr auf eine bildgewaltige, metaphorische Ebene abgelenkt. Vertreten durch Sven und Alice werden zwar deutsche Figuren eingebunden, deren Relevanz gerade bei Sven jedoch marginal bleibt. Abgesehen von Allgemeinplätzen wie internationaler Musik, Akkoladen unter Männern, Diskos als Räume der Begegnung, bleiben interkulturelle Begegnungen stark beschränkt und die drei männlichen Protagonisten in einer Art Ghettokultur verhaftet (vgl. Rings 2008: 22-23).¹⁵

Ähnlich reflektiert der Film *Chiko* von Özgür Yıldırım (D 2007/2008) Fragen der kulturellen Identität und des interkulturellen Kontakts nur noch insofern, als der türkischstämmige Protagonist Chiko alias Isa (Jesus) als Resultat eines türkischen Lebensstils und deutscher Verhältnisse dargestellt wird (00:57:25). Der Film sondiert das Milieu des kleinkriminellen Dealers, der mit Hilfe eines deutschen Drogenbosses zu einem glamourösen Lebensstil aufsteigen will. Auf seinem Weg gewinnt er zwar die Prostituierte Meryem (Maria), mit der er sein neues Leben führen will, vernachlässigt aber seinen besten Freund Tibet. Dieser lebt bei seiner nierenkranken Mutter, ist selbst drogenabhängig und wird unter dem Druck, der auf ihm lastet, zunehmend auch psychisch krank. Der tragische Handlungsverlauf¹⁶ ist zunächst natürlich Folge der Entscheidungen der Figuren und deren Charakterfehler. Der Film argumentiert

¹⁴ Zur Untermauerung dieser Hypothese siehe Reiff (2006: 32-34), die „eventuelle Segregationstendenzen“ (ibid.: 33) auf solche und ähnliche Faktoren zurückführt.

¹⁵ *Kanak Attack* (Becker, D 1999/2000) beschränkt den Aktionsradius seiner Figuren ebenfalls auf das multiethnische Milieu der Drogenkriminellen und Zuhälter, in dem die Deutschen keine Rolle spielen. Ähnlich auch Thomas Arslans zweiter Film *Dealer* (D 1998/1999).

¹⁶ Da Tibet in den Weg von Chikos Boss gerät und versucht ihn zu erschießen, lässt letzterer Tibets Mutter verprügeln, woraufhin diese stirbt. Deshalb erschießt Chiko seinen Boss, was Tibet allerdings nicht erfährt und Chiko ersticht.

allerdings, dass die Lebensumstände von Meryem, Chiko und Tibet Resultat ihres Lebens in Deutschland sind. Die konkreten Gründe werden zwar nicht explizit erwähnt, sind aber ergänzbar: Das soziale Umfeld, schlechtere Bildungschancen, fehlende Ausbildung und Arbeitsplätze etc. dürften die Figuren geprägt haben. Der Film befasst sich also nicht mehr mit Voraussetzungen oder Prozessen des interkulturellen Kontakts, sondern inszeniert lediglich die soziale Benachteiligung eines bestimmten Milieus. Keine der türkischstämmigen Figuren¹⁷ kann ein lebenswertes Leben realisieren, ein Determinismus, der von der Tragödienstruktur begünstigt wird.

Knallhart (Buck, D 2005/2006) spielt in Berlin und führt Migranten wie deutsches ‚Prekariat‘, gleichermaßen als Ausgestoßene vor, die sich durchs Leben kämpfen müssen. Insbesondere das Schicksal von Jugendlichen jeglicher Herkunft, denen durch ihre Familien nicht die notwendigen Startbedingungen geboten werden konnten, ist Gegenstand des Films. Der Film fokussiert mehr auf ein bestimmtes Milieu, dem Deutsche wie Migranten gleichermaßen angehören, als auf konkrete kulturelle Konstellationen: Er führt gescheiterte und kriminelle Existenzen nicht als Resultat gescheiterter kultureller Interaktion (Integration), sondern vielmehr als sozial bedingt vor. Bezeichnend ist allerdings, dass der Dealer Hamal nicht Deutscher ist und in einem muslimischen bzw. stereotyp orientalischen Familienumfeld inszeniert wird, das als Kontrastbild zu Michaels dysfunktionaler Familiensituation fungiert. Diese Familie wird jedoch dadurch desavouiert, dass Hamal als Verführer und sukzessive als massive Bedrohung etabliert wird, wozu physiognomische Stereotype, direkte Kamerablicke und sein Ausspruch „Wir sind unsichtbar“ genutzt werden (00:49:10/01:28:30). Weiterhin eröffnet der Film Michael in der letzten Szene die Möglichkeit eines Ausbruchs aus der Gewaltspirale und dem kriminellen Drogenmilieu, die an die Kooperation mit dem Polizisten Gerber gebunden ist – eine Möglichkeit, die anderen Figuren nicht geboten wird.

Die Betrachtung der obigen Filme lässt den Schluss zu, dass interkulturelle Konstellationen nicht nur zugunsten von intrakulturellen Konstellationen in Form von intergenerationellen Konflikten, sondern auch in Form von Milieus und subkulturellen Lebensstilen relativiert werden. Die Filme präsentieren ein multiethnisches Milieu, das aus der gescheiterten strukturellen und sozialen Integration resultiert und „cultural

¹⁷ Eine Ausnahme bildet der türkischstämmige Curly, sich von Chikos Geschäften und auch von Tibet distanziert. Er ist aber von seinem Vater abhängig.

resistance identities“ (Hagedorn 2008: xxv) hervorbringt, wie sie insbesondere Ertan in *Kanak Attack* (Becker, D 1999/2000) repräsentiert. Die marodierenden, gangartigen Gruppen können als Ausdruck der Perspektivlosigkeit der Figuren verstanden werden. Sie dienen dazu, die Komplexität der Welt auf ein für die Figuren kontrollierbares Maß zu reduzieren (vgl. *ibid.*: xxvi). Elemente dieser Ghetto- oder Gangsterkultur sind vor allem Rap bzw. Hip-Hop als „poetic rebellion“ (Hagedorn 2008: xxxviii) gegen die dominierende deutsche Kultur. Fraglich ist, ob die filmischen Darstellungen nicht insofern stereotyp bzw. anachronistisch sind, als sie immer auf recht ähnlich gelagerte Konstellationen fokussieren. Gerade nämlich die Annahme, dass die migrantisch geprägten Milieus homogen seien, ist empirisch falsch:

[I]n der Population der Menschen mit Migrationshintergrund [...] [gibt es] eine bemerkenswerte Vielfalt von Lebensauffassungen und Lebensweisen [...]. Es wird der empirischen Wirklichkeit nicht gerecht, diese Menschen weiterhin als ‚besondere, Gruppe in unserer Gesellschaft zu betrachten. Vielmehr zeigen sie sich als integrierender Teil dieser [...] Gesellschaft. (Wippermann et al. 2009: 5)

Knallhart und *Chiko* unterstreichen diese Erkenntnis dadurch, dass das prekäre Milieu auch auf Deutsche ausgeweitet wird, denn gerade die Selbstwahrnehmung der prekären Milieus unterscheidet sich „strukturell nicht von analogen Sichtweisen in den einheimischen Milieus der modernen Unterschicht ohne Migrationshintergrund“ (Wippermann et al. 2009: 10). Positiv hervorzuheben ist, dass der Migrationsdiskurs nunmehr auch populärkulturell repräsentiert ist und die Filme selbst als interkulturelle Vermittlungsinstanzen fungieren können.

3.4 ‚Interkulturelle‘ Interaktionsprozesse

Entgegen den bisherigen Beobachtungen geht eine Reihe von Filmen über eine Darstellung von interkulturellen bzw. intergenerationellen Konflikten oder ethnisch geprägten Milieus hinaus. Sie greifen im positiven Sinne interkulturelle Interaktionsprozesse auf und loten das Potenzial dieser Begegnungen für die Aktualisierung der gegenseitigen Wahrnehmung und der sie prägenden Fremd(heits)- und Selbstbilder aus. Dabei spielt zunächst die Auseinandersetzung mit Klischees, Stereotypen und Vorurteilen über Türken eine wichtige Rolle. Diese werden erstmalig in *Happy Birthday, Türke* (D 1991) gezielt gespiegelt, indem den deutschen Fremdbildern, türkische Fremdbilder über Deutsche entgegengesetzt werden. Der Film überzeichnet sowohl die deutschen als auch die türkischen Fremdbilder und macht sie

dadurch einer kritischen Diskussion zugänglich, die auch eine Justierung der Wahrnehmung beim Publikum provoziert. Unter dieser Perspektive eröffnet er eine neue Sichtweise, die die kulturellen Grenzen weniger statisch erscheinen lässt und Zonen der Interaktion und Wechselbeziehung erschafft, in denen sich Identitäts- und Alteritätskonstruktionen gegenseitig in Frage stellen können.

3.4.1 ‚Contact Zones‘: Interkulturelle Begegnungen und Aktualisierungsprozesse

Lola + Bilidikid (Ataman, D 1997/1998)¹⁸ lässt in einer Nebenhandlung die in jeder Hinsicht (physisch, sozial, ökonomisch und kulturell) ungleichen Männer Iskender und Friedrich aufeinandertreffen: Iskender ist zunächst Friedrichs Callboy. In der gemeinsamen Leidenschaft für Autos und chinesisches Essen (Transdifferenz) sieht Friedrich schließlich eine Möglichkeit, das Verhältnis auszubauen und verliebt sich in Iskender. Die Begegnung der Männer ruft zahlreiche klischeehafte Selbst- und Fremdbilder auf den Plan, die durch die Handlung relativiert werden. Erst die Begegnung Iskenders mit Friedrichs Mutter führt zu Konflikten (01:10:10): Frau von Seeckt verkörpert einen preußischen Adelstypus und sieht sich dem Milieu Iskenders (Unterschicht, Ausländer, Homosexuelle) weit überlegen. Ihr Lernprozess ist zunächst ein durch Iskender erzwungener und ihrerseits auch opportunistisch motiviert. Gerade an Frau von Seeckt wird deutlich, wie historische und sozioökonomische Erfahrungen die gegenwärtige Interaktion prägen. Der Waffenstillstand zwischen den ungleichen Kommunikationspartnern kann dabei nicht als endgültiges Resultat, sondern nur als Beginn des eigentlichen Verstehens- und eines grundlegenden Wandlungsprozesses¹⁹ gewertet werden. Ähnlich gelagert ist die Begegnung des jungen türkischen Schülers Murat mit einem seiner deutschen Mitschüler im selben Film: Murat ist homosexuell und arbeitet nebenbei als Stricher. In der Schule wird er von den Mädchen gehänselt und bei einem Schulausflug von einer Gruppe neonazistischer Jungen misshandelt. In einen seiner Verfolger ist Murat allerdings (bereits vorher) verliebt und es scheint, dass dieser Murat ebenfalls liebt und in der Gruppe der Neonazis aus unbekanntem Gründen lediglich mitläuft. Am Ende des Films kommt es zum Showdown zwischen den

¹⁸ Siehe dazu grundlegend Clark (2006) und Mennel (2004).

¹⁹ Die Beziehung von Friedrich und Iskender stellt eine Konfrontation von deutscher Vergangenheit (Preußen, Nationalsozialismus) und Gegenwart (Gastarbeiter) dar, führt in letztlich zum Ende der Familientradition der von Seeckts und erfordert eine neue Beschreibungskategorie.

Neonazis und dem Lebensgefährten (Bili) von Murats ermordetem Bruder (Lola = Transvestit). Hierbei spielt Murat den Lockvogel. Nachdem sich die Neonazis und Bili gegenseitig umgebracht haben, bleiben nur Murat und sein Mitschüler unversehrt. Ihre gemeinsame Erfahrung nähert sie einander an, wobei der Film offen lässt, ob es zu einer Beziehung kommen wird (01:22:30). Hier geht es bereits nicht mehr um die Aktualisierung von Fremd- oder Selbstbildern: Die beiden Schüler befinden sich in einem Raum jenseits kultureller Differenzen, dessen Gestaltung ihnen nun auferlegt ist. Der Film öffnet den Blick für eine utopische Vision einer Zukunft, die auf gemeinsamen Erfahrungen²⁰ basiert und die identitätspolitische Differenzierungen nicht mehr nötig hat.

Auch der Film *Kebab Connection* (Saul, D 2004) präsentiert, verarbeitet und widerlegt bis zur Hochzeit des türkischstämmigen Ibo und der Deutschen Titzi (Patrizia) zahlreiche Stereotype über Türken, Deutsche, Griechen, Männer und Frauen und schafft dadurch erst die Voraussetzung für gelingende Kommunikation zwischen den Figuren. Dies wird besonders deutlich, als Titzi sich bei Ibos türkischen Eltern vorstellig macht, um sich über das mangelnde Verantwortungsbewusstsein des Sohnes sowie die fehlende Toleranz und Gastfreundschaft der Eltern selbst zu beklagen. In ihrer Rede wird Titzi ständig unterbrochen, weil sowohl der Vater als auch die Mutter und die kleine Schwester sie wiederholt in die Wohnung bitten. Titzis Vorwürfe werden damit natürlich ad absurdum geführt und als unzutreffende Vorurteile entlarvt. (00:47:15) Dass Kommunikationsschwierigkeiten gerade durch unzutreffende ‚Bilder in den Köpfen,‘ (Lippmann) verursacht werden, stellt der Film dadurch dar, dass wir später auch Einsicht in die Gedankenwelt von Ibo und Titzi erhalten, die jeweils von Stereotypen geprägt ist. Wie auch *Yasemin* (Bohm, BRD 1987/1988) nutzt der Film das Romeo-und-Julia-Motiv²¹, modifiziert es aber insofern, als die Hürden zwischen den Liebenden nicht exogen (Eltern), sondern endogen (Einstellungen) bedingt sind und schließlich auch – zumindest oberflächlich – überwunden werden.

²⁰ Die Bedeutung historisch relevanter Orte (Olympiastadion, Wannsee) und Persönlichkeiten (General von Seeckt) als Kreuzungspunkte gemeinsamer historischer Erfahrungen analysiert Hamm-Ehsani, Karin (2008) *Intersections: Issues of National, Ethnic, and Sexual Identity in Kutluğ Ataman's Berlin Film Lola und Bilidikid*. *Seminar* 44/3, 366-381.

²¹ Siehe: Ebert, Reika; Beck, Ann (2007) *Kebab Connection: Tragic and Comedic Explorations of Contemporary German-Turkish Relations*. *Colloquia Germanica* 40/1, 87-98.

3.4.2 ‚Doing Identity‘: Justierungen von Identität und Alterität

Aufgrund der interkulturellen Konstellationen stellt sich in den Filmen immer auch die Frage nach kultureller Identität. Von der Metapher einer inneren Kernidentität Abschied nehmend, wird sie heute als tendenziell unabschließbarer Prozess des aktiven Sich-Positionierens und des passiven Positioniert-Werdens verstanden, bei dem fortlaufend Eigenes identifiziert und vom Anderen abgegrenzt wird (vgl. Allolio-Näcke et al. 2003). Das Durchbrechen dichotomischer Strukturen zugunsten von fließenden Grenzen, beobachterabhängigen Identitätszuweisungen, Ambivalenzen und Widersprüchen (Transdifferenz) stellt dabei eine große Herausforderung für das Individuum dar, die in *Gegen die Wand* (Akin, D 2003/2004) reflektiert wird.²² Mit Cahit und Sibel präsentiert der Film zwei Figuren, deren eindeutige Verortung kaum mehr möglich ist: Cahit ist Türke mit deutscher Staatsangehörigkeit, verachtet aber die türkische Kultur und lebt in Deutschland als Marginalisierter. Sibel besitzt ebenfalls die deutsche Staatsangehörigkeit, muss sich aber als Unverheiratete den türkischen Traditionen bzw. den Regeln ihres Vaters und Bruders unterwerfen. Die Identitäten der beiden Protagonisten können weder als deutsch noch als türkisch bezeichnet werden, sondern sie präsentieren sich vielmehr als Prozess.

Die Suche nach einer neuen, selbstbestimmten und authentischen Identität jenseits monokultureller Zugehörigkeiten wird bei Cahit auch auf sprachlicher Ebene vorgeführt: Er spricht nur gebrochen Türkisch und ist mit türkischen Ritualen kaum vertraut. Nachdem er wegen Totschlags an einem Verehrer von Sibel eine Gefängnisstrafe verbüßt hat, begibt er sich in die Türkei, um sie dort zu suchen. Dabei wendet er sich an deren Cousine Selma. (01:37:15):

Cahit (türkisch): Wo ist Sibel?
 Selma (türkisch): Sie ist hier. In Istanbul.
 Cahit (türkisch): Bring mich zu ihr.
 Selma (türkisch): Nein. [...]
 Cahit (türkisch): Warum nicht?
 Selma (türkisch): Weil sie glücklich ist. Sie hat hier ein neues Leben begonnen undbraucht dich nicht mehr. [...]
 Cahit: Peki... (Ja also...) (Er fällt ins Englische) How do you know that? When I met Sibel I was dead. [...] Then she came and gave me life. Power! My love for her gave me my life back. Anladinmi (Hast du das verstanden?) Do you understand that? Do you?! [...]
 (Akin 2004: 165-167, Anmerkungen im Original).

²² Eine psychoanalytische Interpretation des Filmes bietet Burgerová, Jana (2008) *Gegen die Wand. Migration im Film. Forum der Psychoanalyse* 24, 96-103.

Der Wechsel der Sprachen verstärkt den Eindruck, dass Cahit weder in der deutschen Kultur (der er ja den Rücken zugewendet hat), noch in der türkischen Sprache und Kultur zu Hause ist. Die Kulturdifferenz wird hier als eine Art „Desorientierung“ (Knopp 2006: 60) erfahren, die beide Protagonisten gleichermaßen erfasst hat,²³ und die für beide eine kaum noch zu bewältigende psychische Belastung²⁴ darstellt. Während Sibels Entscheidung für Ihre Familie tendenziell negativ bewertet wird, scheint Cahits Reise nach Mersin einen Neubeginn mit offenem Ausgang darzustellen.

In *Lola + Bilidikid* bezieht sich die Suche nach der eigenen Identität insbesondere auf Geschlechterrollen, die als volatiles Konstrukt vorgeführt werden²⁵: Nicht kulturelle Zugehörigkeiten, sondern selbstgewählte Geschlechteridentitäten und subkulturelle Zugehörigkeiten sind hier identitätsbildend: „The act of representing Turkish-German gay identity works against multiple layers of exclusion and projection“ (Mennel 2004: 289). Transvestitismus und Transsexualität geraten als Extremform der Abweichung von herkömmlichen Geschlechterrollen zu einem Mittel des Widerstands gegen Fremdpositionierungen, also aufgepfropfte Identitäten. Weniger interkulturelle Konstellationen sind hier von Bedeutung als vielmehr Prozesse transdifferenter Identitätsgenese jenseits von ‚türkisch,‘ ‚deutsch,‘ ‚Mann,‘ oder ‚Frau,‘.

Die Figur Anna in Torsten Wackers *Süperseks* (D 2003/2004) vereint eine moderne Lebensweise und Mentalität westlicher Prägung mit der Leidenschaft für die türkische Tradition des Bauchtanzes.²⁶ Hierin deutet sich die Genese einer transdifferenter bzw. transkulturellen Identität im eigentlichen Sinne an.²⁷ Diese ist durch das Milieu bedingt,

²³ Zur Bedeutung von Sexualität im Film siehe Fincham, Victoria (2008) *Violence, Sexuality and the Family: Identity Within and Beyond Turkish-German Parameters*, in Fatih Akin's *Gegen die Wand*, Kutluğ Ataman's *Lola + Bilidikid* and Anno Saul's *Kebab Connection*. *German as a foreign language* 1, 40-72.

²⁴ *Kanak Attack* (Becker, D 1999/2000) thematisiert im siebten Kapitel „Kranker-Mann-Story“ (00:33:00) die Auswirkungen aufgezwungener Identitäten und spielt hier darauf an, dass die Identität der Türken maßgeblich dadurch bestimmt sei, dass man sich an ‚deutsche Verhältnisse,‘ anzupassen habe. Der Kranke symbolisiert die Auswirkung dieser Fremdbestimmung. Der Appell zur Emanzipation (00:37:10) markiert den Übergang von Fremdbestimmung zu Selbstbestimmung (vgl. Halft 2010).

²⁵ Der schwule Türke Lola ist dabei, sein Kostüm als Dragqueen anzulegen, d.h. als Mann in Frauenkleidern. Auch die Tatsache, dass er bzw. sie in diesem Outfit später im Stehen uriniert bringt fixe Rollenvorstellungen von Mann und Frau ins Wanken.

²⁶ Inwiefern hierdurch ein spezifisches Türkei- oder gar Orientbild im Sinne Saids entworfen wird, müsste gesondert rekonstruiert werden.

²⁷ Sie ist auch für Elviz, (Annas fester, türkischstämmiger Freund) Entwicklung maßgeblich, der einerseits lernen muss, die Werte seines Bruders zu akzeptieren und andererseits Annas emanzipierte Grundhaltung zu würdigen.

in dem sie aufwuchs: Ihr Vater unterhält eine eindrucksvolle Arztpraxis und hat Anna ‚westlich,‘ erzogen. Gerade er ist es auch, der – offenbar aus Angst vor Ausgrenzung – seine türkische Herkunft kaschiert und sich peinlichst genau deutschen Gepflogenheiten anpasst. (00:30:45) Im Umgang mit einem deutschen Medizinprofessor biedert er sich nahezu an, um für Anna so (wie auf einem Bazar!) eine gute Karrierechance aushandeln zu können. Seine Mimikry weist Anna vehement zurück und nutzt stereotype deutsche Vorstellungen über Türkinnen, um sich dementsprechend zu verkleiden und ihren Vater zu brüskieren. Während der Vater in der kommunikativen Begegnung eine unterlegene Position einnimmt und sich von eigenen Identitätsanteilen aus Angst distanziert, nimmt Anna gerade diese unterdrückten Anteile auf, überzeichnet und nutzt sie als temporäre Maskerade. Damit führt sie sowohl die quasi-unterdrückende Haltung der Deutschen, deren klischeeverhaftetes Denken als auch die unterwürfige Mimikry des Vaters²⁸ vor und positioniert sich selbstbewusst außerhalb der Beziehung von Vater und Professor. Auf diese Weise findet allerdings keine kommunikative Vermittlung statt, die zu einer Überwindung des beschriebenen Verhältnisses führen könnte. Dies scheint nur in der Bauchtanzgruppe möglich zu sein, die Anna leitet und die aus türkischen und deutschen jungen Mädchen besteht.

Die Volatilität der Abgrenzung von Eigenem und Fremden problematisiert der Film *Meine verrückte türkische Hochzeit* (Holtz, D 2005/2006) auf übergeordneter Ebene: Hier verliebt sich der Deutsche Götz in die türkischstämmige Aylin. Die Verliebten thematisieren Klischees systematisch und arbeiten sie auf. Der Prozess der Verständigung über kulturelle Werte steht hier also deutlich im Vordergrund. Denn damit Götz Aylin den Hof machen darf, muss er auf Wunsch ihres Vaters am Ramadan teilnehmen, den Koran lesen und sich schließlich auch rituell beschneiden lassen. Obwohl Götz eine (formale) Transformation zum Moslem durchmacht, kommt es zunächst nicht zu einer erfolgreichen Beziehung. Der Film inszeniert eine Differenz zwischen oberflächlicher Kenntnis und authentischer Anwendung kultureller Codes. Im Gespräch mit Aylins Vater erfährt er, dass es wichtiger sei, ein Mann zu sein, als ein Türke. So mutiert der ursprünglich feinsinnige Götz dann auch zum Mann nach

²⁸ Während die Figur Anna durchweg positiv semantisiert wird, bleibt ihr Vater ambivalent: Zwar nimmt er an der Vorführung des türkischen Films teil, wehrt sich aber gegen den traditionellen Handkuss von Elviz.

türkischem Vorbild („türkischer Steinofenmann“)²⁹ und schlägt das Auto seines türkischen Nebenbuhlers ein. Am Ende folgt die Hochzeit nach dem Vorbild der türkischen Tradition. Die erfolgreiche Beziehung zwischen den Liebenden kann hier also nur dadurch zustande kommen, dass Götz sich nahezu vollständig an die (teilweise stereotyp dargestellte) türkische Kultur anpasst. Zwar finden eine interkulturelle Verständigung und ein Aushandeln von Fremd- und Selbstbildern statt, sie sind aber durch ein extremes Machtgefälle gekennzeichnet.

3.4.3 Zwischenfazit

Die hier betrachteten Filme relativieren Klischees, Stereotype und Vorurteile und ermöglichen dadurch eine konstruktive Wechselbeziehung zwischen den Figuren. In gewisser Weise können die Filme somit selbst als Medium interkultureller Verständigung bezeichnet werden. Wo diese Verständigung ernst gemeint ist, kündigen sich Konstellationen an, die neuer Beschreibungskategorien bedürfen, wie es insbesondere in *Lola + Bilidikid* der Fall ist. Die Repräsentation gemeinsamer Geschichte erscheint dabei allerdings als zu plakativ um identitätsstiftend wirken zu können. Auch die Wende scheint hierbei nicht relevant zu sein, zumal die Filme sie nicht explizit funktionalisieren. Ausschlaggebend für die (deutsch-) türkischen Figuren ist einerseits viel häufiger die Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunftskultur oder ein Widerstand gegen die deutsche Kultur zu sein. Andererseits suchen viele Figuren bereits nach Positionen jenseits der Differenz ‚deutsch vs. türkisch,‘ worin sich die Genese transdifferenter und transkultureller Identitäten ankündigt. Problematisch erscheint, dass diese aktive Selbstpositionierung in *Lola + Bilidikid* weder von der Gruppe deutsche Neonazis noch von Lolas Bruder geduldet wird, sondern narratologisch betrachtet eine Ordnungsverletzung³⁰ darstellt. Osman wird lediglich sym-

²⁹ Geschlechtsidentität wird im Film explizit an die kulturelle Identität gebunden, weshalb der Wertediskurs kulturell und nicht nur genderbezogen ist. Aylins Vater übernimmt zwar eine vermittelnde Position, die sich jedoch nur auf die Vermittlung ‚türkischer,‘ Werte bezieht.

³⁰ Zum Konzept siehe Renner, Karl N. (2004) Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: Frank, Gustav; Lukas, Wolfgang (Hrsg.) *Norm - Grenze - Abweichung*. Passau: Stutz, 357-381. Lola kann als vermittelnde Figur gesehen werden, die aber von Osman und den Neonazis als Verräterin an deren jeweiligen Werten gesehen wird. Sie ist damit *traduttore* (Übersetzer) und *traditore* (Verräter) zugleich. Das italienische Wortspiel führen im Zusammenhang mit der Figur der/des Dritten Breger et al. (1998: 2) ein.

bolisch sanktioniert (Ohrfeige), die Neonazis aber sterben durch Bilis Hand, der dabei wiederum auch tödlich verletzt wird. Mit Osman und den Neonazis werden also zwei extreme Positionen abgestraft, mit Bili weniger ein Lebensentwurf als vielmehr seine Selbstjustiz. Vor diesem Hintergrund wird die Möglichkeit eines Neubeginns der beiden homosexuellen Schüler nochmals positiv aufgewertet. Eine emanzipatorische Haltung kann den Filmen also nur bedingt unterstellt werden. Dies zeigt sich auch an *Kebab Connection*, wo sich Ibo im Verlauf des Films an Titzis Partner- und Vaterrollenvorstellungen anpassen muss.³¹ Die neuen Identitäten der ehemaligen Migranten fordern allerdings auch die deutsche Identität heraus, die sich ähnlich wie auf der türkischen Seite in latenten Generationskonflikten äußert. Humoristisch gewendet stellt sich die Frage nach der Identität dem Protagonisten Götz in *Meine verrückte türkische Hochzeit*: Seine Transformation zum Moslem greift die Grundfesten nicht nur der deutschen, sondern auch der europäischen – ‚abendländischen, – Identität an. Versteht man die Situation im Film allerdings als Spiegelung der realen (nämlich umgekehrten) Verhältnisse, wird folgerichtig kritisiert, dass die deutsche Gesellschaft türkische Immigranten nur dann akzeptieren würde, wenn sie sich vollständig (bis hin zu einer Konvertierung zum Christentum) anpassten und assimilierten, also jegliche Selbstpositionierung unterließen. Betrachtet man das Ende des Film ebenfalls aus der Perspektive dieser Spiegelung, ist die türkische Hochzeit (gespiegelt: Hochzeit nach christlicher Tradition) weniger amüsant oder gar utopisch-visionär, sondern vielmehr der Gipfel leitkultureller Vorstellungen (weitestmögliche Anpassung, Konvertierung, Hochzeit, Inkorporierung).³²

³¹ Ausdruck seines Einlenkens ist, dass er Verse von Shakespeare auswendig lernt und Titzis am Kindesbett vorträgt. Seine eigene Persönlichkeit bringt Ibo aber dadurch ein, dass er für den Kinderwagen einen Aufbau in Drachenform (ambivalente Deutung) konstruiert. Zu diskutieren wäre hier, ob von einer Dominanz westlicher Werte gesprochen werden kann, oder ob die Differenzierung westlicher und nicht westlicher Werte eine Fixierung stereotyper, überholter und diskriminierender Türkeibilder darstellen würde. Einige weitere Figuren zeigen Merkmale transkultureller Identitäten (Lefti): Insbesondere Ibos Vater fungiert als Helferfigur was gegen die Dominanzhypothese sprechen würde. Weitere Liebesbeziehungen im Film bestehen aber nur zwischen Figuren ‚mit Migrationshintergrund,‘ was für die Dominanzhypothese sprechen würde.

³² Ähnlich argumentiert auch der Fernsehfilm *Wut* (Aladağ, D 2005/2006), der die moralische Kritik an der deutschen Gesellschaft motivisch durch einen Verweis auf J.D. Salingers *Catcher in the Rye* (1951) zusammenfasst.

3.5 Transkulturelle Identitäten?

Wenn wir unter Transkulturalität die Fähigkeit verstehen, „in zwei oder mehr unterschiedlichen Kulturen zu leben und dabei einen transkulturellen Raum zu schaffen“ und Hybridität als „etwas *gemeinsames Neues*“ (Hoerder 2006: 69, meine Hervorhebung) ansehen, dann muss auffallen, dass aus den filmischen Beziehungskonstellationen abgesehen von Ibos und Titzis Baby und dem utopischen Ausblick in *Lola + Bilidikid* eben gerade nichts konstruktives Gemeinsames im engeren Sinne hervorgeht.³³ Daher scheint es eher angebracht, den einseitigen Wandel der Identität, der sich an einigen Figuren abzeichnet, mit dem Begriff der Transkulturalität zu beschreiben. Die frühen Filme lassen solche Identitäten allerdings schon deshalb nicht zu, weil die Figuren gerade erst in Deutschland angekommen sind und klassische Probleme interkultureller Begegnungen zu bewältigen haben. Lernprozesse werden zwar angedeutet, sind aber nicht mehr Teil der filmischen Handlung oder laufen weniger auf eine transkulturelle Positionierung der Figur, als vielmehr auf deren Assimilation hinaus. Insbesondere an den Generationenkonflikten kristallisieren sich Prozesse des Identitätswandels, d.h. der individuellen Anpassung an eine Situation der kulturellen Desorientierung durch die Flexibilisierung von Zugehörigkeiten. Ihr Grenzgängertum isoliert die Figuren jedoch. Lediglich die Figur der Yasemin zeigt die Fähigkeit sowohl in der türkischen als auch in der deutschen Kultur zu leben. Leider relativiert der Film diese Fähigkeit, indem Yasemins Flucht in die deutsche Kultur inszeniert wird. Ähnlich gelagert ist der Fall von Dilan, Cems jüngerer Schwester in *Aprilkinder*: Während ihr Bruder Ahmet deutlich reaktionäre Tendenzen zeigt, ist Dilan progressiv und versucht ihrer Mutter liberale Werte zu vermitteln, muss sich schließlich jedoch beugen. An den Figuren Gabriel, Bobby, Costa und Ceyda aus Fatih Akins *Kurz und schmerzlos* zeigen sich im Grunde ebenso Anzeichen von transkultureller Neuidentifikation, die sich in dem multiethnischen subkulturellen Milieu ausdrückt, dem die Figuren angehören. Gerade jedoch deren soziostrukturelle Desintegration und Gabriels Bemühen um soziale Akzeptanz und Anpassung sowie seine letztendliche Rückbesinnung auf die Religion belegen, dass die subkulturelle Orientierung nicht Ausdruck von Transkulturalität, sondern – wie auch bei Can in Arslans Film *Dealer* (D

³³ Der Beitrag der ehemaligen Gastarbeiter zum Wiederaufbau wird hier nicht in Abrede gestellt! Dieses Faktum wird in den Filmen aber nur indirekt und marginal behandelt. Die Verwobenheit deutscher und türkischer Geschichte als Hybridisierung zu bezeichnen, erscheint hingegen zu trivial und überstrapaziert den Begriff der Hybridisierung.

1998/1999) – mehr von Marginalisierung sein dürfte. Während die Figur Ertan aus *Kanak Attack* (Becker, D 1999/2000) diese stigmatisierte Position umkehrt und sich selbstbewusst zu eigen macht,³⁴ strebt Chiko im gleichnamigen Film (Yıldırım, D 2007/2008) nach einer sozialen Stellung, die ihm eine aktive Selbstpositionierung erlauben würde. Einige der Figuren in *Süperseks* zeichnen sich bereits durch transkulturelle Identitäten aus. Das gilt vor allem für die Figur Anna, die diesen Umstand nutzen kann, um eine bestimmte erwünschte Wirkung zu erzielen. Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die Figur Aylin in *Meine verrückte türkische Hochzeit*, die jedoch sehr viel stärker als Anna zu ursprünglich als türkisch zu bezeichnenden Werten tendiert. In *Gegen die Wand* (Akin, D 2003/2004) kann Sibel noch mehr als Cahit, durchaus in zwei Kulturen leben. Allerdings führt der Film in paradigmatischer Weise vor, dass diese Fähigkeit eine extreme Ambiguitätstoleranz verlangt, denen beide Figuren nicht gewachsen sind. Dieser Aufgabe würde sich Lola in *Lola + Bilidikid* zwar stellen, wird jedoch vorher ermordet. Ihrem Bruder Murat wird indessen die Chance gewährt, diesen Prozess fortzusetzen.

Eine Sonderstellung nimmt der Film *Auf der anderen Seite* (Akin, D/T/IT 2006/2007) ein: Die wichtige Begegnung zwischen den Protagonistinnen Lotte und Ayten wird gerade nicht als interkulturelle Beziehung eingeführt, sondern aufgrund der Homosexualität und gemeinsamen politischen Ansichten der beiden Frauen als transkulturelle Konstellation gekennzeichnet. Die Begegnung zwischen Lottes Mutter und Ayten ist zwar *de facto* auch eine interkulturelle, ihre Auseinandersetzung ist jedoch politischer Natur und dokumentiert vielmehr einen Generationenkonflikt zwischen der jungen politischen Aktivistin und der Altachtundsechzigerin. Insgesamt nehmen intergenerationelle Begegnungen wesentlich mehr Raum im Film ein. Gerade die Begegnungen, die sowohl interkulturell als auch intergenerationell sind (Nejat, Lotte, Mutter) verlaufen reibungslos. Dies dürfte allerdings nur der Fall sein, weil der Protagonist Nejat altersmäßig zwischen Lotte und ihrer Mutter steht und sich sicher in beiden Kulturen bewegt: Er spricht fließend Türkisch und Deutsch und ist als Sohn türkischer Eltern und deutscher Germanistikprofessor mit beiden Kulturen bestens vertraut. Seine genuin transkulturelle Identität ermöglicht es ihm, mühelos und ohne „umschalten“, zu müssen, als Mittler zu fungieren. Er ist „Dritter“, und sozusagen

³⁴ Hier wäre die Psychodynamik zu erörtern, die diesem Prozess zugrunde liegt. Siehe dazu Wieviorka, Michel (2003). *Kulturelle Differenzen und kollektive Identitäten*. Hamburg: Hamburger Edition, 144-157.

personifizierte Schnittstelle. Allerdings muss diese Position relativiert werden: Erstens verhilft er Lottes Mutter dazu Aytens zu helfen, ohne ihr selbst helfen zu können. Zweitens vermittelt seine Figur die beiden Generationen und Kulturen, wird dann jedoch aus dem weiteren Prozess zugunsten seiner eigenen Vergangenheitsbewältigung ausgeklammert. Die Figur bleibt damit zunächst recht flach und steril und stärkt drittens die deutsche Figur der Mutter insofern, als ihr Leidensdruck und die dennoch vollzogene Versöhnung und anschließende Rehabilitierung Aytens vom Film als eigentlich anzuerkennende Leistung dargestellt werden.³⁵ Der Film wirkt hierdurch ambivalent, demonstriert er doch andererseits, dass interkulturelle Begegnungen nicht per se negativ verlaufen müssen. Der Handlungsverlauf selbst zeigt, dass ein Denken in interkulturellen Dimensionen nicht ausreicht: Die Kausalkette der Handlung kann nicht national, kulturell, ethnisch oder sozial verortet werden, sondern ist vielmehr transnationaler und transkultureller Natur.

3.6 Machstrukturen als Kommunikations- und Interaktionsbarrieren

Die bisherigen Betrachtungen konnten zeigen, dass zahlreiche narrative Strukturelemente daraufhin befragt werden müssen, inwiefern sie identitätspolitische Selektionsmechanismen darstellen oder kaschieren. So können z.B. zur Schau gestellte Transdifferenzen alte Differenzkonstrukte und die sie prozessierenden Machtmechanismen nie gänzlich verbergen. Im Folgenden sollen einige Aspekte, die sich als Kommunikations- und Interaktionsbarrieren in den interkulturellen Konstellationen manifestieren, kurz herausgegriffen und diskutiert werden. Insbesondere Strategien der Kommunikationsverweigerung und der Konstruktion von Fremd(heits)bildern verdienen dabei besondere Aufmerksamkeit, bevor eine überblicksartige (und sicherlich ergänzbare) Bestandaufnahme weiterer Strategien der Reproduktion von Differenzen erfolgt.

³⁵ Relativierend kann hier angenommen werden, dass diese Konstellation durch die performative Dominanz Hanna Schygullas zustande kommt. Darüber hinaus fällt jedoch auf, dass es nur türkische Figuren sind, die sich ,schuldig,, machen und denen verziehen werden muss.

3.6.1 Kommunikative Strategien am Beispiel *Wut* (Aladağ, D 2005/2006)

Relativ offen sichtbar sind Akte der verbalen Gewalt, die sich als Kontakt- oder Kommunikationsverweigerung äußern.³⁶ Sie dokumentieren nicht nur eine aktive Zurückweisung der nicht-deutschen Figuren, sondern unterschwellig auch einen Machtmechanismus, den der Film *Wut* explizit aufgreift: Er interpretiert das Scheitern nachhaltiger inter- bzw. transkultureller Verständigung unter anderem als Kommunikationsproblem: Der deutsche Jugendliche Felix kennt den Türken Can, weil dieser ihn mit Marihuana versorgt. Als Felix aussteigen will, da er kein Geld mehr hat, werden ihm seine Schuhe gestohlen. In der hier relevanten Szene konfrontiert Felix,, Vater (Simon) Can wegen der „abgezogenen“ Schuhe (00:06:40, meine Hervorhebungen):

- Simon: [...] Sie sind *wohl* Can?
 Can: Ja ick bin Can. Ich bin berühmt, glaube ich. Jungs?
 Simon: Ja natürlich. *Can der Schuhdieb*.
 Gruppe: Whow...
 Can: Schuhdieb, häh?
 Simon: Enteignen Sie so zum privaten Gebrauch oder sind Sie auch kaufmännisch tätig? Ich hätte da noch ein paar *italienische Büffellederschuhe*. Die könnte ich Ihnen günstig überlassen.
 Gruppe (lacht).
 Can: (zur Gruppe) Is' komisch oder was, Alter? (zu Simon) Sei mal lieber nich,, so frech, Alter, watt labers,, Du da?
 Simon: Du, ich laber' nicht, ja! Wir können vielleicht *einfach normal* mit'ander reden. Ich meine, wenn's Probleme gibt...
 Can: Normal miteinander reden.
 Gruppe: sss...
 Can: (nachäffend) ‚Normal,, ‚normal reden,,
 Gruppe (lacht).
 Can: ‚Normal reden,, Alter, haste `n Problem mit mir oder was willstest du von mir, Alter, häh? Was?! (Schubst Simon) [...]

Kommunikation ist hier ein asymmetrisches Machtspiel. Simon demonstriert dies durch den Verweis auf seine soziale Position („Büffellederschuhe“) und durch die Demütigung Cans („wohl“, „normal“). Simon verweist Can damit auf eine unterlegene Position, was dieser und seine Gang mit Rap und körperlicher Gewalt kontern. Die sich im weiteren Verlauf des Films entfaltende Gewaltspirale aus Aktionen und Reaktionen basiert auf ähnlichen Kommunikationssituationen, in denen insbesondere Simon ‚Fehler,, macht. Da Felix nicht der Raum gegeben wird, eigene Lösungsstrategien zu

³⁶ So am Beispiel der deutschen Figuren in den Filmen von Tevfik Başer. Interessant wäre hier eine medienübergreifende Analyse, die einen entsprechenden Topos zutage fördern dürfte.

entwickeln, werden zwei konfligierende Welten konstruiert, die mangels kompatibler Werte und Kommunikationsmaximen nicht anders interagieren können als gewalttätig.

3.6.2 Weitere Strategien der Reproduktion von Differenzen (Auswahl)

Als weitere Strategien der Reproduktion von Differenzen und somit der Beeinträchtigung der interkulturellen Interaktion können identifiziert werden:

Othering: Auf der Basis oberflächlich wahrnehmbarer Unterschiede konstruiert die überwiegende Zahl der Filme kulturelle Differenzen. Sie nutzen physiognomische Oppositionsbildung, aber auch Klischees, Stereotype und Vorurteile um das Kollektivbild eines kulturellen *alter* zu konstruieren, von dem man sich abgrenzen will. Das Fremde wird unter anderem als Wildes, Verfolgtes, Komisches, Infantiles, sexuell Abweichendes etc. dargestellt (vgl. Halft 2010; Hicketier 1995: 22-25) und dadurch aus dem Raum des Normalen verwiesen. Türken werden zumeist als Dealer, Hehler, Schlepper, Zuhälter und Gewalttäter dargestellt, womit ein neues Bild der Bedrohung aufgebaut wird. Die Abwertung des Fremden dient außerdem dazu, die Vorzüge einer Integration in das deutsche Wert- und Normensystem zu unterstreichen. Die Aufnahme ins Kollektiv ist an eine erfolgreiche Integration gebunden, die gerade auch an der Emanzipation der weiblichen Figuren verhandelt wird: Diese sind in den meisten Filmen nur dann von Bedeutung, wenn es darum geht, Geschlechterrollen nach westlichem Vorbild zu stärken. Ansonsten stellen die Filme eine Männerdomäne dar.

Milieufokus: Der Fokus vieler Filme (u.a. *Chiko*, *Dealer*, *Knallhart*, *Wut*) liegt auf der Entwicklung von Angehörigen der zweiten Generation. Dabei wird insbesondere auf deren Kontakte zu und Verhältnis mit anderen Türken abgestellt (*Happy Birthday*, *Türke*). Positiv gewendet äußert sich hierin eine selbstwusste Selbstrepräsentation der (Deutsch-) Türken (*Kanak Attack*). Hierdurch werden allerdings Problemlagen, die sich realiter zwischen Deutschen, Deutschtürken und Türken ergeben, vollkommen ausgeblendet, zumal deutsche Figuren in den meisten Filmen kaum eine Rolle spielen (*Kurz und schmerzlos*). Wo dies der Fall ist, laufen die Filme dann allerdings Gefahr, kulturelle Dimensionen zu überbetonen und den Diskurs damit fortzuschreiben. Weiterhin wäre zu hinterfragen, ob die Filme nicht schon längst genrebildend waren und dadurch in den deutschen Mainstream integriert wurden, d.h. ihr Widerstandspotenzial eingebüßt haben.

Desintegration: Der Milieufokus sowie die räumlich-soziale und auch metaphorische Eingrenzung in ebendiesen Filmen etabliert Grenzen zwischen Deutschen und Nicht-Deutschen im Sinne eines Zentrum-Peripherie-Modells. Dabei werden die ethnischen Gruppen homogenisiert und zumeist einem gemeinsamen, prekären Milieu am Rande der Gesellschaft zugeordnet (*Chiko, Knallhart*). Soziale Probleme werden dadurch stellenweise kulturalisiert, der Topos einer Parallelgesellschaft etabliert, deterministische Strukturen postuliert (*Kurz und schmerzlos*) und eine argumentative Auseinandersetzung mit interkulturellen Problemlagen unmöglich gemacht.

Isolation: Viele Figuren werden so auch als marginalisiert dargestellt. Dies drückt sich z.B. dadurch aus, dass nur in wenigen Filmen überhaupt bikulturelle Partnerschaften zustande kommen: In *Yasemin, Geschwister* und *Happy Birthday, Türke* und *Lola + Bilidikid* werden diese zwar angedeutet, aber nicht mehr realisiert. In *Kurz und schmerzlos* sowie *Süperseks* kommen tatsächlich Beziehungen zwischen Deutschen und (Deutsch-)Türken zustande, sie werden jedoch auf Nebenfiguren begrenzt und nicht weiter verfolgt. Allein *Kebab Connection* und *Meine verrückte türkische Hochzeit* inszenieren nach intensiven Verständigungsprozessen intakte Beziehungen von deutschen und (deutsch-) türkischen Hauptfiguren. In vielen Fällen erhalten die Filme dabei alte Grenzen aufrecht, wie sich im Roadmovie *Im Juli* (Akin, D 1999/2000) zeigt: Hier bleiben die Beziehungskonstellationen am Ende klar ethnisch und national beschränkt obwohl zwischenzeitlich andere Alternativen bestanden hatten.³⁷ Dadurch werden die funktionierenden Beziehungen als Ausnahmen inszeniert – wodurch diese erneut aus dem Raum der Normalität verwiesen werden und den Diskurs fortschreiben.

Fehlen von Vermittlerfiguren: Nur in wenigen Filmen können Figuren transkulturelle Identitäten entwickeln, die sie dazu befähigen würden, als Vermittler aufzutreten (z.B. *Yasemin, Süperseks*). Die Figuren werden von den Filmen aber oftmals nicht als solche eingeführt oder wie im Fall von *Auf der anderen Seite* sogar als Vehikel deutscher Identitätspolitik missbraucht. Die Position des ‚Dritten,‘ wird dadurch als kaum einnehmbar gekennzeichnet und im Grunde auch als nicht erforderlich/erwünscht gesetzt.

³⁷ Für eine positivere Lesart sowie Anmerkungen zur Verbindung von Mobilität und Identität siehe Burns, Rob (2009) On the streets and in the road: identity in transit in Turkish-German travelogues on screen. *New Cinemas* 7/1, 11-26, hier 22-23.

Fremdpositionierung: Vielen Figuren wird die Möglichkeit einer Selbstpositionierung überwiegend verweigert, d.h. eine aktive, autonome Identitätsarbeit findet nur bei wenigen Figuren statt.

Quantitativer Multikulturalismus: Wo Multikulturalismus im Sinne ethnischer, sozialer und kultureller Vielfalt in einer Gesellschaft³⁸ inszeniert wird (z.B. *Happy Birthday, Türke, Kebab Connection, Süperseks*), ist dieser hauptsächlich quantitativer Natur: Geschäfte und Restaurants ausländischer Besitzer befinden sich dort oft direkt neben jenen deutscher Besitzer. Essen aus allen denkbaren Nationen, kulturelle Artefakte aus allen Himmelsrichtungen und ähnliches sollen ein Bild von ‚MultiKulti‘, vermitteln. Diese Darstellung bleibt aber oberflächlich und tendiert dazu, Multikulturalismus im Sinne einer Art ‚Bereicherungsthese‘ zu verstehen, die das Angebot der fremden Kultur als Erweiterung der eigenen kulturellen Möglichkeiten begreift – wobei es um eine ‚bereits gezähmte Exotik‘ geht (Köstlin 2007: 367). Demgemäß sind die zahlreichen interkulturellen Begegnungen im Film *Im Juli* (Akin, D 1999/2000) abgesehen von jenen der vier Protagonisten reine Staffage. Sie sind ebenso gezähmter Exotismus wie Multikulturalität in Form von Dönerbuden und italienischen Cafés. Gestärkt wird demgegenüber ein normativ ausgerichteter Wertediskurs, der gerade keinen qualitativen Multikulturalismus, sondern ein normatives Integrationsverständnis kolportiert.

Humor: Einerseits können humoristische oder karikierende Darstellungen verkrustete Wahrnehmungsstrukturen aufbrechen und einer Diskussion zugänglich machen. Andererseits bergen sie die Gefahr, die Figuren erneut als Komisches festzuschreiben oder gar von den darunterliegenden Problemlagen ablenken. D.h. es handelt sich in den Komödien (*Happy Birthday, Türke, Kebab Connection, Süperseks, Meine verrückte türkische Hochzeit*) nur äußerst begrenzt um satirische, parodistische oder subversiv-karnevaleske Phänomene im Sinne der nachhaltigen Infragestellung herrschender Strukturen.

Perpetuierung narrativer Modelle: Keiner der Filme kann überzeugende neue narrative Modelle entwerfen. Zwar weichen *Kebab Connection* (Hochzeit, Kind), *Meine verrückte türkische Hochzeit* (Umkehrung) und *Auf der anderen Seite* (Nejat) von bisherigen Modellen ab, sie sind aber aufgrund der beschriebenen Einschränkungen nur bedingt als neue Modelle zu bezeichnen.

³⁸ Vgl. Nünning (2008), s.v. Multikulturalismus.

3.7 Zusammenfassung und kritische Diskussion der Ergebnisse

Im vorliegenden Beitrag galt es, den filmischen Migrationsdiskurs in Deutschland im Hinblick auf deutsch-türkische Konstellationen zu untersuchen. Dabei kamen schon eingangs Zweifel daran auf, ob der Fokus auf deren oft vorschnell als interkulturell bezeichnete Dimension die Komplexität dieser Konstellationen adäquat zu beschreiben in der Lage ist. Dies liegt zum einen daran, dass das Paradigma der Interkulturalität – sofern es nicht auch subkulturelle Milieus als Kulturen umfasst – Gefahr läuft, Kulturkontakte als Konfrontationen zu begreifen. Zum anderen ergab die Analyse, dass die filmische Repräsentation der Lebensumstände der ehemaligen Migranten mit deren soziostrukturellem Wandel mithält: Aus interkulturellen Konstellationen wurden intrakulturelle Milieustudien. Dieser Fokus kann zwar einerseits durchaus positiv als selbstbestimmte Darstellung der türkischen Community verstanden werden, perpetuiert damit aber kulturelle Grenzziehungen ebenso wie die themenzentrierte Zusammenstellung filmischer Analysekorpora selbst. Das Genre des Migrationsfilmes schreibt sich im Grunde dadurch fort, dass migrationsbedingte Themen und Probleme behandelt werden *müssen*, um den Film genrekompatibel zu machen. Mit anderen Worten:

[C]ultural and ethnic otherness has become part of a „booming „alterity industry”“, making „marginality“ a valuable intellectual commodity“. [...] Responding to this market opportunity, some of the Turkish-German directors [...] skillfully deploy strategies of „self-othering“ in the attempt to shift their films out of the „ethnic niche“ into the mainstream. (Berghahn 2009: 7)

Umgekehrt erzeugt gerade die Abweichung von überkommenen Erzählmustern eine Sonderstellung, die wiederum dazu führt, dass die Filme – vor allem auch in der wissenschaftlichen Diskussion – als „außer-gewöhnlich,, gesetzt werden. Eine Normalisierung des Migrationsdiskurses ist somit nahezu unmöglich.

Die Beschreibung der Figurenkonstellationen bzw. der interkulturellen Begegnungen ließ eine lockere Gruppierung entlang thematisch-chronologischer Kategorien zu. Es erwies sich allerdings auch hier, dass die Beschreibungskategorie „Kultur,, die Filme nur noch bedingt zu erfassen in der Lage ist. Fraglich ist, ob damit das Thema der kulturellen Integration den Filmemachern als abgeschlossen gilt oder sie den kulturellen Diskurs – wenigstens oberflächlich – ausblenden. Dass die kulturellen Differenzen jedoch weiterhin präsent sind, konnte insbesondere eine Betrachtung des Films *Kurz und schmerzlos* (Akin, D 1997/1998) zeigen. Gefordert sind an dieser Stelle detaillierte

narratologisch-semantische Analysen. Hieran anschließend müsste sodann überprüft werden, ob die Filme sich überhaupt vergleichbarer Erzählmodelle bedienen, die eine Subsumierung unter ein gemeinsames Genre rechtfertigen.

Nur wenige Filme ließen sich unter die Kategorie interkultureller Konstellationen im engeren Sinne subsumieren. Fruchtbarer erscheint hingegen die Untersuchung des Wandels der filmischen Repräsentation im Übergang von der ersten zur zweiten Migrantengeneration. Hier würde es insbesondere gelten, die Prozesse und Auswirkungen ungleichzeitiger Integrationsprozesse zu untersuchen und die Filme daraufhin zu befragen, inwiefern die inszenierten Generationskonflikte Teil identitätspolitischer Strategien sind. Eine größere Anzahl von Filmen ließ sich unter dem Rubrum der *Ghetto Culture* analysieren. Den Determinismus, den die Filme nahelegen, auf reale Umstände zurückzuführen erscheint dabei jedoch zu einfach. Vielmehr müsste genauer hinterfragt werden, inwiefern hierin einerseits subkulturelle und identitätsbildende Narrative konstruiert oder kulturelle Differenzen perpetuiert werden, die eine Vermittlung zwischen Deutschen und Türken erschweren. Eben solche Tendenzen beschreibt Steffens (2008), der die Generation in zwei Entwicklungspfade gespalten sieht:

Einerseits lässt sich eine Gruppe ausmachen, die [...] nur die marginalen Zonen der Arbeitswelt besetzt, bereits aus dem Arbeitsleben herausgespült wurde oder erst gar keinen Arbeitsplatz bekommen konnte. Diese residieren in ghettoartigen Wohnvierteln, demonstrieren eine zunehmende religiöse Orientierung und haben den Rückzug aus der deutschen Gesellschaft bereits angetreten [...]. [...] Auf dem zweiten Entwicklungspfad befinden sich diejenigen, die sich aufgrund ihres Bildungsaufstiegs von ersteren bewusst abwenden und ihre eigenen Ziel verfolgen. (Steffens 2008: 176)

Andererseits könnte in der Darstellung eines gemeinsamen prekären Milieus Grenzziehungen relativeren und als Ausdruck von Hybridität gesehen werden. Ähnlich ambivalent sind Hip-Hop und Kung Fu als inszenierte Elemente der Ghettokultur: Zwar können sie als Mittel des Widerstands oder gar als Vehikel hybrider Identitäten betrachtet werden. Fraglich ist allerdings, ob die Aneignung fremdkultureller Praktiken und deren Ausübung in einem Land, dessen Kultur (noch) nicht als eigene akzeptiert wird, nicht in doppelter Weise inauthetisch sind (vgl. Soysal 2004: 65).

Interkulturelle Begegnungen führen in den Filmen zu Prozessen der Aktualisierung der gegenseitigen Wahrnehmung und der Entwicklung transdifferenter Identitäten. Aufgrund der seltenen Einbeziehung deutscher Figuren sind diese Prozess aber oft auf türkische bzw. deutsch-türkische Figuren bezogen. Ungeachtet der Tatsache, dass

Deutschland in den Filmen die Zielkultur für die Migranten darstellt, ist es mehr als auffällig, dass sich das deutsche System in den Filmen als recht wandlungsresistent erweist. Die Einsprengsel scheinbar multikultureller Stadtteile sind eher quantitativer Natur, so dass es vielleicht auch verständlich ist, dass in den Filmen nur vereinzelt Figuren auftreten, denen man eine transkulturelle Identität bescheinigen kann. Es lässt sich konstatieren, dass der emphatische Gebrauch von Labels wie inter-, multi- oder transkulturell wenig konstruktiv ist, wenn er den Blick auf die Reproduktion von Differenzen verstellt. Die Rede von einem multi- bzw. transkulturellen *cinema of métissage* bleibt somit noch eine normative Zielvorstellung.

Filmographie

- Akın, Fatih (2007) *Auf der anderen Seite*. Deutschland, Türkei, Italien: Anka Film.
- Akın, Fatih (2003/2004) *Gegen die Wand*. BRD: Wüste Filmproduktion.
- Akın, Fatih (1997/1998) *kurz und schmerzlos*. BRD: Wüste Filmproduktion.
- Akın, Fatih (1999/2000) *Im Juli*. BRD: Wüste Filmproduktion.
- Aladağ, Züli (2005/2006) *Wut*. BRD: Colonia Media Filmproduktions GmbH.
- Arslan, Thomas (1998/1999) *Dealer*. BRD: Trans-Film.
- Arslan, Thomas (1996/1997) *Geschwister – Kardeşler*. BRD: ZDF/Trans-Film.
- Ataman, Kutlug (1999/2000) *Lola + Bilidikid*. BRD: Boje Buck Produktion, Westdeutscher Rundfunk, Zero Film GmbH.
- Baser, Tefvik (1985/1986) *40 Quadratmeter Deutschland*. BRD: Letterbox Filmproduktion.
- Baser, Tefvik (1988/1989) *Abschied vom falschen Paradies*. BRD: Letterbox Filmproduktion/ZDF.
- Becker, Lars (1999/2000) *Kanak Attack*. BRD: Becker & Häberle Filmproduktion GmbH.
- Bohm, Hark (1987/1988) *Yasemin*. BRD: Hamburger Kino Kompanie/ZDF.
- Buck, Detlev (2006) *Knallhart*. BRD: Boje Buck Produktion.
- Dörrie, Doris (1991) *Happy Birthday, Türkei*. BRD: Cobra Film GmbH.
- Holtz, Stefan (2005/2006) *Meine verrückte türkische Hochzeit*. Germany: Rat Pack Filmproduktion GmbH.
- Saul, Anno (2004) *Kebab Connection*. BRD: Arte, Creado Film, WDR.
- Yavuz, Yüksel (1998) *Aprilkinder*. BRD: Zero Film GmbH, ZDF.
- Yıldırım, Özgür (2008/2009) *Chiko*. BRD: Corazón International, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Dorje Film.
- Wacker, Torsten (2003/2004) *Süperseks*. BRD: Magnolia Filmproduktion, Valerian Film, Studio Babelsberg Motion Pictures.

Bibliographie

- Adelson, Leslie A. (2006) Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Literatur und Migration*. München: Edition Text + Kritik, 36-46.
- Akın, Fatih (2004) *Gegen die Wand. Das Buch zum Film. Drehbuch / Materialien / Interviews*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Allolio-Näcke, Lars; Kalscheuer, Britta (2003) Doing Identity – Von Transdifferenz und dem alltäglichen Skeptizismus. In: Herbert Fitzek; Michael Ley (Hrsg.) *Alltag im Aufbruch. Ein psychologisches Profil der Gegenwartskultur*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 152-162.
- Allolio-Näcke, Lars; Kalscheuer, Britta; Manzeschke, Arne (2005) (Hrsg.) *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt, New York: Campus.
- Berghahn, Daniela (2009) Introduction: Turkish-German dialogues on screen. *New Cinemas* 7/1, 3-9.
- Blumentrath, Hendrik; Bodenbug, Julia; Hillmann, Roger (2007) *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff.
- Breger, Claudia; Döring, Tobias (1998) Einleitung: Figur der/des Dritten. In: Dies. (Hrsg.) *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam: Rodopi, 1-18.
- Burns, Rob (1999) Images of Alterity: Second-Generation Turks in the Federal Republic. *The Modern Language Review* 94, 744-757.
- Burns, Rob (2006) Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema? In: David Clarke (Hrsg.) *German cinema since unification*. London: Continuum, 127-149.
- Burns, Rob (2007) Towards a Cinema of Cultural Hybridity: Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity. *Debatte* 15/1, 3-24.
- Cheesman, Tom (2002) Akçam – Zaimoğlu – „Kanak Attak“: Turkish Lives and Letters in German. *German Life and Letters* 55/2, 180-195.
- Chiellino, Carmine (Hrsg.) (2007) *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Sonderausgabe*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Clark, Christopher (2006) Transculturation, Transsexualität und, Turkish Germany: Kutluğ Ataman's Lola und Bilidikid. *German Life and Letters* 59/4, 555-572.
- Duerr, Hans Peter (1983) *Traumzeit. Über die Grenzen zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Gallagher, Jessica (2006) The Limitation of Urban Space in Thomas Arslan's Berlin Trilogy. *Seminar* 42/3, 337-352.
- Göktürk, Deniz (2000) Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema. In: Myrto Konstantarakos (Hrsg.) *Spaces in European Cinema*. Exeter: Intellect, 64-76.
- Göktürk, Deniz (2002) Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema. In: Tim Bergfelder; Erica Carter; Deniz Göktürk (Hrsg.) *The German Cinema Book*. London: bfi, 248-256.
- Göktürk, Deniz (2007) Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Chiellino (2007), 329-347.

- Griese, Hartmut (2006) ‚Mein Kultur mache ich selbst., Kritik der Inter- und Transkulturalität in Zeiten der Individualisierung und Globalisierung. *Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik* 29/4, 19-23.
- Hagedorn, John (2008) *World of Gangs. Armed Young Men and Gangsta Culture*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Halft, Stefan (2009) Kultureller Wandel als Prozess der ‚Entgrenzung., in Michel Houellebecq's *La Possibilité d'une île* und Elfriede Jelinek's *Lust*. In: Dennis Gräf; Verena Schmöller (Hrsg.) *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen*. Passau: Stutz, 259-283.
- Halft, Stefan (2010) Fremd(heits)bilder – Selbst(werdungs)bilder – Deutschlandbilder. Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel. In: Martin Nies (Hrsg.) *Deutsche Selbstbilder* (im Druck).
- Hansen, Klaus Peter (2009) *Kultur, Kollektiv, Nation*. Passau: Stutz.
- Hickethier, Knut (1995) Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen. In: Ernst Karpf (Hrsg.) ‚Getürkte Bilder‘. *Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg: Schüren, 21-40.
- Hildebrandt, Mathias (2005) Von der Transkulturalität zur Transdifferenz. In: Allolio-Näcke; Kalscheuer; Manzeschke (2005), 342-352.
- Hoerder, Dirk (2006) Transkulturelle Gesellschaftsstudien. *Sozial.Geschichte* 21/1, 68-78.
- Hofmann, Michael (2006) *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink.
- Knopp, Matthias (2006) Identität zwischen den Kulturen: Gegen die Wand. In: Michael Braun; Werner Kamp (Hrsg.) *Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur*. Berlin: Schmidt, 59-77.
- Köstlin, Konrad (2007) Kulturen im Prozess der Migration und die Kultur der Migrationen. In: Chiellino (2007), 365-386.
- Lösch, Klaus (2005) Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte. In: Allolio-Näcke; Kalscheuer; Manzeschke (2005), 26-49.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2005) *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Mennel, Barbara (2004) Masochism, Marginality, and the Metropolis: Kutlug Ataman's *Lola and Billy the Kid*. *Studies in twentieth & twenty-first century literature* 28/1, 286-315.
- Müller-Jacquier, Bernd (2004) ‚Cross-cultural., versus Interkulturelle Kommunikation. Methodische Probleme der Beschreibung von Inter-Aktion. In: Hans-Jürgen Lüsebrink (Hrsg.) *Konzepte der Interkulturellen Kommunikation. Theorieansätze und Praxisbezüge in interdisziplinärer Perspektive*. St. Ingbert: Röhrig, 69-113.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2008) *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transcuration*. London: Routledge.
- Rauer, Valentin (2008) *Die öffentliche Dimension der Integration. Migrationspolitische Diskurse türkischer Dachverbände in Deutschland*. Bielefeld: Transcript

- Reckwitz, Andreas (2000) *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reiff, Gesa (2006) *Identitätskonstruktionen in Deutschland lebender Türken der zweiten Generation*. Stuttgart: Ibidem.
- Rendi, Giovannella (2006) Kanaka Sprak? German-Turkish women filmmakers. *German as foreign language* 3, 78-93.
- Rings, Guido (2008) Blurring or shifting boundaries? Concepts of culture in Turkish-German Migrant Cinema. *German as a Foreign Language* 1, 6-39.
- Samovar, Larry A.; Porter, Richard E. (2004) *Communication between Cultures*. 5. Aufl. London: Wadsworth.
- Seeßlen, Georg (2002) Vertraute Fremde. *Der Freitag* vom 17.05.2002. Online verfügbar unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php>. Zuletzt aufgerufen am 16.11.2009.
- Soysal, Levent (2004) Rap, HipHop, and Kreuzberg: The Institutional Topography of Migrant Culture in the World City Berlin. *New German Critique*, 62-81.
- Stagl, Justin (1981) Die Beschreibung des Fremden in der Wissenschaft. In: Hans Peter Duerr (Hrsg.) *Der Wissenschaftler und das Irrationale. Erster Band: Beiträge aus Ethnologie und Anthropologie*. Frankfurt am Main: Syndikat, 273-295.
- Steffens, Friedhelm (2008) Integrations- und Segregationsmuster von türkischen Migranten. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Wippermann, Carsten; Flaig, Berthold Bodo (2009) Lebenswelten von Migrantinnen und Migranten. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 5-11.
- Yano, Hisashi (2007) Migrationsgeschichte. In: Chiellino (2007), 1-17.
- Yeşilada, Karin E. (2008) Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film. *German as a foreign language* 1, 73-99.

Kurzbiographie

Jahrgang 1980. Studium der Sprachen, Wirtschafts- und Kulturraumstudien mit Schwerpunkt in neuerer deutscher Literaturwissenschaft an den Universitäten Passau, Cardiff (Wales) und Paris. Abschluss mit einer Diplomarbeit zum Thema Kultureller Wandel in der Literatur von Michel Houellebecq und Elfriede Jelinek. Derzeit Promotion im Fach neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Passau (Michael Titzmann) im Bereich *Literature and Science Studies*. Dort bisher u.a. Fachdozent für Literatur und Landeskunde, Lehrbeauftragter und wissenschaftlicher Projektmitarbeiter. Forschungsschwerpunkte: Wissenspopularisierung, Literatur / Film und Wissen, Migrationsfilm in Deutschland, Privatheitskonstruktionen in TV und Film, Klondiskurs in Presse, Literatur und Film.

Schlagwörter

Migration, Film, Cinema, Turkish, German, Interkulturalität, Kino, türkisch-deutsch